

RESPIRACIÓN ARTIFICIAL: LA PROBLEMATIZACIÓN DEL DISCURSO DE LA HISTORIA DESDE EL ARCHIVO

RESPIRACIÓN ARTIFICIAL: THE PROBLEMATIZATION OF THE DISCOURSE OF HISTORY FROM THE ARCHIVE

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis201910.19.04>

NICOLÁS GÓMEZ REY*
Universidad de Guanajuato, México

Fecha de recepción: 22 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 15 de agosto de 2018

Fecha de modificación: 6 de septiembre de 2118

RESUMEN

Este artículo presenta un diálogo entre *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, y algunas ideas de *Mito y archivo* (1990), desarrolladas por Roberto González Echevarría. La lectura conjunta apunta a poner bajo una nueva luz la discusión acerca de la problematización del discurso de la Historia en esta novela, para examinar específicamente la contigüidad y la multiplicidad de los documentos del Archivo que figuran en la novela. El artículo parte de las propuestas críticas que diferentes investigadores han hecho acerca de *Respiración artificial*, así como de notas periodísticas sobre Ricardo Piglia.

PALABRAS CLAVE: Piglia, archivo, novela, historia, literatura argentina.

ABSTRACT

This article presents a dialogue between Ricardo Piglia's *Respiración artificial* (1980) and some ideas developed by Roberto González Echevarría in *Myth and Archive* (1990). This combined reading seeks to shed new light on the discussion concerning the problematization of the discourse of History in the novel, in order to specifically examine the proximity and multiplicity of documents of the Archive in the narrative. This article stems from the critical studies of various scholars regarding *Respiración artificial* as well as journalistic notes on Ricardo Piglia.

KEYWORDS: Piglia, archive, novel, history, Argentinean literature.

*gomezreynicolas@gmail.com. Maestro en Literatura Hispanoamericana, Universidad de Guanajuato.

“Renzi pasó varios días en el archivo municipal revisando documentos y periódicos viejos” (Piglia, *Blanco*).

“En el mundo pigliano no existen los hechos: todo son *versiones*,...” (Carrión).

1. INTRODUCCIÓN

De los títulos de Ricardo Piglia, lector-escritor-crítico¹, se han hecho comentarios suficientemente significativos para la literatura latinoamericana. Si bien la obra del argentino resulta inagotable, hay que tener en cuenta que al tratar la obra es difícil no caer en la reiteración de lo expuesto por otros lectores. Este artículo, por ejemplo, parte de la pista que deja un fragmento de entrevista citado por Ismael M. Rodríguez: una respuesta de Ricardo Piglia a Marco Antonio Campos, cuando este interroga el ‘origen’ de *Respiración artificial*: “Lo primero que quise fue hacer una novela que tuviera la forma de archivo. Me gustan los archivos históricos por su diversidad de registros” (Rodríguez 99). Desde este punto se pretende leer la movilidad del Archivo en *Respiración*, que desemboca en la problematización del discurso acerca de la Historia: en el análisis, la Historia señalada con mayúscula inicial se entenderá como relato oficial; tendrá que ver con el discurso unívoco y con la legitimación que de este hace el Estado argentino, en una época determinada. De igual modo, la Historia se verá confrontada por otra personal y no documental, es decir, no avalada por el archivo oficial. La novela presenta un juego continuo de desciframiento, desde el archivo personal, que desemboca en la puesta en crisis de discursos sobre la realidad política argentina, con los que se podrían tender puentes. De esta manera, si la Historia se sustenta en el archivo oficial, la de los personajes parte de una suerte de intimidad autobiográfica y fragmentaria (Maggi, Renzi, el senador, Enrique Ossorio), que multiplica los relatos y propone un combate frente a la máquina paranoide del Estado.

Por otra parte, la cualidad de historiador en Piglia se reafirma en un apunte de entrevista hecha por Leila Guerriero al escritor argentino: “Después de trabajar un verano como cartero ... emprendió el viaje hacia la ciudad de La Plata, a sesenta kilómetros de la capital argentina, no para transformarse en escritor, sino para estudiar historia. Terminó la carrera en cinco años y, durante todo ese tiempo, publicó ensayos y cuentos en revistas”. Los anteriores comentarios dan pistas sobre la insistencia tanto del archivo, como de la figura del historiador, en la obra de Piglia. Lo interesante será ver, entonces, cómo estos figuran en *Respiración*, al tiempo que ponen en crisis la verdad del relato histórico que se

1. Esta síntesis de la figura de Ricardo Piglia se adopta de Ismael Miguel Rodríguez (2015). Este mismo investigador aconseja poner otra cualidad a esa síntesis: la de historiador.

apoya en documentos oficiales: no se trata de un solo discurso acerca de la Historia, sino de la bifurcación de estos en el tiempo, como dice el investigador Jorge Fornet (348).

Por lo que se refiere a *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, sería arriesgada la pretensión de síntesis de las ideas que despliega Roberto González Echevarría, pero como el objetivo de este trabajo no es la exposición detallada de su pensamiento, tal vez sí resulte pertinente aclarar brevemente la propuesta con la que *Respiración artificial* dialogará. Es posible comenzar con la aclaración de que los mitos de la sociedad moderna son “el libro, la escritura, la lectura” o, mejor, el compendio de los “instrumentos de una búsqueda de conocimiento propio” (González Echevarría 64). Estos instrumentos, como es bien conocido desde la creación de la imprenta moderna en la Europa del siglo xv, establecen una relación entre escritura y ley, de la que se despliega la autoridad del documento escrito y la figura del *letrado*, que para el caso latinoamericano se reafirma con las dinámicas de Conquista y Colonia. El letrado debe ser entendido en los términos de Ángel Rama: se trata de la figura de autoridad, sea religiosa, económica (letra de compra-venta), de abogado u otro representante de las dinámicas sociales y culturales en las que impera la autoridad del documento escrito, notarial, que en principio acompaña la normatividad de la vida en comunidad. Es el cambio de un sistema propiamente simbólico a otro burocrático:

A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlos. ... Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a una escritura minoritaria. (Rama 43)

Al atender el caso de Latinoamérica, se diría que el deseo de fundar un Mito —un meta-relato analítico en el que se agrupan los orígenes de las costumbres y las ‘consolidaciones’ nacionales— ha aportado a la creación del archivo: un conjunto de relatos y de narraciones propiamente míticas sobre los ‘orígenes’ latinoamericanos.

El Archivo, con González Echevarría, es el *arché* (el principio) y el *arcano* (el secreto) (66), del que encontramos un ejemplo claro en la habitación de Melquíades, en *Cien años de soledad*, y en la figura de Borges: “el bibliotecario y el guardián del Archivo” (57). De esta manera, cada época va creando un repertorio (Archivo) desde el que se dan continuas ‘renovaciones’ discursivas. La literatura, que no es simple imitación de una ‘realidad’, dialoga con esa serie de discursos: el derecho, la psicología, la antropología, etcétera, vigentes como hegemónicos en la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX.

Para ejemplificar el principio de la tesis, González Echevarría también rescata el origen de la novela moderna, emparentándolo con el nacimiento del derecho moderno; ejemplo de esto es el tema del alegato del sujeto frente al juez, que se da en *El Lazarillo de Tormes* (1554). La ley deviene, por momentos, un discurso para la ficción, y en el origen de la novela habría un acervo de ley, un discurso de derecho, un sustento de autoridad en la palabra escrita. A su vez, la narrativa latinoamericana ha establecido una serie de puentes con otros discursos de la ciencia y la antropología (González Echevarría 215), caso que se vería, en el siglo XX, con algunos textos de R. Gallegos, Borges, A. Carpentier y García Márquez.

Lo anterior no quiere decir que el Archivo se presente como una cronología respetada, más bien, sería una escritura en la que se presentan cancelaciones y sustituciones, interrupciones e intervalos, porque la literatura es acumulación de textos y rupturas de la memoria. La narrativa latinoamericana entra, entonces, en un ejercicio paródico de los discursos y de los archivos que la sustentan. Esta narrativa, que es el caso que interesa a González Echevarría, muestra en parte las ‘trampas’ o, mejor, los límites en la pretensión de discurso unívoco de la Historia, en las fronteras con la ficción. Para el caso, el Archivo estaría formado por los documentos notariales, testimonios, cartas, fotografías y otros ‘papeles’, que se verán en *Respiración*. Desde el Archivo, como se ha dicho, se presentan las ‘falencias’ de los discursos hegemónicos: los desfases y las brechas que presenta la construcción teleológica que pretende, por ejemplo, el historiador interno de las ficciones (como también se reparará en *Respiración*). Si bien una de las características de la presencia del Archivo en la narrativa es la particular figura de un letrado que busca reescribir o completar un manuscrito inconcluso, se podría advertir que la mayor insistencia se da en el diálogo entre el texto literario y otros textos hegemónicos, del que resulta una suerte de puesta en crisis de las pretensiones totalizadores de los últimos.

Visto lo anterior, se puede decir que la narrativa latinoamericana ha presentado, en parte, la crisis del discurso unívoco de la Historia. En *Respiración*, este parte del sustento en el Archivo: la serie de documentos ya mencionados que, al tener carácter de ley, se acercarían a la autoridad del Estado. Para el objetivo de este artículo, habrá que ver en las primeras líneas de la novela la pregunta de Emilio Renzi: “¿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. Con la carta viene una foto donde me tiene en brazos: desnudo, estoy sonriendo, tengo tres meses y parezco una rana” (Piglia, *Respiración* 13). Aquí se lee la importancia de los documentos (el libro, la carta y la fotografía) que sustentan el Archivo y que pretenden apoyar un discurso sobre la Historia, exclusivamente esquivada. Además, no es casual que el momento en que se presenta la carta corresponda con el inicio del Proceso de Reorganización Nacional, que la investigadora María Cristina Pons

ubica entre 1976-1979: “Fue aquel un período durante el cual la sociedad argentina es azotada por un Estado terrorista clandestino consumido por una lógica demencial” (153). Así las cosas, la importancia de los documentos del Archivo reside en la problematización que desde ellos se hace de la búsqueda y proposición del relato particular de la Historia: es la crisis de un poder estatal amparado en la ley de los escritos.

2. ARCHIVO, HISTORIA Y RELATO

Jorge Carrión, al hablar de *Blanco nocturno*, otra novela de Piglia, rescata una insistencia en la ‘obra general’ del escritor: “... tal vez la obsesión fundamental de la obra pigliana: el cruce, la intersección...”. Este comentario resulta interesante si se atiende a la problematización que genera el *cruce* y/o *intersección* entre la ficción y la verdad (propuesta por discursos oficiales, como la Historia) que también se da en *Respiración*. Por otra parte, de esta novela se ha revisado la confluencia crítica y ensayística que se filtra y sostiene en la misma ficción narrativa, pues en esta se incluiría, por ejemplo, la segunda parte del libro como un ensayo crítico que ‘refunda’ un canon literario argentino: la digresión de Emilio Renzi acerca de Borges como escritor del siglo XIX y Roberto Arlt como último moderno argentino. Esto no quiere decir que sea necesario pensar en oposiciones. Desde las dos figuras, mejor sería reflexionar, como dice el investigador Ismael M. Rodríguez, que “tal vez este intento de conciliación de dos escritores que la tradición literaria del momento consideraba opuestos, si no es que antagónicos, es uno de los grandes aciertos del Piglia” (30). Pero interesa más pensar en la problematización del discurso literario que se acerca al político: la aproximación a la pesquisa y reescritura de la Historia, que se ve truncada por el entrecruce y confusión, o inconclusión, de cartas, fotografías y testimonios que forman el Archivo en la novela.

En *Respiración* hay lugar para la difuminación del ‘sentido pleno’ de un pretendido discurso, del que solo quedan retazos. Con esto se cree en la pérdida de la identidad unitaria que genera una construcción múltiple, por ejemplo, de la Historia sobre los otros y sobre la política del país. Al retomar lo que sería un plano contextual de la novela, se podría proponer que la problematización se extiende a la imposición de los relatos que imperaban en la sociedad argentina, es decir, a las percepciones acerca de la realidad nacional, el miedo al presente y al futuro, discursos amparados en la oficialidad documental del Estado, incluso la lectura fija del pasado desde los documentos oficiales, como apunta Beatriz Sarlo: “Frente a un monólogo ... cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica” (328). De esta manera, la parodia de la oficialidad del Archivo pone en crisis una

reeducación sobre la Historia y, más allá de esta, “la fragmentación del campo cultural, la censura y autocensura, el sentimiento de culpa y los embates contra la memoria e identidad colectiva” (Pons 155). El proceso de resignificación, pretendido e impuesto por el Estado, se problematiza también desde la estructura fragmentaria de *Respiración*, al tiempo que se abren posibilidades a la identidad y el sentido de los sujetos.

En este punto es imperativo recuperar un comentario de Walter Benjamin, porque se hace cercano al tratamiento de la Historia, desde los documentos del Archivo de la novela: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo, tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (307). Tal vez quede anticipada la aclaración de que la verdad dentro del discurso de la Historia (relato legitimado por ley y consenso) es problemática si se toma como imposición. La recuperación que hacen los historiadores, dentro de la ficción de la novela, es más cercana a la multiplicidad que a la univocidad, ya que impera la proliferación de los relatos.

La primera parte de *Respiración* (“Si yo mismo fuera el invierno sombrío”) abre con la pregunta de Renzi acerca de la Historia, referida al final de la introducción de este artículo. La respuesta inmediata a esa cuestión se resuelve con la posibilidad de un comienzo desde los documentos familiares: el libro publicado por Emilio Renzi (*La prolijidad de lo real*) y la consiguiente carta y fotografía enviada por Marcelo Maggi, el principio del establecimiento de la discusión epistolar. Renzi habla de Maggi, el tío desaparecido que implica un misterio: “Me acuerdo de los recortes de diarios donde se hablaba del caso, escondidos en un cajón más o menos secreto del ropero” (Piglia, *Respiración* 14). El tío deviene el enigma en la familia; después de su estancia en la cárcel, desaparece y se ubica como punto de suposiciones: “... empiezan las conjeturas, las historias imaginadas y tristes sobre su destino y su vida extravagante” (14), porque Marcelo Maggi es la excusa de la novela que ha escrito Renzi, él es el principio (*arché*) y el secreto (*arcano*) del relato. Maggi es punto nodal, además, porque las figuras de personajes secretos son insistencia en la diégesis de *Respiración*: en seguida estarán Enrique Ossorio y la figura de Kafka, que interesa al polaco Tardewski. Marcelo Maggi, exabogado y profesor de historia, piensa que el pasado no se debe cambiar. Con esto parece rechazar una suerte de reescritura errónea, como dice a Renzi en correspondencia: “No se debe permitir que nos cambien el pasado” (17). En cuanto a los problemas con la pesquisa del pasado y la reescritura de este, desde las primeras páginas de la novela se lee la inexactitud del relato familiar, porque Renzi ocupa el lugar del detective, del historiador que se apoya en el archivo secreto de la familia para organizar el relato acerca del tío que no conoce con exactitud, sino que conjetura desde lo dicho por los otros; ante las dudas y los vacíos aparece Maggi como *corrector* de su propia historia, lo que indica en la coda de una carta: “PD. Por supuesto tenemos que hablar. Hay

otras versiones que tendrás que conocer” (18). Marcelo Maggi abre una posibilidad en la novela: la reescritura de los hechos de la Historia, si se da, no puede ser unívoca, sino atenta a la variedad de discursos. Con Idelber Avelar también se podría insistir en la problematización que, desde el Archivo, se hace de la oficialidad de los discursos (entre los que estaría la Historia), en esta novela de Piglia; la extensión de los relatos, relacionada con un tipo de narración utópica, sería la contrapartida a un archivo estatutario, como a una búsqueda de sentido dominado por la burocracia que agota o reduce los hechos políticos de la sociedad:

La imagen utópica del texto total, de la ciudad *ordenada*, regresa como inmenso Archivo del Estado, catálogo paranoide cubriendo perfectamente el recorrido de cada sujeto, un poco como el mapa imaginado por Borges cubriría todo el territorio. Si en la exactitud de la representación, apropiada por el Estado, nuestro narrar se ha vuelto cita archivada en la máquina burocrática, la única salida es citar notas falsas y apócrifas. Barajar los relatos y los nombres propios hasta el agotamiento. (417)

Ante el control paranoide del Estado quedan las versiones, las posibilidades que la ficción plantea acerca de la vida de los hombres, y que en el caso de *Respiración* se basan en los documentos del archivo de los personajes. Hay que aclarar que no se trata solamente del fracaso del relato histórico, sino también de la imposibilidad de narrar los hechos que entran las políticas de un Estado autoritario.

Por parte de Renzi, el diálogo con Maggi significa una especie de viaje en el que avanza hacia el pasado, es el descubrimiento y la aclaración del *principio* y del *secreto*. Así se da el juego temporal de la novela, alternado con las voces, en el que cada narrador, en momento particular, se encuentra en una ‘investigación’ con la que busca ordenar el Archivo, la vida de otro sujeto; dado esto, la novela se articula desde el mismo Archivo (con comienzo de novela, carta y fotografía), en la pesquisa de los relatos que se escapan a la unidad, como pregunta Renzi a Maggi: “¿construiremos a dúo la gran saga familiar? ¿Volveremos a contarnos toda la historia?” (Piglia, *Respiración* 19).

En este punto es viable retomar la propuesta de González Echevarría para pensar en la validez de la presencia del Archivo en *Respiración*. A la cuestión de cuándo hay *exactamente* Archivo en la narrativa latinoamericana, el investigador cubano baraja una serie de posibilidades:

1) La presencia no solo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró, ya sean documentos jurídicos de la época colonial o científicos del siglo XIX; 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y, por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar. (56)

Para el caso de *Respiración*, los documentos mediadores de la Historia parten del inicio del relato: la novela de Renzi, la carta y la fotografía, además de los que se leerán a medida que avanza la búsqueda (cofre, diarios, hallazgo en biblioteca inglesa); el historiador interno² —los sujetos en continuo contacto con los documentos— es todo personaje: en dado momento, cada uno ocupa el lugar de inspector de la vida de otro: *Respiración* va más allá del ‘manuscrito inconcluso’, ya que se acerca a la pretendida biografía de hombres como Enrique Ossorio, Kafka y hasta Hitler. La figura de Marcelo Maggi, como trabajador de los papeles o explorador del Archivo, se hace más importante cuando entra la mención directa a Enrique Ossorio: el coronel de las Guerras de Independencia, el fundador del Salón Literario que en 1837 fue secretario privado de Rosas; el mismo hombre que en 1838 fue implicado en la ‘conspiración Maza’, y ese otro que emprende el exilio: va de Buenos Aires a Montevideo, de Montevideo a Río Grande do Sul, después a Santiago y, de ahí, a California, en búsqueda de oro; luego a Boston y enseguida a Nueva York, con el proyecto de escribir una ‘novela utópica’. Finalmente, de Estados Unidos es desterrado a Chile, donde en 1848 se dispara en la cabeza. El hecho sugestivo de ese trasegar está en que Enrique Ossorio se convierte en el principio y el secreto de Maggi, al punto que, según los relatos de la familia, se casa con la hija (Esperancita) del nieto de Enrique Ossorio (el exsenador Luciano Ossorio), con el objetivo de obtener el cofre, el Archivo familiar, la inconclusión de un relato nacional: “Fue el viejo [Luciano Ossorio], por otro lado, el que empezó a hablarme de Enrique Ossorio, que era su abuelo, y me dejó ver el cofre con el Archivo de la familia” (Piglia, *Respiración* 22). No se puede olvidar que en la novela Enrique Ossorio ocupa la categoría de suicida, traidor, buscador de oro y loco (en *Respiración*, los perturbados serán los ‘obsesos’ por la reescritura y la búsqueda de sentido en la vida de otros), y que es obsesión para Maggi, ya que vive alrededor de los textos, las cartas, los informes, el diario, el tesoro del cofre en donde están los escritos que acompañaron al ‘político-escritor’ en el exilio: “Lo cierto es que trabajo en esos papeles desde hace años y a veces pienso que don Luciano no se muere porque está esperando que yo termine y no quiere sentirse decepcionado” (Piglia, *Respiración* 23).

3. LA MOVILIDAD DEL ARCHIVO

Antes de continuar con los entresijos de la correspondencia de Marcelo Maggi y Emilio Renzi, parece importante pensar en la movilidad del Archivo, pues este hace parte de la escritura que, para el caso de *Respiración*, es discurso de ficción en que no hay una

2. Inmaculada del Yerro Donaire (2016) e Idelber Avelar (1995) ven la presencia paródica del detective, por ejemplo, en Maggi y Renzi. Para el caso del presente artículo, es importante advertir que los mismos personajes (al igual que Enrique Ossorio y el Senador) ocupan el lugar de historiadores y de archivistas.

aprehensión directa de la Historia, por modificable. Por esto mismo es pertinente ver la idea de archivo que hay en Foucault: parafraseando al autor, el archivo sería la marca del límite de nuestras prácticas discursivas, desde las que se presentan las posibilidades en que se abre y cesa lo que es posible o no decir. El archivo estaría en el despliegue de las contingencias del propio lenguaje, de la formación y transformación de los enunciados; más aún, el archivo, como lo piensa Foucault: “Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos” (219-220). Esta cita se podría emparentar, en *Respiración*, con el pensamiento del polaco Tardeswki, que refiere Maggi: “Sólo tiene sentido, dice Tardeswki, lo que se modifica y se transforma” (23), porque ese juego de movilidad es lo que dinamiza el Archivo y la Historia en *Respiración*, a causa de esta misma cualidad es que Maggi parece enloquecer o desesperar, de ahí que en la novela se presente el “archivista” que termina invadido por el Archivo que no es aprehensible, que se modifica siempre, y del que no se puede “construir” un discurso particular. Las palabras de Renzi, en extenso, podrían ejemplificarlo:

Lo que terminó por convertirse en el centro de la correspondencia de Maggi conmigo fue su trabajo sobre Enrique Ossorio. Estaba escribiendo desde hacía tiempo ese libro y los problemas que se le presentaban empezaron a cruzar sus cartas. Estoy como perdido en su memoria, me escribía, perdido en una selva donde trato de abrirme paso para reconstruir los rastros de esa vida entre los restos y los testimonios y las notas que proliferan, máquinas del olvido. Sufro la clásica desventura de los historiadores, me escribía Maggi, aunque yo no sea más que un historiador amateur. Sufro esa clásica desventura: haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular. (Piglia, *Respiración* 26)

Cabe señalar que la insistencia en la clave de lectura de un estado inquisitorial se podría entender en la anterior figuración del historiador-archivista fracasado: Daniel Balderston, por ejemplo (aunque no haga mención a la figura propuesta), rescata la imposibilidad en el decir, en *Respiración*, como un intento por revelar la “condensación, ambigüedad y fragmentación tortuosa” (120) de un país asediado por las prácticas paranoicas del Proceso de Organización Nacional; el Maggi de líneas anteriores, sería, con el mismo Balderston, muestra de que “el individuo puede no lograr decir su verdad pero su fracaso nos permite vislumbrar parte de ella” (112), por eso lo imbuido del personaje en

el Archivo. Hay que mencionar, además, que la movilidad de este conlleva otro cambio en la diégesis: el escritor e historiador interno, que también es Renzi, resulta abocado a la reconstrucción del relato que explique la vida del otro que ya no es solamente Maggi, sino Enrique Ossorio, desde las pistas que da el tío: “Lo cierto es que yo fui reconstruyendo, fragmentariamente, la vida de Enrique Ossorio” (Piglia, *Respiración* 27). En la polifonía de la novela, se da la maraña de una historia sobre otra, de una pesquisa sobre un doble archivo que cada historiador, en diversos momentos, pretende organizar. En esas búsquedas de Renzi se lee que Enrique Ossorio planeaba un “programa de una Enciclopedia de las Ideas Americanas en cuya redacción trata de interesar a Sarmiento, a Alberdi, a Echeverría, a Juan María Gutiérrez” (28). Es el proyecto político-literario que supone enloquecer a E. Ossorio: la réplica, aunque en el pasado, de la reescritura y del Archivo que, mientras vivía en Copiapó —“aislado, solo, insomne, alucinado” (28)— lo llevó al suicidio, al tiempo que Rosas era derrotado por Urquiza.

Los papeles del suicida (*principio y secreto*) significan un recuerdo de la infamia para el padre de Luciano Ossorio, que los hereda, niega y oculta hasta la muerte; también son el punto de partida para la reconstrucción de un discurso que permita entender el porqué del actuar de Enrique Ossorio, caso que atañe a su viuda. En el caso de Maggi: “Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan excéntrica” (30), como si desde el Archivo se pudiera reescribir y sostener la desventurada vida y proyecto político de un hombre, sin atender, específicamente, que la biografía resulta mejor si se toma como trayecto de modulaciones y transformaciones de pensamiento. La confluencia y bifurcación de los documentos, en *Respiración*, es para el investigador Roberto Echavarrén “... la verdadera historia, en tanto esa historia resulta, para cada uno de los escritores, un modo de acceso al origen” (1005); por esto mismo se defiende, en el presente artículo, la imposibilidad de un discurso unívoco, problematizado e impedido desde los múltiples documentos —y relatos que estos generan—, en la novela de Piglia. Se debe agregar que, en las palabras de Enrique Ossorio, tal vez se encuentre el escollo de su aspiración: “No se desapasionen porque la pasión es el único vínculo que tenemos con la verdad. *Respeten mis escritos, debidamente ordenados, a los que yo aquí nombro como sigue: mis Anales. ¿Quién va a escribir esta historia?*” (Piglia, *Respiración* 31, énfasis añadido). El objetivo y la pregunta de Enrique Ossorio permiten tender otro puente con *Mito y archivo*, pues las palabras regresan a la idea del metarrelato mítico, su búsqueda, que se presenta en la narrativa que rastrea González Echevarría: en la imposibilidad del establecimiento del discurso está el desmontaje paródico que hace la ficción literaria: “Novelistas como Gallegos tenían fe en que cuando la literatura llegara a expresar la esencia de la cultura latinoamericana, un mito nacional o continental podría llevar a una

especie de anagnórisis política, una revelación incandescente que a su vez podría sentar las bases de un benéfico programa político” (246).

4. LA INVALIDEZ DEL SENADOR

Con la figura de Luciano Ossorio se encuentran otras dinámicas que acompañan al archivo. Este personaje es un anciano inválido que vive de la comunicación epistolar con Maggi y que espera interpretar los secretos que entrama la historia: “Trata, como yo, de descifrarlas. Trata, dijo, ‘como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia’” (Piglia, *Respiración* 46). El senador en estado de invalidez vive por el objetivo de “descubrir la verdad”, pero tiene miedo de perder el lenguaje y así no poder expresar lo que conozca; en el desasosiego que produce la mudez, se puede dialogar con el investigador Jorge Fonet: “Pues 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” (352), porque lo que ocupa al senador Ossorio es la Historia, la develación de un secreto que no alcanza, pero que se extiende en la digresión de los discursos, resistentes a la aprehensión de verdades o realidades unívocas, o como dice Fonet, “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.” (342). En la digresión, entonces, está el lugar de los *outsiders*, de los personajes excluidos del pasado (como Enrique Ossorio) y del presente (Maggi, Renzi, Tardewski). No se puede obviar que la novela pareciera estar hecha de citas, de referencias e hipótesis sobre los *otros*, porque hay una imposibilidad en el narrar que es inherente al control del Estado y a la burocracia que se sustenta en el Archivo, parodiado cuando la misma digresión parte de él.

Por otro lado, Maggi también busca el secreto y el sentido que entrama la vida de Enrique Ossorio. Por este motivo, continúa el juego de la búsqueda y de la pérdida, en *Respiración*, que va de historiador a Archivo, de Enrique Ossorio al senador, de Marcelo Maggi a Emilio Renzi. Si se retoma la propuesta de *Mito y archivo* se verá que la invalidez del senador se podría leer como imposibilidad en la concreción de un discurso particular y la figura de Luciano Ossorio pareciera una “metáfora” de las huellas del tiempo (las formas y arrugas del cuerpo viejo, deforme y enfermo), del cambio y la mutación de los discursos: “En el contexto de mi análisis, la senilidad es una metáfora de la cualidad incompleta del Archivo, pero también de la fuerza cohesiva, del pegamento con que se unen los textos” (González Echevarría 255).

En medio de la “metáfora” está la lucidez del viejo senador, las sentencias acerca de la discontinuidad de los discursos que aprehenderían la Historia: “¿Sería éste el modo de alcanzar ese Ideal que no podemos concebir? La desintegración, sin embargo”, dijo el senador, ‘es una de las formas persistentes de la verdad’ (Piglia, *Respiración* 54). Si bien Luciano Ossorio cree que hay un ‘origen’ imperativo, y que en este hay un secreto que todos pretenden ocultar, también sigue la línea de la lucidez al advertir, como también lo hace el polaco Tardeswki (personaje de la segunda parte de *Respiración*), que los fragmentos forman los discursos:

“Lo que podía pensarse unido, sólido, comienza a fragmentarse, a disolverse, erosionado por el agua de la historia. Esa derrota es tan inevitable para ellos, como para nosotros es inevitable soportar el lastre que nos ha dejado en la memoria su maniática presencia, su cinismo, su calculada perversión. ¿O acaso ha dejado alguna vez de fluir, desde el pasado, la proliferación incesante de la muerte?”, dijo el senador. (61)

El pensamiento parte del Archivo, dice L. Ossorio, se forma de restos, de fragmentos, de antiguas conversaciones, de retazos que podrían unirse, pero que son evasivos. La particular mención a la muerte, en el fragmento citado, también se emparenta con *Mito y archivo*, por lo que se hace necesario citar en extenso un puntual comentario, un ejercicio de síntesis de lo debatido hasta el momento:

Me refiero a las funciones del Archivo que aparecen como tropos en estas novelas, como los agujeros en los manuscritos, los textos flotantes, la función de depósito, en el atesoramiento y la acumulación de documentos. ... Las ficciones del Archivo también son míticas porque, en última instancia, confieren a la figura del Archivo un poder arcano que es claramente originario e imposible de expresar, un secreto alojado en la expresión misma del Archivo, no separado de él y, por ello, imposible de volverse discursivo. Por eso las ficciones del Archivo incorporan a la muerte como un tropo de los límites, pues con la muerte un lenguaje de carácter sagrado y no discursivo se hace predominante. (246)

En *Respiración*, la imposibilidad de organizar un discurso sobre la Historia —o la ‘realidad’ de hechos puntuales— se salvaguarda en la desaparición: porque el principio es el suicidio de Enrique Ossorio, el punto desde el que Maggi pretende revisar la historia y el secreto de esa vida; en seguida, se da la ausencia del mismo Maggi, al que Renzi espera, en una noche de discusiones literarias, sin que aparezca. La imposibilidad también es revelada por Luciano Ossorio, cuando hace un llamado al silencio, a callar frente a lo que se deshace en el lenguaje, que sería, como “tropo” en *Respiración*, el secreto

desconocido y no revelado acerca del suicida, pero que, como se dijo en nota con Jorge Fornet, deviene digresión:

“Explicar”, dijo, “por ejemplo, el sentido que tuvieron para mí esos papeles que un hombre escribía en una pieza del East River. O explicar eso que viene desde el fondo mismo de la historia de la patria, a la vez único y múltiple. Pero ¿cómo podría hacer yo para explicarlo? ¿Cómo haría, cómo podría hacer? Por eso ahora debo callar. Yo, el senador, debo, por el momento, callar. Ya que soy incapaz de explicarme sin palabras prefiero enmudecer. Prefiero enmudecer, ahora”, dijo el senador, “ya que soy incapaz de explicarme sin palabras”. (Piglia, *Respiración* 65)

En la novela se encuentra que ante la imposibilidad de una explicación concreta, el Archivo pasa de un personaje a otro, para que este continúe con la búsqueda, sin llegar a la revelación del “secreto”, que deviene digresión: el cofre con los documentos pasa de la viuda al hijo, de este a Luciano Ossorio y de ahí a Marcelo Maggi, que finalmente lo cede a Emilio Renzi. Ante la insistencia de la digresión, en líneas anteriores, se hace necesario pensar el porqué, para lo que resulta pertinente una idea de Idelber Avelar: “La modernidad sería el momento en el que la memoria del sujeto no es más que una cita en la inmensa biblioteca del burócrata estatal: memoria que deviene impersonal, impura, sucia, hecha de citas” (417); aunque no hay un comentario preciso acerca de ese recurso de extensión de la escritura, el apunte se relaciona con la digresión de *Respiración* en tanto parodia la prolongación del Archivo (la biblioteca estatal) y plantea la crisis que resulta de la imposición de discursos.

En la segunda parte de la novela (*Descartes*) se da la desaparición de Marcelo Maggi, que prefiere pasar los documentos que posee a Renzi, para que este continúe el trabajo:

... lo mejor va a ser pasarle el Archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado), a alguien de mi entera confianza. Esa persona podría, llegado el caso, llevar el trabajo adelante, terminar de escribirlo, darle los últimos toques, publicarlo, etc. Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (72)

La lectura del pasado se extiende a la comprensión del presente, pero siempre en la digresión de la ficción literaria desde la vida de los otros, mas no en el establecimiento de la verdad sobre la Historia de la nación. Juan Villoro comenta algo que se relacionaría con lo anterior: “Oponerse a un régimen del silencio significa, por tanto, encontrar un discurso abierto, que se arriesgue a la ambivalencia e, incluso, a ser malentendido”. Si en la

novela es latente la denuncia política, esta se presenta desde el juego de la ficción, que es continuo y permite escuchar las voces que relatan diferentes historias.

5. LA NOVELA UTÓPICA

En la tercera parte del primer capítulo de *Respiración* tiene lugar la lectura de algunas cartas de Enrique Ossorio. La primera parte del capítulo sería la conversación epistolar entre Emilio Renzi y Maggi; la segunda, la exposición de Luciano Ossorio, y la tercera, la presentación del proyecto utópico, fragmentario, del relato nacional que el político pretendía escribir desde el exilio. Enrique Ossorio es todos los nombres de la Historia, como él lo cree, de manera que la obra que proyecta escribir (de por sí inconclusa por el suicidio) sería la explicación del futuro nacional: “He pensado escribir una utopía: narraré allí lo que imagino será el porvenir de la nación. *Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro. ¿Cómo será la patria dentro de 100 años? ¿Quién nos recordará? A nosotros ¿quién nos recordará? Sobre esos sueños escribo*” (Piglia, *Respiración* 70, énfasis añadido).

La ficción juega con la realidad (o con el lector), pues el proyecto de Enrique Ossorio supone un personaje que “encuentra (tiene en su poder) documentos escritos en la Argentina en 1979” (83), mientras que, en la diégesis de *Respiración*, esa otra novela que publica Renzi (*La prolijidad de lo real*) es de 1976: con esta se da el descubrimiento de otra serie de documentos, todo el acontecer después de la carta y fotografía que recibe de Maggi. La utopía de Enrique Ossorio supone un trazo del futuro, en el que otro historiador interno, en la novela, trabaja con el Archivo secreto; es la presentación de los posibles testimonios del futuro que deberá descubrir ese historiador que los lea en cien años: la pregunta, como en *Respiración*, es qué podría inferirse de ellos. Al mismo tiempo, se reafirma el juego narrativo de la novela, el Archivo —el *principio* y el *secreto*— que se hace imposible en medio de la contingencia de los documentos. También en la pregunta “¿Quién nos recordará? A nosotros ¿quién nos recordará?” (70) hay una referencia al trabajo de Luciano Ossorio y Maggi, los archivistas obsesionados y poseídos por los entresijos de sentido que atañe a la vida del “héroe” político y suicida.

La tercera parte del capítulo posibilita el diálogo con las ideas de González Echevarría. Como se esbozó anteriormente, el Archivo como mito parte de una búsqueda de metarrelato que explique el origen cultural latinoamericano, con todas sus complejidades, aunque “El Archivo recoge y suelta, [pero] no puede marcar o determinar. El Archivo no puede erigirse en mito nacional o cultural, aunque su construcción sigue revelando un anhelo por la creación de un grandioso metarrelato político-cultural”

(González Echevarría 246). Esto parece un foco de luz que cuestiona el ideal que obsesiona a Enrique Ossorio, la narración utópica que supone aclarar los problemas de la patria, la construcción de un ‘relato general para el futuro’. Parece, en la línea de propuesta de *Mito y archivo*, que este ejercicio es muy característico en la narrativa latinoamericana, reincidente en figuras como Enrique Ossorio, pues “actividades como la fundación de ciudades, la construcción de monumentos, la redacción de historias ocupan a los personajes de las ficciones del Archivo” (245).

La relación del Archivo con la utopía también se encuentra en la crisis del primero como documento en el que se funda un sentido nacional: los documentos de ley, claramente manipulados por la paranoia del establecimiento —como dice Avelar— se desvirtuarían en tanto se piensen como fundacionales e inamovibles, por eso la prolongación de los relatos en la novela parte de un archivo íntimo. Donaire del Yerro también apunta que la caída de las utopías, por ejemplo, las del artista comprometido con las causas políticas, se actualizan en *Respiración*: “... la desaparición de Maggi representa la desaparición de los intelectuales utópicos concebidos como ‘faros luminosos de la civilización’ (Rodó 225)” (65), a esto hay que agregar la ya mencionada parodia del Archivo como sustento del sentido e identidad unitaria de la Nación, pues la literatura genera continuas posibilidades: “Implica la asunción de la incertidumbre, de los límites de la validez del modelo epistemológico, sin legitimar un relativismo radical: ...” (Donaire del Yerro, 65).

Al final de la primera parte de *Respiración* no se puede obviar el lugar que ocupa la figura de Arocena, esa suerte de espía que interviene cartas de presente y futuro, el “enemigo” de L. Ossorio en la búsqueda del secreto: “Trabajaba con la hipótesis de que el código debía estar cifrado en la misma carta. Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto” (Piglia, *Respiración* 86). Arocena parece indicar la confluencia de los discursos, de las visiones que parten de la memoria de todos los personajes, así como la imposibilidad de aprehensión y revelación del ‘secreto de la Historia’. Este espía resulta claro al advertir que “Están en clave: encierran mensajes secretos. Porque eso son las cartas del porvenir: mensajes cifrados cuya clave nadie tiene” (95). Con esto se tiende otro diálogo con *Mito y archivo*, porque en la propuesta teórica se aclara que “El Archivo como mito es moderno porque es múltiple, relativista e incluso hace explícitos el relativismo y el pluralismo como cualidades inherentes de la literatura, el discurso hacia el que escapa” (González Echevarría 246). Si el interés en este análisis gira en torno al cuestionamiento de la Historia como discurso uniforme, desde la pluralidad y parodia del archivo oficial, habrá que decir que ésta deviene, en la ficción de *Respiración*, un ejercicio erróneo y tergiversado sobre el que se cavila constantemente. El personaje Arocena es la muestra del deslinde entre la utopía del archivo oficial y la vida

íntima de los sujetos que buscan respuestas, es una confrontación posible entre Historia y relatos diversos que construyen los personajes. Al mismo tiempo, dentro de la novela se dan proyectos literarios utópicos, propuestos y escritos por los *outsiders*, los exiliados del país y de la Historia que encuentran en la escritura una solución para generar posibilidades sobre ellos mismos —otra historia en la que sí se vean representados—, como dice R. Echavarren: “Exilio equivale a utopía, y en ese ‘tiempo muerto’ (a las relaciones inmediatas) se abre (para Enrique Ossorio) la posibilidad de escribir: la mediatez, el diferimiento del texto” (1000).

6. A MODO DE CONCLUSIÓN: DICEN QUE CUENTA EL OTRO

La segunda parte de *Respiración* se titula “Descartes”. En ella se da la discusión de la literatura como fundamento de historias oídas por otros, y que terminan contadas por un sujeto ajeno a una primera experiencia: la literatura como el cúmulo de una historia sobre otra, de una vivencia de un sujeto que narra a otro para que este también lo haga. Lo mismo se lee en las suposiciones acerca de Maggi que contaban a Renzi, y en lo que dicen los otros sobre Enrique Ossorio. La segunda parte de la novela, que parece un ‘ensayo’ en tiempo real —de noche y madrugada, entre alegatos de Renzi, Marconi y Tardewski— también ha sido vista por el investigador Ismael M. Rodríguez como “una continuación del tema de los alcances de la irracionalidad en la modernidad” (129). En *Descartes* hay un giro en parte del tema, porque la discusión va sobre la búsqueda que Renzi hace de Maggi, y lo que Tardewski presenta acerca de este. Ahora, tanto *principio* y *secreto* se dan desde la partida del exabogado y profesor Maggi, algo que Renzi solo tendrá posibilidad de conocer a través de las notas, las cartas, los testimonios: los archivos familiares. En *Descartes* se reafirma que los narradores y personajes de la novela viven bajo el encanto de la vida secreta de los *otros*, lo que también toca al polaco Tardewski: “Vivía fascinado por esa clase de personajes. El hombre que tiene un secreto. Pero ¿quién de nosotros no tiene un secreto?” (Piglia, *Respiración* 108).

El personaje más interesante en esta parte de *Respiración*, para el objetivo de este análisis, es Tardewski. Esto porque con la serie de digresiones que acompañan el diálogo con Renzi, la evocación “de los primeros resultados de ese extraordinario descubrimiento que había hecho, por casualidad, en la biblioteca del British Museum, una tarde de 1938” (174), se podrían trazar relaciones con lo revisado hasta el momento. En primer lugar, se descubre que el polaco ‘encuentra’, en la imponente biblioteca inglesa, los datos sobre la vida de otro (Kafka) que le permitirán documentar y defender una tesis de la que no tendría dudas (175). Tardewski resulta también el buscador del secreto de

la vida de ese otro escritor que es Kafka. Junto con esto, señala Renzi, “le habían interesado también, como es lógico, dijo, los entretelones de la extraña, por no decir extraordinaria vida de Hitler” (Piglia, *Respiración* 194). El profesor polaco (un extraordinario “fracasado”) ocupa el lugar de un nuevo historiador interno; Tardeswki se debate entre Kafka y Hitler, en las relaciones y advertencias del nazismo en la obra del primero, en los encuentros de estos en el café Arcos, en Praga, en 1910. El genial y fracasado polaco se deja deslumbrar por los “extraordinarios” entresijos que mezclan realidad y ficción.

Kafka sería, desde Tardeswki, un punto nodal en la novela, pues se trataría del oidor y revelador de “la verdad”, el hombre que sabe atender, el escritor que desde la ficción anuncia los horrores y las palabras incesantes de las víctimas. Entonces, la literatura vendría a ser, con Kafka, el punto en que confluyen los discursos, los murmullos que erigen una suerte de relato que ha sido esquivo a cualquier aprehensión. Para aclarar esa idea es importante parte de la disertación de Tardeswki:

El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas. Ostara, diosa germana de la primavera. Cuéntemelo todo desde el principio hasta el fin. Porque lo que usted planea es tan atroz que sólo al oírlo puedo disimular mi terror. Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, la chispa de los incendios futuros. (204)

Esta sería una de las notas más interesantes de *Respiración*: Kafka supo oír “la voz abominable de la historia”, el escritor (el único, y no el político) antecede, en la ficción, la atrocidad de la Guerra; por otro lado, se encuentra a la imposibilidad de expresar lo indecible: el futuro horror que oye Kafka en los proyectos del nazismo. Esa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar, según Tardeswki. De esta manera, nuevamente, se da la imposibilidad del lenguaje ante la consternación, aunque Kafka lo presente, fragmentariamente: trata de anunciar la tragedia. Si Joyce es el malabarista del lenguaje, Kafka es el acróbata que pende de una cuerda e intenta no caer en el horror. Pero la anticipación de la Historia solo sucede en la ficción literaria que comenta Tardeswki, porque en la diégesis de *Respiración* no se llega a ninguna síntesis: “Como usted ha comprendido, dice ahora Tardeswki, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se puede decir” (210). Y ante esa imposibilidad que trasiega el relato solo queda la continuidad de la búsqueda, el camino que se da en entre los textos, los escritores y los lectores: “Por eso, dijo Tardeswki, él me dejó a mí esos papeles para que se los entregara. Si no ha venido es porque, en el fondo, ya no era necesario. Más importante,

dijo, fue dejar esos papeles, decidirse a abandonarlos y elegirlo a usted para que los recibiera” (Piglia, *Respiración* 212).

Tardeswki termina como el guardián de los mensajes y los papeles de Maggi, que por encargo serán entregados a Renzi, otro detective de la no lograda aprehensión total de un único relato. Renzi ocupará, ante la desaparición del tío, el lugar de archivista que busca el sentido en la vida de otro; los papeles de Maggi también son autobiografía porque en la búsqueda de Enrique Ossorio supone un encuentro consigo mismo. La novela abre y cierra con los documentos del Archivo y con la imposibilidad inherente en estos. Renzi abre las carpetas que contienen las cartas de Enrique Ossorio, en las que encuentra, como resultado de búsquedas inconclusas, la figura de Marcelo Maggi. El título que lee Renzi dice “Al que encuentre mi cadáver” (213), que si bien corresponde al político-escritor, se extendería al exabogado-profesor, el nuevo desaparecido. Si hay un dejo de resistencia frente al contexto histórico de la novela, este está, como también apunta Juan Villoro, en que “la novela maestra de Piglia desata los enigmas, los secretos, las sospechas, los olvidos, las distorsiones, los sinsentidos de la Historia a los que sólo se llega con mirada oblicua y mala letra, neurotizando la realidad desde la ficción, la zona donde el testigo neutro deviene narrador”. *Respiración* no revela secretos, se sustenta en ellos; la novela presenta la profundidad de los archivos y los parodia como ley, al tiempo que evidencia la fragmentación de la Historia desde estos. Por estas razones se ha profundizado en la problematización del discurso de la Historia, ya que los personajes perdidos *en* e invadidos *por* el Archivo devalan que no hay una sola, sino la pretensión de discursos monológicos que excluyen a otros, pero que resultan desmontados en ejercicios literarios como los de esta obra de Piglia. Debido a esto, la novela inmersa en *Respiración, La prolijidad de lo real*, tiene un título que sugiere la continuidad de los relatos.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. "Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia". *MLN*, vol. 110, núm. 2, Hispanic Issue, marzo, 1995, pp. 416-432, <https://www.jstor.org/stable/3251111>.
- Balderston, Daniel. "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán". *Ficción y política: la narrativa durante el Proceso Militar*, Alianza, pp. 109-121, 1987, <http://d-scholarship.pitt.edu/5738/>.
- Benjamin, Walter. *Obras*. Libro I, vol. 2, traducido por Alfredo Brotons Muños, Abada, 2008.
- Carrión, Jorge. "Blanco nocturno, de Ricardo Piglia". *Letras Libres*, 31 de diciembre de 2010, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/blanco-nocturno-ricardo-piglia>.
- Donaire del Yerro, Inmaculada. "Respiración artificial de Ricardo Piglia: una reformulación de la novela de artista tras el fin de las utopías". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 92, abril, 2016, pp. 53-74, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360245699003>.
- Echavarren, Roberto. "La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*, vol. xlix., núm. 125, octubre- diciembre, 1983, pp. 997-1008, <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3854/4023>.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, 1997.
- Fornet, Jorge. "Respiración artificial o el escritor ante la historia". *Revista Landa*, vol. 5., núm. 2, 2017, pp. 339-361, <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/177425>.
- Guerriero, Leila. "Delator de realidades". *El país*. 4 de septiembre de 2010, https://elpais.com/diario/2010/09/04/babelia/1283559135_850215.html.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Piglia, Ricardo. *Blanco nocturno*. Anagrama, 2010.
- . *Respiración Artificial*. Sudamericana, 1992.
- Pons, María Cristina. "Más allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia". *INTI, Revista de literatura*

hispánica, núm. 39, Primavera, 1994, pp. 153-173, <https://www.jstor.org/stable/23285749>.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.

Rodríguez, Ismael M. *Ricardo Piglia. Respiración Artificial o los usos de la teoría literaria*. Universidad de Guanajuato, 2015.

Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI, pp. 327- 345, 2007.

Villoro, Juan. "La máquina desnuda: Sobre *Respiración artificial*". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-maquina-desnuda-sobre-respiracion-artificial-0/>.