

Respiración artificial o el escritor ante la historia¹

339



Jorge Fernet²

Casa de las Américas (La Habana)

Ficción y teoría

A propósito de sus precursores más visibles, Ricardo Piglia ha elogiado en Borges “un tipo de construcción que ficcionaliza la teoría, que trabaja con la posibilidad de conceptualizar a partir de la ficción” (BRIANTE, 1984, p.3), mientras que la gran lección de Arlt sería “su mezcla de registros, esa hibridez [que] es por otro lado una de las marcas de la gran tradición de la novela argentina” (LÓPEZ ONCÓN, 1983, p.8). No es casual entonces que Piglia afirme también, apegado

¹ Versión de un capítulo del libro *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

² Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México.

sobre todo a las concepciones de Borges, que “me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada, porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar” (PIGLIA, 1990, p. 15). Y es esto quizá lo que hace, con mayor frecuencia, a lo largo de su obra. En otra de las entrevistas recogidas en *Crítica y ficción*, Piglia sintetiza lo que considera una noción clave. *Respiración artificial*, para él,

narraba algunas cosas que, según se dice, no deben entrar en una novela. Pero justamente soy de los que piensan que todo se puede convertir en ficción. Los amores, las ideas, la circulación del dinero, la luz del alba. Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa: desde una discusión filosófica hasta el cruce del río Paraná por la caballería desbandada de Urquiza. Sólo se trata de saber narrar, es decir, ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir. (p. 170)

Aunque esta idea se halle en la base misma del arte narrativo, Piglia la asume entusiasmado y con ella se inserta dentro de esa tradición “ficcionalizadora” avalada por Borges y Arlt.

En la segunda parte de *Respiración artificial* aparece, en el centro de una polémica entre Renzi y Marconi, una de las ideas más provocadoras de Piglia: la de que Borges es el más grande escritor argentino... del siglo XIX – un siglo que cierra él mismo en sus dos vertientes: la del europeísmo y la del “nacionalismo populista” (de Sarmiento y del *Martín Fierro*) –, mientras que Arlt es “el que abre, el que inaugura [...], el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (PIGLIA, 1980, p.164). La discusión, uno de los momentos culminantes del libro, se extiende a lo largo de casi veinte páginas y expone varias ideas discutibles pero convincentes. Los dos polemistas defienden posiciones encontradas, y Marconi toma partido por la más usual: la de que Borges no solo era muy superior a Arlt, sino que ni siquiera se había molestado en leerlo. Para demostrar lo contrario, Renzi opta por su muy particular modo de polemizar y “descubre” un inesperado y oculto homenaje de Borges a Arlt en el cuento “El indigno”, recogido en el libro *El informe de Brodie*. Aunque lo parezca, el análisis de Renzi no es descabellado si tenemos en cuenta que en el prólogo de Borges a ese mismo volumen (lo que, por cierto, Renzi no menciona) el homenaje es explícito:

Imparcialmente me tienen sin cuidado el Diccionario de la Real Academia [...] y los gravosos diccionarios de argentinismos. Todos, los de este y los del otro lado del mar, propenden a acentuar las diferencias y a desintegrar el idioma. Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: “Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas”.

Lo cierto es que ya a fines de la década del veinte, cuando le preguntaron a Borges a quiénes leía entre los nuevos autores, dijo: “de los muchachos leo a los poetas Nicolás Olivari, Carlos Mastronardi, Francisco Luis Bernárdez, Norah Lange y Leopoldo Marechal. Y de prosa es notable Roberto Arlt. También Eduardo Mallea. No leo otros” (BORGES, 1929). Es una confesión elocuente si se piensa que entonces Arlt solo había publicado, entre sus novelas, *El juguete rabioso*.

341

En cierto sentido, la polémica de la novela podría leerse como un ensayo autónomo. Lo curioso es que buena parte de ella está armada sobre esas ideas ficcionalizadas, de tal modo que no se les ve como un agregado sino como la esencia misma del texto. Dicha tendencia parece tener, al menos, dos funciones: por un lado, demostrar que, en efecto, todo puede ficcionalizarse; por el otro, llevar hasta las últimas consecuencias ciertas ideas provocadoras atribuyéndolas, astutamente, a un “personaje” dentro de una “novela”. Así, el autor puede formular opiniones que, sin dejar de ser interesantes, se considerarían no pertinentes dentro de un discurso ensayístico. Por eso resulta sorprendente que varios críticos se cuestionen la tesis del personaje como si estuviera planteada desde la autoridad implícita de un ensayo. Quizás ello se deba a que el propio Piglia ha repetido la idea, aunque matizada, en discursos más cercanos al terreno de lo “verdadero” (MARIMÓN, 1980, pp.7-8; PIGLIA, 1990, pp. 121-122, 142-143, 146-147); otra, que en él la mezcla de géneros ha llegado a tal punto que muchos lectores lo leen sin reparar en las diferencias entre “ficción” y “realidad”.

La voz de los marginados

Varios críticos han señalado, con razón, que la novela está poblada por personajes marginados de los centros geográficos y culturales. Son *outsiders* empujados por el destino hacia la periferia. En otro tiempo, casi todos parecieron llamados a cumplir grandes misiones: Enrique Ossorio y su nieto el Senador, Maggi y Tardewski, e incluso Renzi y Marconi. Ossorio transita del heroísmo a la traición, mientras el Senador termina aislado y rechazado por sus propios hijos. Por su parte, Maggi y Tardewski debieron abandonar sus prometedoras carreras para recalar en la ciudad de Concordia. Tardewski es el paradigma del marginado: el joven de brillante porvenir, alumno de Wittgenstein en Oxford, que – como culminación de su desenfadada y consciente búsqueda del fracaso – se ve “desterrado” en esta pequeña ciudad, donde su única ocupación es preparar a los estudiantes que deben rendir sus exámenes de filosofía. (Aquí el modelo pudo haber sido Kafka, al menos según la imagen que Walter Benjamin da de él: “Para hacer justicia a la figura de Kafka en su pureza y en su belleza peculiares, no se debe perder de vista lo siguiente: que fue un fracasado. [...] Nada merece mayor consideración que el celo con que Kafka subrayó su fracaso” (BENJAMIN, 1993, p. 208). Finalmente, Renzi solo ha podido escribir una novela mediocre “cuyo triunfo más puro” es la aparición de Maggi y, en consecuencia, la llegada del propio Renzi a Concordia. Marconi, por su parte (el único que no ha sido desplazado hacia esa ciudad, puesto que siempre ha vivido en ella) parece hallarse en el centro del universo; pero su estrella intelectual declina cuando aparece la escritora a quien Marconi engaña y que, sin proponérselo, margina intelectual y moralmente a su interlocutor.

Todos ellos padecen, cada uno a su manera, una suerte de exilio que, como al predecesor Enrique Ossorio, los obliga a ver el mundo de modo peculiar, a “pensar el mismo presente histórico desde los límites” (SAZBÓN, 1981, p. 44). Según Sazbón, el exilio entraña un problema fundamental que obsesiona a los personajes: “¿desde dónde decir?” Así, algunos de los puntos más recurrentes de la novela – la automarginación y el exilio, la *ostranenie*, la pérdida del lenguaje –, no serían sino metáforas o formas de expresar el destierro, la exclusión, lo indecible, la historia heterónoma, etc. Los personajes se “evaden” geográfica o socialmente porque se niegan a aceptar una Razón implacable. No es casual que, en el presente, el que más lejos ha llegado

en su condición de exiliado sea Tardewski, puesto que, como Kafka, fue el que conoció más a fondo el horror que implicaba esa Razón. Ya en una carta a Alberdi, Ossorio lamentaba que en “los tiempos que se avecinan”, los hombres honestos solo tendrían dos caminos: “el exilio o la muerte” (PIGLIA, 1980, p. 86). Únicamente desde el exilio podrán estos personajes buscar la utopía.

El hecho de situarse en los márgenes permite tener una visión más certera del centro: los “marginales” suelen estar mejor dotados para ver lo que otros no pueden. Como los irlandeses o los judíos (para ceñirnos a los ejemplos que da Borges en “El escritor argentino y la tradición”), estos *outsiders* tienen la capacidad de descubrir lo que a los demás les está vedado. En este sentido, el ejemplo más claro y más profundamente enraizado en la literatura universal es el de los locos, esos marginados por excelencia, que parecen ser capaces de percibir ciertas zonas recónditas de la realidad. No es casual que sea una loca, Echevarne Angélica Inés, la única que –aparte del Senador – haga referencia más o menos explícita al horror del presente. En su diario, Ossorio escribe: “Hablo del tema de mi relato con Lissette. [...] Pondré [...] a una adivina, una mujer que, como tú, sepa mirar lo que nadie puede ver” (*Ibidem*, p. 97). E inmediatamente se reproduce una carta de la loca en la que esta se pregunta por qué tiene que ser ella la que deba verlo todo. Y agrega: “está ese muchacho que me busca, que me está queriendo ver. Y está el Polaco. Polonia. Yo vi las fotografías: mataban a los judíos con alambre de enfardar. Los hornos crematorios están en Belén, Palestina. Al Norte, bien al Norte, en Belén, provincia de Catamarca” (*Ibidem*, p. 99). Evidentemente, el muchacho y el Polaco no son otros que Renzi y Tardewski. De modo que la loca puede referirse a ellos aun cuando no hay razón alguna para suponer que los conoce y cuando ni siquiera ellos se conocen entre sí. A través de ese lenguaje en apariencia incoherente, la loca relaciona al Polaco con su país, a este con el holocausto – lo que la remite a Belén, en Palestina – e inmediatamente a la ciudad argentina del mismo nombre. De esa manera, en apenas unas líneas, traza un símil entre el exterminio judío y la realidad actual de su país, y sumerge en ella a los propios protagonistas de esta historia. Adelanta implícitamente la presencia de Hitler en el relato, del mismo modo que el Senador adelantará la de Wittgenstein y Kafka. Ellos, desde la incoherencia de sus respectivos discursos, dan coherencia al diálogo de la segunda parte.

Archivos y linajes

La estructura “de archivo” es, para Piglia, un punto de partida: “empecé trabajando la novela con la idea de hacer un archivo. Me tentaba la idea del archivo como forma” (“La literatura y la vida”, p. 191). Y es esa forma, según él, la que exige primero una fuente histórica que le sirva de base (Enrique Ossorio), luego un historiador que investigue (Maggi), alguien que preserve esa información de cualquier riesgo (Renzi) y un conjunto de personas a las que este último debe ver como requisito para comprenderla (el Senador, Tardewski). “Escribí todo el libro y me di cuenta que el archivo era exactamente lo que no debía estar en el libro. Empecé con él y terminé desapareciéndolo. La novela ya era *eso*” (CAMPOS, 1992, p. 105). El archivo da cabida a las más diversas fuentes: fragmentos de diarios, cartas, documentos de varios tipos, es decir, la materia prima del historiador. Esa estructura de archivo y las posibilidades que brinda suponen la existencia de historiadores o investigadores que deben desentrañar lo que los archivos o las cajas ocultan. Es precisamente esa estructura la que da sentido a varios de los personajes, entre los que se encuentran, en primer lugar, Ossorio y Maggi. El primero lo dice de manera más o menos explícita al hablar de “un historiador que trabaja con documentos del porvenir (ese es el tema). El modelo es el cofre donde guardo mis papeles” (PIGLIA, 1980, p. 101).

De un cajón emergen los papeles de Maggi y de Ossorio, así como los cuadernos de Tardewski. Todos esos documentos debieron ser celosamente guardados para que llegaran finalmente a Renzi (y por extensión a nosotros). Las cajas son las guardianas de la memoria y están en la génesis de muchas historias y personajes. En lo tocante a Renzi, marcan su nacimiento físico e intelectual; en un cajón “más o menos secreto” del ropero de su padre se hallan, junto con la partida de nacimiento de aquel, los recortes de diario donde se hablaba del “caso Maggi”, así como *Fisiología de las pasiones y mecánica sexual*, del profesor T. E. Van de Velde, y el libro de Engels sobre el *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (p. 14). Es decir, en ese cajón – del que salen los recortes de la historia de Marcelo Maggi que motivan a Renzi a escribir su novela y en el cual están también dos clásicos de la historia de la sexualidad y la propiedad –, aparece el

acta de nacimiento del personaje, curiosa coexistencia que ya había sido notada por Mario Cesáreo (p. 508). Su origen, en cierto sentido, está ligado a (o marcado por) esos temas. Renzi recibe, junto con el documento que “inaugura” oficialmente su vida, dos de las teorías clásicas de nuestro tiempo, pero no directamente de sus padres (Freud y Marx), sino de los “tíos”. Poco después, al hacer referencia a Tinianov, Renzi cita una de sus propuestas más conocidas, la de que la literatura no evoluciona de padre a hijo, sino de tío a sobrino, con lo que de paso alude a la relación que se establece entre él y Maggi. Algunos críticos han advertido ya que este tipo de legado indirecto es el que prevalece en la novela, y hasta los papeles de Ossorio deben seguir ese tortuoso camino. Recuérdese que Ossorio deja en herencia dos baúles, uno con su dinero, otro con sus papeles; si el contenido del primero va pasando de padres a hijos, el del segundo no. De hecho, el hijo de Ossorio estuvo a punto de destruirlo, por lo que pasa no a él sino al Senador, y de este no a su hija Esperancita sino a Maggi. No es de extrañar entonces que termine en manos de Renzi. La novela convierte en anécdota, por tanto, esa indirecta evolución de la literatura y de la historia a la que he hecho referencia.

Por lo pronto Ossorio, quien para Piglia funciona como contrafigura de Sarmiento, “o sea, el que perdió, no el que llegó primero”, es quien en la novela “arrastraría la problemática de la historia argentina” (PIGLIA, 1990, p. 191). Para ello hay que construirle un linaje que le permita llegar a convertirse en metáfora de la historia del país. Y ese linaje no procede de Alberdi (quien, como han señalado Sazbón y Morello-Frosch, es el modelo principal de Ossorio) sino de Borges. La tesis según la cual Borges cierra la literatura del siglo XIX en sus dos vertientes remite a otra aparecida poco antes en un ensayo de Piglia: la de que “la escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un doble linaje”, el linaje de sangre (“los antepasados familiares, ‘los mayores’, los fundadores, los guerreros”) y el linaje literario (“los antepasados literarios, los precursores, los modelos”). Ello no es sino otra forma de presentar la dicotomía cervantina, el tópico de las armas y las letras. Piglia considera que “en Borges las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás” (PIGLIA, 1979, p. 3).

No olvidemos que Ossorio es el padre del último argentino muerto en un “duelo” de honor, y autor de unas cartas “apócrifas” que inundan el relato. Tampoco se ha de pasar por alto el hecho de que Ossorio renuncia a la partícula “de” en su nombre, lo que significa también la renuncia a determinada herencia, la del linaje aristocrático. El dato es importante porque “la diferencia entre quienes tienen seudónimo y quienes tienen genealogía”, ha dicho David Viñas, “abre una línea fundamental en la literatura argentina” (MARGULIS, 1998, p. 70). Basta ver, por ejemplo, los casos de Güiraldes y de Arlt; el primero – reitera Viñas – tiene Don, el segundo, cuyo mejor seudónimo es su propio nombre, tiene prontuario. El asunto del nombre propio y de la genealogía no era ajeno tampoco a los escritores decimonónicos. Abelardo Castillo ha recordado el asombro de Martínez Estrada ante el hecho de que José Hernández no firmara Hernández Pueyrredón, cuando él mismo firmaba con sus dos apellidos. Y es que Hernández, como Sarmiento, no quería descender de nadie, sino ser fundador de dinastías (pp. 143-4). Ossorio se inscribe en esa tradición. Él tampoco es heredero sino fundador de linajes, así como lo fue del Salón Literario o de la Cultura Nacional. Al mismo tiempo es el único que no le debe nada a nadie; hizo su fortuna con el oro de California. De modo que cuando Maggi lo asume como tema de investigación está volviendo a los orígenes, intentando cerrar un círculo en el que cabe toda la historia de la nación.

Relato histórico y relato epistolar

“¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta.” (PIGLIA, 1980, p. 13). Así comienza *Respiración artificial*, un comienzo tan seductor que la mayoría de los críticos que se han referido a él pasan por alto su última frase. Es ahí, en el mismo preámbulo de la novela, donde aparece la primera alusión a una carta y a una relación epistolar que será el eje de la mitad inicial del libro. Como se ve, es la carta la que desata la historia (si bien el detonante es la publicación de la novela de Renzi, que no en balde aparece aquí en una oración subordinada). Poco después esta idea es ratificada: “Esa fue la primera carta”, dice Renzi al final de ella, “y así empieza verdaderamente esta historia” (*Ibidem*, p. 21). O sea, la novela misma, la historia que narra,

surge de una carta, y a partir de ella se establecen varias relaciones epistolares, si bien la más importante es la que se produce entre Renzi y Maggi. También escriben o reciben cartas otros personajes: el Senador, Enrique Ossorio (quien las mezcla con su diario y descubre que su relato utópico deberá ser epistolar), y otros personajes que solo ingresan al texto a través de alguna carta enviada o recibida. De ahí que Sazbón reconozca que “la riqueza de sentido se presenta en la historia bajo el aspecto de una inmensa acumulación de escrituras, siendo la carta su *forma elemental*” (1981, p.38), y luego añade, por razones que veremos de inmediato, que “las cartas tienen el destino de no llegar a destino, o bien – como en el caso central de Maggi y Renzi – de ser el sustituto ambiguo de un postergado contacto no escrito” (*Ibidem*, p. 39). En efecto, lejos de propiciar un encuentro entre remitentes y destinatarios, las cartas lo impiden, bien porque son interferidas, bien porque ellas mismas hacen innecesario dicho encuentro (o son fruto de un encuentro imposible). De hecho, el único encuentro físico entre corresponsales es el que se produce entre Marconi y la escritora deforme. Y ese encuentro resulta empobrecedor porque frustra la deslumbrante capacidad de escritura de ella. Aquí, solo la lejanía (y por extensión el exilio) producen escrituras. Los diálogos “en vivo” – incluso el de Renzi y Tardewski, cuyo tema siempre debe ser pospuesto – corren el riesgo de fracasar.

El tercer capítulo de la novela (último de la primera parte) está hilvanado por la escritura o “lectura” de las cartas más disímiles. Es ahí donde Enrique Ossorio descubre la forma que deberá tener su relato y teoriza sobre la epístola, como antes – ya desde el primer capítulo – lo había hecho Renzi *in extenso* (pp. 39-41). En el tercer capítulo aparece un personaje fundamental: Arocena, el hombre que intenta descifrar “el mensaje secreto de la historia”, el censor, el lector paranoico. Se alimenta solo de una lectura transgresora, de cartas que no le están dirigidas. Su relación con el texto es tan enfermiza que invariablemente distorsiona los mensajes. Arocena cree hallar siempre, en lo escrito, las claves de la lectura; él mismo pudiera ser, en cierto modo, el personaje creado por Enrique Ossorio, el hombre que recibe cartas cruzadas entre argentinos del futuro y que trata de descifrarlas. Tiene el privilegio, además, de leer como actuales las cartas escritas por el propio Ossorio. Irónicamente, Arocena convierte todas las cartas, los personajes, el presente, en la utopía (o más bien ucronía) soñada por Enrique Ossorio.

Este escribe en 1850 un relato que tiene lugar en 1979, leído por un personaje de 1837-1838. Todos los tiempos coexisten en el “ahora” de la lectura, reactualizados así por Arocena. Los senderos, ya lo sabemos, no se bifurcan en el espacio sino en el tiempo. A pesar de esa capacidad, Arocena está lejos de ser el lector ideal. Es una especie de crítico suspicaz que, buscando siempre segundas intenciones, no percibe lo obvio. Por ejemplo, se burla de y pasa por alto la carta donde la loca pide un puesto de Cantora oficial (es decir, de delatora). A diferencia de Renzi, quien en “La loca y el relato del crimen” debe su éxito como detective a la loca, Arocena desecha el relato de esta y pierde, así, la posibilidad de realizar hallazgos que podrían ser decisivos; en su caso, el placer de la lectura es más importante que su eficacia. De ahí que, pese a su tétrica función, Arocena esté más lejos de los represores a quienes representa que de aquel oficial de correos de *El inspector*, de Gógol, que disfrutaba mucho más la lectura de las cartas ajenas que la de la *Gaceta de Moscú*.

348

La primera parte de la novela termina con el más breve de los subcapítulos: fechada el 30 de julio de 1850 aparece una anotación del diario de Enrique Ossorio: “Escribo la primera carta del porvenir” (PIGLIA, 1980, p. 126). Lo que vendrá, la segunda parte de la novela, queda pues, marcado por esa declaración lapidaria. En la segunda parte, las relaciones epistolares casi desaparecen; el género perverso, necesitado de la distancia y de la ausencia para prosperar, no tiene sentido en un diálogo que se establece frente a frente. Las cartas no vuelven a ocupar un primer plano hasta el final mismo de la novela, cuando Tardewski le entrega a Renzi las carpetas con los papeles de Ossorio. La vida del personaje y la novela se cierran con el mismo texto: una carta que remite a otra (la de Alberdi) aparecida mucho antes, casi al principio del relato (p. 37), y que según Maggi debe ser la que inicie su libro sobre Ossorio.

Buena parte de la novela gira en torno a textos que no aparecen en ella. Ya Pons señaló que “es notoria la presencia paradójica de textos ausentes, es decir, que se anuncian a nivel de la intriga pero que formalmente no figuran en la novela” (p. 159), como cartas de las que solo leemos respuestas censuradas, el artículo de Tardewski, etc. Faltaría añadir, entre otros, la reseña que, según Maggi, Tardewski hace de la novela de Renzi. En el diálogo entre estos jamás se hace referencia a ella, así como tampoco hablan de la novela misma. La

propia novela interesa solo como detonante de esta otra historia que es *Respiración artificial*, del mismo modo que las deslumbrantes ideas de Tardewski sobre Kafka y Hitler importan más como exposición oral en el presente que como artículo aparecido en *La Prensa* el 21 de febrero de 1940. En realidad, esos textos son imprescindibles solo como referencias. A la manera de un palimpsesto, el vacío que supone su ausencia es llenado por otras escrituras, por otras lecturas.

El discurso “agónico”

En *Respiración artificial*, la existencia de una historia principal alrededor de la cual se van tejiendo otras directamente vinculadas a ella, se ve alterada por la continua aparición de historias que se cierran sobre sí mismas y que, al menos en primera instancia, tienen muy poco que ver con aquella. En esta novela tan poco “narrativa” en el sentido tradicional del término, el eje dominante es el diálogo. En la primera parte se trata del diálogo entre Renzi y Marcelo Maggi, cuyo tema central sería la personalidad de Enrique Ossorio; en la segunda parte, es el diálogo entre Renzi y Tardewski alrededor de la figura de Maggi. Por supuesto, podría hablarse de digresiones “naturales”, toda vez que aparecen personajes o situaciones que desvían la atención hacia otros espacios. Pero ese es un rasgo inherente a casi todas las narraciones. La digresión a la que me estoy refiriendo es aquella que puede ser ejemplificada paradigmáticamente por “El curioso impertinente”, aquella historia incluida en la primera parte del *Quijote* cuyas relaciones con la trama principal son tan tenues que resultan imperceptibles. En la primera parte de *Respiración artificial* abundan las digresiones “naturales” impuestas en gran medida por las convenciones propias del género epistolar, aunque este haya sido alterado, pues las cartas, en verdad, no se reproducen nunca sino que se glosan o parafrasean. Aun así, ellas permiten saltar de un tema a otro con gran facilidad, lo que explica que ninguno llegue a desarrollarse durante varias páginas consecutivas. La digresión más importante está en el tema mismo de esa primera parte. Lo que desencadena la historia – como sabemos – es la novela de Renzi, *La prolijidad de lo real*. Es ella la que convoca a Maggi, la que le permite entrar en escena; pero si por un momento parece que la historia de Maggi será la dominante, él, que es a su vez destinatario de otros textos (los de Enrique Ossorio), no tarda en desviar nuestra atención hacia esa figura del siglo XIX. Ya en esta

primera parte, sin embargo, se anuncia el tipo de digresión “gratuita” que se potenciará en la segunda. La historia del hombre al que nunca le ocurría nada (PIGLIA, 1980, pp. 29-30), la reflexión sobre el género epistolar (pp. 39-41), o sobre el estilo hemingweyano (pp. 39-40), las cartas que recibe Arocena y la historia del borracho que en el bar Ramos habla sobre la espada de Temístocles (pp. 45-47) son el preámbulo de lo que vendrá. En la segunda parte, dado que el tema del diálogo (es decir, la figura y el destino de Marcelo Maggi) es tabú, las digresiones alcanzan una dimensión insospechada. Las menos importantes quizá sean aquellas en que se narra el pasado de algunos personajes como Tokray, Maier, el propio Tardewski o hasta el hombre que mató a su mujer accidentalmente (p. 135). Después hay otras historias de mayor relevancia, como la de los enfermos que se disputaban la cama en el hospital (pp. 139-140), la de los gauchos que discuten si la palabra “trara” puede ser escrita (p. 178), la de la entrevista entre Joyce y Arno Schmidt (pp. 182-184), la del hombre que mató a sus hermanos (pp. 184-188) y la de las relaciones entre Marconi y la escritora deforme (pp. 197-206). En otro nivel, el más importante, se sitúan las dos historias que pasan a ocupar un primer plano: la discusión sobre el papel de Borges y Arlt en la literatura argentina (pp. 159-176) y el descubrimiento, por parte de Tardewski, de las relaciones entre Hitler y Kafka (pp. 222-272). Estas últimas están, a su vez, llenas de digresiones y posposiciones. El personaje de Tardewski es la encarnación misma de ese fenómeno. En cierto momento le asegura a Renzi que tratará de ceñirse al relato para evitar las digresiones, y acto seguido recuerda cómo Maggi le hacía notar que padecía la misma “avidez digresiva” del general Lucio Mansilla, quien “hizo, de su vida toda, una sola y gran digresión” (pp. 250). (Recuérdese que con *Una excursión a los indios ranqueles* Mansilla asombró por su capacidad digresiva, una marca de su modo de narrar en la que basaba parte del placer de la lectura). Lo paradójico es que la historia que narra la novela, sobre todo en su segunda parte, es precisamente la de aquellas digresiones. El texto noveliza la digresión.

Por otro lado, es inquietante a veces la profusión de voces cuyo origen y destino no podemos distinguir a ciencia cierta: quién habla, quién escribe, quién escucha, quién lee... Aunque es Renzi quien comienza narrando, poco a poco se van introduciendo voces ajenas a las que él ha tenido acceso de una forma u otra. En el primer capítulo

aparecen ya las cartas que le ha enviado Maggi. En el segundo, la voz dominante es la del Senador, pero aún ahí es Renzi quien narra. En el tercero, sin embargo, las cosas se complican: se reproducen fragmentos de los papeles de Ossorio y entra la narración de Arocena y la lectura que este hace de las cartas interceptadas, incluidas algunas de Renzi y Maggi. Pero resulta que Renzi no conoce los papeles de Ossorio sino un año después, es decir, cuando Tardewski se los entrega al final mismo de la novela, mientras que en ningún momento ha podido tener acceso a la figura y las lecturas de Arocena. ¿Cómo es posible entonces que estén en su relato? La segunda parte enturbia más el asunto. Aunque está narrada mayormente por Tardewski y Renzi, comienza de modo impersonal: “Se lo ha visto [a Renzi] a las diez de la mañana bajar del tren que llega de la capital” (p. 131). ¿Quién lo ha visto?, ¿Cómo lo sabe Tardewski? Por otro lado, ¿por qué esa voz impersonal, casi la de un espía, desaparece para darle entrada de inmediato a Tardewski? Así, dentro de un capítulo tan exhaustivo – en que el tiempo de la ficción corre parejo al tiempo real, a la manera de lo que en cine sería un larguísimo plano-secuencia – se escamotean las ocho horas que Renzi pasó en Concordia desde su llegada hasta el momento en que se reúne con Tardewski.

Por paradójico que pueda parecer, *Respiración artificial* concilia su elevado “intelectualismo” con una oralidad muy marcada y, con frecuencia, de raíz popular. Su autor aprendió la lección de Renzi, cuya novela fracasó tratando de “evitar el costumbrismo y el estilo oral que hacían estragos en las letras nacionales” (p. 17). De paso la novela se inserta en una tradición preterida de la literatura nacional, pues si “el siglo diecinueve produjo una excelente prosa, una escritura apenas modificada de su lenguaje oral; el siglo veinte parece haber olvidado ese arte, que perdura en muchas páginas de Sarmiento, de [Vicente F.] López, de Eduardo Wilde” (BORGES, 1941, p. 11). Son varios los momentos de la novela dominados por la oralidad; Renzi, el exquisito, el hombre que no cesa de referirse a la alta cultura, es testigo de los dos más significativos. En la primera parte, un Renzi existencialista encuentra en el bar Ramos al “curda” Marquitos pronunciando un delicioso discurso (que llega a nosotros transcrito por el propio Renzi en una carta a Maggi); en la segunda, luego de la anécdota sobre el encuentro de Joyce y Arno Schmidt, Renzi y Tardewski entran a un bar en Concordia y son testigos de un monólogo delirante, la oralidad en

estado puro, por decirlo así. Ambos momentos son como empujones hacia la realidad, la comprobación de que el universo de las discusiones filosóficas y literarias de los personajes protagónicos coexiste con otro mundo que también permea sus vidas. Esos jalones definen la novela misma; una novela con un centro difuso y dominada por relatos, voces y lenguajes periféricos. La agonía que entraña contar la historia sin poder referirse a su centro impone un discurso muy peculiar. Puesto que, por principio, el escritor se niega a asumir el silencio, la divisa de Wittgenstein parecería tomar cuerpo desde un nuevo ángulo: sobre aquello de lo que no se puede hablar es mejor divagar, hablar digresivamente.

Del policial a la política

“Me interesa mucho”, ha dicho Piglia, “la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en *Respiración artificial*. Hay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto. [...] yo digo que en ese sentido es una novela policial” (PIGLIA, 1990, p. 21). No creo necesario aclarar que, una vez más, Piglia está haciendo un uso exagerado de sus opiniones. En rigor, *Respiración artificial* no es una novela policial, pero se sirve de muchos elementos del género. Aquí, como en la mayor parte de los textos de Piglia, los elementos de la literatura policial desempeñan un papel decisivo. Casi todos los personajes importantes se transforman en detectives, rastreando las huellas de crímenes que tal vez no ocurrieron; lo importante, de hecho, no es el crimen mismo sino el rastreo de las pistas. Renzi, Maggi, Tardewski y Arocena son, cada uno a su modo, detectives de “crímenes” desconocidos. En el fondo no se trata tanto de enfrentar delitos concretos como de descifrar el “mensaje secreto de la historia” (p. 55), “leer” en las vidas de los otros las claves de un enigma histórico. De ahí que nunca quede claro, por ejemplo, si Ossorio fue un traidor o Maggi un ladrón, y que el mismo Maggi insista en que no le interesa escribir la biografía de Ossorio sino el movimiento histórico encerrado en esa figura excéntrica (p. 35-36).

Vinculado con la estructura policial y sin aparente relación con ella, hay un tema que obsede a Piglia: el de la abolición del azar, la idea de que todo lo ocurrido ya había sido previsto por alguien. Casi siempre está asociado – según una teoría que él mismo desarrollará

en la década siguiente – con esa “conciencia paranoica” que oprime a muchos personajes y que se define por “el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que ‘me está dirigido’” (PIGLIA, 1991, p. 5). La idea, ya lo sabemos, era cara a Borges, quien armó sobre ella cuentos como “La muerte y la brújula” y “Tema del traidor y del héroe”. Es fundamental también en varios textos de Piglia como *Encuentro en Saint-Nazaire*, *Prisión perpetua*, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, donde algún personaje prepara con antelación el final de la historia. No se trata, claro, de la predestinación divina, sino de una “construcción” deliberada del futuro, que suele disfrazarse de azar. Y es esa construcción nada azarosa la que permite descifrar los enigmas, leer el texto de la historia. Por regla general, el personaje que lo prevé todo es “negativo”. En *Respiración artificial*, por el contrario, es Maggi. Renzi y Tardewski no pueden dejar de percibir cómo el Profesor los ha “utilizado”. Al final del primer capítulo, en una prospectiva, Renzi comprende “hasta qué punto Maggi lo había previsto todo” (PIGLIA, 1980, p. 21). Tardewski, por su parte, cree que Maggi “cultivó mi amistad durante todo este tiempo porque estaba preparando esta retirada y necesitaba de mí” (pp. 133-134). Renzi ratifica que Maggi “sabía desde el principio lo que estaba haciendo, lo que quería hacer, y que si empezó a escribirme fue porque en un sentido [...] estaba preparando la retirada y quería que en ese momento, cuando eso sucediera, yo estuviera acá, como estoy ahora, [...] con usted, preparado, dispuesto a esperarlo” (p. 134). Ya el propio Maggi, en una de sus primeras cartas, lo había dicho: “Estoy convencido de que nunca nos sucede nada que no hayamos previsto” (p. 29). Pero esta es una idea que acompaña no solo a Maggi sino también a Tardewski. Él, que parece haber sido víctima del azar como ningún otro de los personajes, reconoce que el acto aparentemente azaroso de viajar a Varsovia en 1939 fue su primera decisión consciente de llegar a Concordia, y que en ocasiones el azar no fue sino un requisito necesario para que se cumpliera el destino. En otras palabras, no existe una historia ajena al sujeto, sino que es este quien la va encauzando y dando sentido a los hechos que vive. Es este el modo en que la novela asume su dimensión histórica y política.

Piglia añade una lectura política a la “policial” al apoyarse en una tradición cuyo paradigma en la literatura argentina es – según dirá él mismo años después – Rodolfo Walsh, ese escritor también desaparecido durante la dictadura. La práctica literaria de este se basaría en dos poéticas:

Por un lado está el manejo de la forma autobiográfica del testimonio verdadero [...]. El escritor es un historiador del presente, habla en nombre de la verdad, denuncia los manejos del poder. [...] Por otro lado para Walsh la ficción es el arte de la elipsis, trabaja con la alusión y lo no dicho, y su construcción es antagónica con la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo social. (PIGLIA, 1973)

Pero lo interesante es que ambas poéticas están unidas entre sí por el eje de “la investigación como modo básico de darle forma al material narrativo” (PIGLIA, 1973, p. 14). Walsh es también un modelo en tanto que exponente de esa *literatura fakta* que interesa a Renzi (p. 195) y cuyos recursos utiliza Piglia en *Respiración artificial*. El propio Piglia abordó el tema directamente en una entrevista que le hizo a Walsh a principios de la década del setenta (“Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”); de la cual existe una versión completa más reciente (“He sido llevado y traído por los tiempos”). Otra de las enseñanzas aprendidas dentro de la literatura argentina con Walsh es que se pueden utilizar las reglas del género policial para narrar algo más que ciertos crímenes exquisitos que serán dilucidados por la capacidad analítica de un investigador. No podía ser menos en una novela que cuestiona en grado sumo algunos de los paradigmas del racionalismo occidental. Piglia, por último, establece un inesperado enlace entre Walsh y Joyce, con lo que convierte al primero en un pilar no solo ideológico sino también literario. La situación misma de la segunda parte de la novela concilia a Joyce (no en balde aquí, como en el *Ulises*, el relato transcurre desde la mañana de un día hasta la madrugada del siguiente) con ese libro fundamental que es *Operación Masacre*. Con este, Walsh encontró la solución práctica a un dilema que angustiaba a Brecht, para quien “la novela política tal cual la conocemos es imposible después de Auschwitz”. Siguiendo esa línea de pensamiento, Piglia se pregunta: “¿se puede usar la ficción para narrar el horror?” (*Ibidem*, p. 13). *Respiración artificial* es una buena respuesta. En el prólogo, Walsh cuenta cómo la historia que va a

narrar le llegó, casi sin desearlo, mientras jugaba ajedrez en un bar del que era asiduo parroquiano. Y él, que no se interesaba en la política, se vio involucrado en ella a tal punto que terminó escribiendo uno de los grandes alegatos políticos de nuestro tiempo. De modo parecido, Renzi es acosado por las circunstancias históricas y políticas en el Club de Concordia y, como a Walsh, le tocará escribir sobre ellas. Walsh, quien nunca aparece mencionado en la novela, aprendió a escarbar de tal modo en la pesadilla de la historia que terminó, como Maggi, convertido en una de sus víctimas.

Joyce, Kafka y el fantasma de la historia

Ya hice referencia a la importancia que Piglia le concede al diario. Es un género que le apasiona y que aquí tiene un interés especial. En busca de una tradición que lo avale, Piglia recurre a algunos nombres ineludibles y los introduce en su propia narrativa. Se ha dicho más de una vez que el personaje de Tardewski está basado en el de su coterráneo Witold Gombrowicz. Las semejanzas son obvias. En sus conversaciones con Dominique de Roux (*Lo humano en busca de lo humano*), Gombrowicz relata algunas de sus peripecias argentinas cuyas similitudes con las del personaje de *Respiración* son notorias. Aparte de esas afinidades biográficas, algunas frases del personaje están tomadas tal cuales del libro de Gombrowicz. Pero Gombrowicz no da vida solo a Tardewski; al reconocerse como un *outsider* (GOMBROWICZ, 1970, p. 104), asume una postura que será seguida – ya lo vimos – por varios personajes de la novela. Lo importante, a fin de cuentas, no es saber cuánto hay del autor de *Ferdydurke* en esos personajes; más útil me parece entender que aquel sirve de modelo tanto a estos como a una posición ante la literatura y, en especial, a una sobrevaloración del Diario que nos resulta conocida. No podemos menos que pensar en Piglia cuando Gombrowicz declara: “Casi no escribo artículos, los ensayos y todo lo que tengo que decir, fuera del arte puro, lo meto en el Diario” (p. 122). Y luego agrega: “Se compra un ‘diario’ porque su autor es célebre, y yo escribía el mío para hacerme célebre. Ahí está el *quid pro quo*” (p. 123). En su *Diario argentino* Gombrowicz aseguraba que durante catorce años había escrito un diario que ya acumulaba más de mil páginas. Y le daba al mismo una importancia extraordinaria y sospechosamente coincidente con la de Piglia: “advierdo que uno debe

ser el mismo en todos los niveles de escritura; es decir que debería poder expresarme no solo en un poema o un drama, sino también en la prosa ordinaria, en un artículo o en el diario...” (p. 16). Pero también Gombrowicz intenta apoyarse en un predecesor ilustre, alguien cuyo diario él lee con frecuencia. Y ese, claro, es Kafka. El Diario que este llevo de 1910 a 1923 no solo es un clásico del género, sino que, en *Respiración artificial*, cobra una importancia enorme (aun cuando algunas de las citas supuestamente extraídas de él sean falsas). El diario se convierte para Kafka en una tabla de salvación: “No abandonaré más este diario [dice el 16 de diciembre de 1910]. Debo aferrarme a él, ya que no puedo aferrarme a otra cosa”. Un año después (el 23 de diciembre de 1911) expone sus razones:

Una ventaja de escribir un diario consiste en que así uno se entera con tranquilizadora claridad de las transformaciones que sufre constantemente; transformaciones que uno en general admite, sospecha y cree, pero que inconscientemente niega siempre, cuando se presenta la oportunidad de obtener mediante ese reconocimiento un poco de esperanza o de paz. En el diario uno encuentra las pruebas que le certifican que aun en estados que hoy nos parecen intolerables, uno vivió, se paseó por ahí y apuntó sus observaciones, que por lo tanto esta mano derecha se movió como se mueve hoy, cuando uno, justamente por esa posibilidad de reflexionar sobre el estado anterior, es tal vez más sensato que antes; pero por eso mismo, también tiene que reconocer la valentía de su esfuerzo en aquella ocasión, cuando obraba en absoluta ignorancia.

La idea no puede menos que recordar los propósitos de Piglia al adular la célebre frase que Stephen Dedalus pronuncia en el segundo capítulo del *Ulises*: “La historia es una pesadilla de la que trato de despertar”. En boca de Maggi, la observación cambia totalmente su sentido: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (p. 21). Un procedimiento de alteración semejante utiliza, dentro de la novela, Enrique Ossorio; su romance utópico, titulado *1979*, ostenta un epígrafe de Jules Michelet: “Cada época sueña la anterior”. En realidad, la frase original (“*Chaque époque rêve la suivante*”), tiene el sentido inverso y fue utilizada como epígrafe por Walter Benjamin en su conocido ensayo *París, capital del siglo XIX*, donde reitera, casi al final, que “toda época sueña no solo con la que le sigue, sino que, soñando, se aproxima a un despertar”

(BENJAMIN, 1970 p. 138). Lo cierto es que Piglia “kafkianiza” la cita de Joyce. Si para este la pesadilla es la historia misma, para Kafka – y por extensión para Piglia – el hombre solo puede sobreponerse a la pesadilla acudiendo a la historia, sabiendo que “aun en estados que hoy nos parecen intolerables, uno vivió, se paseó por ahí y apuntó sus observaciones...” Es eso lo que permite a los personajes de *Respiración artificial* vivir en medio del horror de la innominada dictadura militar. No importa que la cita de Kafka parezca estar motivada por una situación personal. Tal vez él, como ningún otro autor del siglo XX, hizo cierta la tesis de que también lo personal es político. Eso explica la relectura de Piglia.

La oposición Kafka-Joyce, encarnada por Maggi y Renzi, es también la de la ubicación del escritor, y el ser humano en general, ante la historia. Maggi, quien piensa siempre en términos de realidad histórica, le reprocha a Tardewski no hacerlo: “no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia, [...] ¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente [...], si no supiéramos que se trata de un presente histórico?” (p. 237). Tardewski, probablemente ante la evidencia de la desaparición de Maggi, aprende la lección y termina, a su vez, reprochándole a Renzi su entusiasmo por Joyce. Para aquel, Joyce “trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para *entrar* en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella” (p. 272). El propio Renzi deberá sufrir una transformación en este sentido. El apático en materia de historia, el hombre que lo convertía todo en literatura, termina siendo el depositario de los papeles de Enrique Ossorio. Será, por tanto, el encargado de concluir el libro iniciado por Maggi. Los caminos de Joyce y Kafka, finalmente, se cruzan. En este sentido, hay un texto en la novela que resulta ser clave. Se trata del brevísimo poema que Marconi asegura haber soñado: “Soy / el equilibrista que / en el aire camina / descalzo / sobre un alambre / de púas”. Para Renzi y Tardewski está claro que esos versos son una metáfora de la situación del escritor, pero si Renzi propone titularlo “Retrato del artista” (lo que de inmediato nos remite a Joyce), Tardewski propone que se llame “Kafka”. Y ese cruce está justificado por la propia lógica de una novela que logra conciliarlos.

Por lo pronto, hay más afinidades de lo que pudiera pensarse entre la novela de Piglia y el *Ulises*. La más notoria es la semejanza, reconocida por aquel, entre Renzi y Stephen Dedalus. Renzi piensa que Dedalus “es una especie de Hamlet jesuítico. [...] el joven esteta ¿no? que no hace más que vivir en medio de sus sueños y que en lugar de escribir se la pasa exponiendo sus teorías [...]. Yo veo como una línea, [...] Hamlet, Stephen Dedalus, Quentin Compson” (p. 183), y al parecer no se da cuenta de que él mismo pertenece a esa estirpe. Aunque he dicho en otro momento que Maggi encarnaría el espíritu de Kafka, lo cierto es que él mismo se declara – entre líneas – admirador de Joyce, y que la pregunta que este se formulaba (¿cómo narrar los hechos reales?), repetida por Maggi y luego por Renzi, debió habérsela repetido más de una vez el propio Piglia. La escena en que Renzi expone sus teorías sobre Borges y Arlt ante el incrédulo Marconi, recuerda aquella en que Dedalus desarrolla las suyas sobre Shakespeare (igual de improbables, igual de convincentes) ante el burlón BuckMulligan, en el noveno capítulo del *Ulises*.

358

La referencia que Maggi hace al héroe irlandés Parnell, poco antes de parafrasear a Dedalus, es también un guiño a la obra de Joyce, pues en ella Parnell aparece como *leitmotiv*. En el décimo capítulo del *Ulises*, por cierto, Mulligan y Haines encuentran a Parnell jugando ajedrez en un café, imagen que se reproduce en Tardewski, el empedernido jugador y comentarista de ajedrez, asiduo al Club de Concordia. La peculiaridad de este ante el juego radica en las modificaciones que propone: “elaborar un juego [...] en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique” (pp. 26-27). La idea de Tardewski es en verdad de Brecht y está citada por Benjamin en una especie de diario (BENJAMIN, 1975, p. 140). En el contexto de la novela adquiere una nueva connotación; la Razón en estado puro, la asepsia lúdica, se ven sacudidas por la propuesta utópica y revolucionaria de Tardewski. “Solo tiene sentido”, había dicho este justificándola, “lo que se modifica y se transforma” (p. 27). Una vez más, Joyce es contaminado por el fantasma de la historia.

Todo el sentido de la novela reside, en suma, en que Maggi debe entregarle a Renzi (o sea, al intelectual presuntamente apolítico) los papeles de Ossorio; y Renzi, que ha pasado por un intenso proceso de aprendizaje de la mano del historiador y del filósofo, deberá

descifrarlos. Paradójicamente él, que fracasó en el intento de contar la “historia” de Maggi en su primer libro, deberá hacerlo – obligado por la *Historia* – en el segundo. La función del diletante, como las piezas del ajedrez de Tardewski, ha cambiado. En el final mismo de *Respiración artificial*, cuando Renzi abre la carpeta con los papeles de Ossorio y se asoma al pasado de su país para intentar entenderlo, abandona el papel de Dedalus, de Compson o de Caulfield para asumir el que le imponen Walsh, Kafka y la Historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “Conversaciones con Brecht (Notas de Svendborg)”. *Tentativas sobre Brecht. (Iluminaciones III)*. Pról. y trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1975, pp. 135-152.

_____. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1970.

_____. “Una carta sobre Kafka (Escrita a Gerhard Scholem en París, a junio de 1938)”. *Imaginación y sociedad (Iluminaciones I)*. Pról. y trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1993, pp. 199-208.

BORGES, Jorge Luis. “Declaraciones de Jorge Luis Borges”. *La Literatura Argentina X*. 1929, pp. 14-15.

_____. “Prólogo”. *Antología poética argentina*. Comps. J. L. B., Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1941.

BRIANTE, Miguel. “Todo escritor es un teórico”. *Tiempo Argentino. Cultura 2*, sep. 1984, pp. 2-3.

CAMPOS, Marco Antonio. “Entrevista con Ricardo Piglia”. *Cuentos con dos rostros*, de Piglia. Sel. y entrev. Campos. México: UNAM, 1992, pp. 93-113.

CESÁREO, Mario: “Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso”. *Fascismo y experiencia literaria; reflexiones para una recanonización*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, pp. 501-531.

GOMBROWICZ, Witold. *Lo humano en busca de lo humano. Witold Gombrowicz conversa con Dominique de Roux*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1970 (1968).

LÓPEZ ONCÓN, Mónica. “Ricardo Piglia: viajero, teórico, detective”. *Tiempo Argentino. Cultura*, 26 abr., 1983, p. 8.

MARGULIS, Alejandro. *Los libros de los argentinos. Entrevistas de Alejandro Margulis*. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.

MARIMÓN, Antonio. "Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués". *Sábado* (suplemento de *unomásuno*), 10 may, 1980, pp. 7-8.

MORELLO-FROSCH, Marta: "Significación e historia en *Respiración artificial*". *Fascismo y experiencia literaria; reflexiones para una reanonización*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, pp. 489-500.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte/ Universidad Nacional del Litoral, 1990.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire. 1980.

_____. "La ficción paranoica". *Clarín. Cultura y Nación*, 10 oct., 1991, pp. 4-5.

_____. "He sido llevado y traído por los tiempos". *Crisis* 55, 1987, pp. 16-21.

_____. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". *Un oscuro día de justicia*, de Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, pp. 9-28.

_____. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista* 5, 1979, pp. 3-6.

SAZBÓN, José: "La reflexión literaria". *Punto de Vista* 11, 1981, pp. 37-44.