

El lector como creador: estratos de sentido en  
*Respiración artificial*

Autor: Nieves del Valle Meana

Tutor: Rafael Ángel Núñez Ramos

Grado en Lengua Española y sus Literaturas

Curso 2019-2020

Julio de 2020

## Índice:

Introducción:.....	3
Revisión teórica:.....	4
Revisión práctica:.....	12
Conclusión:.....	22
Bibliografía:.....	25

## Introducción:

A lo largo del siglo XX se han formulado diversas teorías que tratan de estudiar la obra literaria desde diferentes perspectivas. Entre ellas se encuentran los dos autores que serán objeto de este trabajo: Roman Ingarden y Mijaíl Bajtín. Ingarden elabora una teoría basada en la naturaleza estratificada de la obra literaria, así como en la forma en la que el lector la comprende de manera individual, en su lectura particular denominada «concretización». Bajtín, por su parte, introduce las nociones «polifonía» y «dialogismo» para dar cuenta del diálogo que tiene lugar entre las distintas voces de una obra, así como entre estas y otras voces externas. A partir de la concepción del lector como creador de la obra que lee, se puede establecer una relación entre ambos teóricos. Para ejemplificar esta vinculación entre sus teorías, este trabajo consistirá, por una parte, en una la exposición de los conceptos fundamentales de cada autor y, posteriormente, en una aproximación a las dos formas principales de interpretación que la crítica ha realizado de la novela *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. En cada uno de estos grupos de concretizaciones los lectores han dado prioridad a unos elementos sobre otros, de manera que el sentido global que se atribuye a la obra no es el mismo: este será el objeto de análisis. Al ser una novela compuesta por múltiples voces entremezcladas y por numerosas referencias intertextuales, he considerado que *Respiración artificial* es un buen ejemplo de cómo una formación estratificada única permite al lector establecer diferentes diálogos e interpretaciones. De este modo, en función de los elementos que el lector priorice, surgirán distintos sentidos posibles para una misma novela.

## 1. Revisión teórica:

Roman Ingarden (1893-1970) fue un filósofo y teórico literario polaco vinculado a la corriente fenomenológica (Tornero, 2008). En su producción sobresalen dos obras en las que expone su teoría de la literatura: *La obra de arte literaria* (1931) y *La comprensión de la obra de arte literaria* (1937). En ellas introduce y desarrolla conceptos como la estratificación de la obra literaria, los espacios de determinación e indeterminación (espacios en blanco) o las concretizaciones de la obra.

Para Ingarden, la obra literaria está formada por cuatro estratos, a saber: el estrato de las formaciones lingüísticas de sonido, el estrato de las unidades de sentido, el estrato de los objetos representados y, por último, el estrato de los aspectos esquematizados. Aunque todos los estratos están interconectados, para este análisis nos interesan, particularmente, los dos últimos estratos: el de los objetos representados y el de los aspectos esquematizados, debido a que en la novela son los que el lector percibe de forma consciente. Entendemos por objetos representados los objetos intencionales, esto es, todo aquello que existe en la obra no de manera autónoma sino heterónoma, gracias a los estados de conciencia de un sujeto creador (Tornero, 2007:457). Por otra parte, entendemos por aspectos esquematizados o *esquemata* al conjunto de aspectos de la obra (y de los objetos representados) coordinados siguiendo un esqueleto fijo, un esquema cuya función última es hacer aparecer un objeto determinado, hacer que el lector lo perciba sin necesidad de que este se muestre de forma explícita.

### 1.1 Estrato de los objetos representados:

Los objetos representados, también llamados objetividades, son los objetos intencionales que primero capta el lector durante la lectura de la obra. El lector percibe el contenido material de estos objetos, que se presentan como realidades naturales, aunque no lo sean y aunque sus características no estén totalmente definidas en la obra. Objetividades son, por ejemplo, los personajes, las cosas, las ideas, los actos realizados por los personajes... En definitiva, cualquier cosa que se presente en la obra y que podamos imaginar. La obra literaria nunca puede atribuir a los objetos representados todas las características materiales o inmateriales que estos tendrían en la realidad, por ser estas infinitas. Sin embargo, el lector los percibe en la obra como un todo completo.

Estos objetos se interrelacionan unos con otros: nunca aparecen en la obra de manera aislada, independiente, unos al lado de los otros, sino que crean un conjunto total, pero, a su vez, no delimitado. Es decir, el escritor plasma en la obra algunos aspectos determinados de los objetos, y deja las demás características sin determinar de forma explícita pero sí determinadas potencialmente. El carácter real de los objetos en la obra es distinto del carácter real de los objetos fuera de ella: aunque se pretenda representar un objeto existente en el mundo real, este no dejará de ser una simulación de la realidad, no una reproducción, y así debe ser leído: como un objeto que forma parte de un mundo real representado, único, simulado y ficticio.

Cuando en la obra literaria se introducen representaciones de personajes y hechos históricos, nos encontramos ante la misma situación que con el resto de objetos. Incluso teniendo su respaldo en el mundo real, estos objetos representados son diferentes de la realidad de la que parten: son reproducciones y, a su vez, representaciones de aquello que reproducen. Es decir, si solo fuesen reproducciones de objetos históricos, quedarían reducidos a simples imágenes. Sin embargo, al ser también representaciones, logran en el lector el efecto de ser reales, de comportarse de una forma parecida a como se espera que lo hiciesen los objetos del mundo real a los que representan. Es habitual que el lector tenga la expectativa de que el autor de la obra literaria le esté comunicando algo nuevo, algo aparentemente real y que, por tanto, busque en la lectura aquellas simulaciones del mundo real que se identifiquen con sus realidades ya conocidas.

Estas cualidades que quedan incompletas causan en el lector la percepción de otras propiedades que no están, en realidad, determinadas en la obra, pero que son necesarias para que el objeto se pueda percibir como tal. Es decir, el hecho de que el escritor no complete todas las cualidades (características) del objeto representado no impide que el lector perciba, sino todas, las más importantes para el sentido de la lectura, como si se tratase de un objeto real. Cuanto más conocido sea para el lector el respaldo real del objeto representado, más características completará a las aportadas por el autor. Del mismo modo, cuanto más desconocido o novedoso sea para él, menos cualidades podrá añadir a las ya dadas. En cualquier caso, es imposible, igual que lo era para el autor, que el lector complete absolutamente todas las cualidades del objeto representado. Así, vemos la diferencia entre las objetividades de la obra (las cosas percibidas, con sus

concretizaciones e inconcreciones) y los aspectos concretos de estas objetividades que aparecen, o se mantienen listos, en la obra.

## 1.2 Estrato de los aspectos esquematizados:

Para Ingarden, los aspectos esquematizados o *esquemata* conforman un estrato diferenciado en la obra literaria. No dependen de la experiencia individual del lector, sino que existen en los conjuntos de elementos que aparecen en la obra. Se trata de la coordinación de características y oraciones que componen el esqueleto de la obra, ya que «la obra de arte literaria es una formación esquemática» (Ingarden, 1931:312). Estos aspectos esquematizados están, en terminología de Ingarden, «mantenidos listos» para que el lector los complete y concrete. Se podría establecer una analogía con el clásico pasatiempo de unir los puntos: el creador ofrece una serie numerada de puntos que, coordinados de una manera determinada, forman un esquema cuyo receptor ha de unir y completar. Estos puntos, que en su existencia independiente del receptor aún no muestran ningún objeto determinado, están preparados, es decir, mantenidos listos, para que el receptor los una, complete y coloree gracias a su conocimiento previo del mundo. Sin embargo, infinitas concretizaciones son posibles, ya que cada receptor realiza un trazo diferente y tiene múltiples formas darle color y textura, siempre y cuando mantenga el esqueleto, el *esquemata* que el creador ha dejado plasmado. Sigamos, pues, con la obra literaria. Según Ingarden, las infinitas cualidades que pueden ser realizadas dependen de, por un lado, las propiedades de la obra en sí misma (metáforas, referencias y formas diversas del lenguaje poético en general) y, por otro, del sujeto lector que las actualiza. Así, las actualizaciones de la obra, aun no habiendo sido realizadas todavía por ningún lector, están preparadas, «mantenidas listas» gracias a los *esquemata*. Estos aspectos pasan de ser una simple potencialidad a un estado de acto, siguiendo el esquema aristotélico, cuando el receptor los coordina y completa. En este momento ya no son potencia, pero tampoco son objetividades representadas. Son, simplemente, aspectos, características de las objetividades.

En relación con el apartado anterior, el de los objetos representados, Ingarden considera importante tener en cuenta que estos no aparecen de forma plena cuando los aspectos (las cualidades) que les corresponden están descritos explícitamente en la obra.

Si esto fuera así, lo que aparecería en la obra no serían las objetividades, sino las características en sí mismas, desconectadas. Para que los objetos aparezcan, sus aspectos tienen que estar mantenidos listos, y esto se lleva a cabo gracias a los esquemas representados. Siguiendo con la analogía del clásico pasatiempo infantil: para que el objeto en cuestión aparezca, sus características formales han de ser mantenidas listas, esquematizadas. Si, por ejemplo, alguno de sus aspectos se ofreciese de forma explícita (imaginemos una casa de la que se nos ofrece la puerta perfectamente terminada), lo que se nos ofrecería no sería la objetividad misma, a saber, la casa, sino uno de sus aspectos: la puerta. Es decir, los aspectos esquematizados en su conjunto son los que mantienen listo al objeto representado en su totalidad y, cuando el lector los experimenta, podemos decir que el objeto representado, la objetividad, aparece.

Para comprender, pues, el estrato de los objetos representados es necesario tener en cuenta otro concepto: los puntos, lugares, manchas o blancos de indeterminación (indistintamente). Así nos encontramos con dos tipos de aspectos: los determinados, que configuran el *esquemata* o esqueleto de la obra, y los indeterminados, que son potencialmente infinitos, están mantenidos listos y son actualizados con la lectura concreta de la obra. Esto no significa que todos los objetos estén representados exclusivamente mediante conjuntos de circunstancias coordinadas que los mantengan listos. Si esto ocurriese, dice Ingarden, habría numerosas lagunas a lo largo de la obra. Es por ello por lo que solo en algunas partes de la obra (en mayor o menor medida), en algunas objetividades, los aspectos son mantenidos listos por los *esquemata* y son actualizados por el lector de forma vívida. Ingarden denomina a esto la «estabilización de los aspectos puestos a disposición» (p.315). Así, cada lectura variará en las sensaciones del aspecto, que el lector experimenta normalmente de manera inconsciente, pero no variará tanto en las cualidades del objeto representado. En definitiva: hay algunas cualidades de los aspectos que están mantenidas listas por los esquemas y que el lector tiene que actualizar, pero estas no son gran la mayoría. De este modo se logra una estabilidad que facilita la fluidez y comprensión de la obra, y es por esto por lo que las concretizaciones llevadas a cabo por cada lector, aunque infinitas, no difieren (o no deberían hacerlo) en tal grado como para que hablemos de obras literarias diferentes en cada lectura; nos marcan un límite que no se debe rebasar (p. 318).

### 1.3 Las concretizaciones de la obra literaria:

Al leer, escuchar o ver representada una obra literaria, nos acercamos a ella en un conjunto de actos y experiencias de tipo variado: percepción, aprehensión, imaginación... Al experimentar los *esquemata* mantenidos listos por la obra, el lector experimenta los aspectos, se despierta en él la experiencia del gozo estético y se evocan emociones (p.389): esto se conoce como «concretización de la obra literaria». Puesto que, no solo en cada lector, sino en cada lectura, la experiencia es distinta, existen infinitas concretizaciones posibles de una obra literaria que se distinguen de la obra en sí misma. Las concretizaciones tienen su base óptica en la obra: esta se expresa y desarrolla a través de las mismas, pero, a su vez, estas van más allá. La apariencia completamente explícita de las objetividades ocurre en la concretización, no en la obra literaria. Así, una parte de las manchas de indeterminación se elimina ya que el lector las determina: al rellenar los espacios en blanco, las objetividades aparecen ante el lector de una forma mucho más plena que en la obra en sí. Por esto es importante no atribuir a la obra algunas cualidades que, en realidad, no están en ella. Y añade Ingarden: «La concretización no solo contiene varios elementos que realmente no son parte de la obra —aunque permitidos por ella—, sino que también muestra frecuentemente elementos que le son ajenos y en algún grado la oscurecen» (p. 393). Sin detenernos demasiado en esto, diríamos que las concretizaciones contienen, por un lado, elementos que la obra en su conjunto permite y evoca, pero, a su vez, otros que de ninguna manera forman parte de ella. Las concretizaciones y teorías que oscurecen la obra son aquellas que le atribuyen características o elementos que no le son propios y que influyen negativamente en la comprensión de la misma. Podríamos incluir aquí cualquier análisis sesgado en el que el interés del lector lo haga interpretar cosas que, en realidad, la obra no dice. Por esto, al enfrentarse a la lectura (y especialmente si se tiene interés en formular algún tipo de crítica o análisis literario), el lector ha de desvincularse de los prejuicios y predisposiciones que puedan estar afectando negativamente a su manera de concretizar la obra ante la que se encuentra.

Volviendo las concretizaciones, veíamos cómo parten, de un lado, de la estructura misma de la novela y, de otro, de ese «unir los puntos» que realiza el lector gracias a su conocimiento previo del mundo. Una de las múltiples formas de las que se sirve el escritor

para esquematizar aspectos y de las que también se sirve el lector para completar las manchas de indeterminación es a través del diálogo del texto con otros textos y referentes, ya sean de la misma obra, de otras obras del autor o, simplemente, de cualquier autor pasado. A continuación, expondré las bases teóricas de este diálogo intertextual propuesto y desarrollado por Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva.

#### 1.4 Dialogismo e intertextualidad:

El concepto «dialogismo» fue introducido por Mijaíl Bajtín (1895-1975) en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963). Entendemos por dialogismo al diálogo que tiene lugar en la obra literaria a través de las voces de los diferentes personajes que, en conjunto, conforman una polifonía en la que la voz del autor aparece como una más. Además, para Bajtín el lector entra a formar parte de este diálogo, puesto que su voz y opinión son convocadas y, así, es «provocado a reaccionar participativamente [...] desde una posición personalista [e involucrado] en un diálogo social y ontológico proyectado hacia el exterior, más allá de las obras mismas» (p. 35). El pensamiento humano y la idea son de naturaleza dialógica: no existen de manera aislada e individual porque, si así lo hiciesen, morirían. Las ideas y el pensamiento se desarrollan y forman en relación con los demás al «establecer relaciones dialógicas esenciales con las ideas ajenas» (p. 187). La idea necesita ser escuchada y respondida por otras voces, necesita diálogo. Además, la realidad no se agota en su existencia conocida, ya que una parte de ella reside en las ideas que aún no han sido expresadas, que no han entrado en ese diálogo polifónico. En la obra literaria sucede lo mismo, tal como explicaba Ingarden aludiendo a los puntos de indeterminación y a sus infinitas concretizaciones. Bajtín reconoce y admira en Dostoievski la tendencia a juntar ideas que en la realidad ajena a la obra estarían separadas, y de ponerlas a dialogar, a discutir. El autor de la obra literaria manifiesta su pensamiento a través de distintas voces que no son, en sí, representaciones de sí mismo y sus ideas. El personaje se subordina al autor: la voz del personaje constituye un momento concreto de la voz del autor y se materializa a través de una serie de recursos estilísticos gracias a los que el escritor introduce y hace hablar al personaje (p. 344). El diálogo entre las distintas voces puede ser de reafirmación, complementación u oposición. Así, las voces literarias se entrecruzan y se reorientan hacia una idea externa: la voz real del autor. «El diálogo no es la antesala de la acción sino la acción misma» (p. 455), no es un medio

para llegar a un fin, sino el fin en sí mismo porque, para ser, hace falta comunicarse dialógicamente. De nuevo, las ideas son en el diálogo, y como resultado de este surgen nuevos aspectos y cualidades del objeto.

Hemos visto como Bajtín considera dialogismo a todas las relaciones entre distintas voces, sin atender a dónde se encuentran estas: aunque, en su análisis sobre Dostoievski, apela siempre a los diálogos en las obras de este, no indica que para que haya dialogismo sea necesario hablar del corpus literario de un mismo escritor.

Por su parte, Julia Kristeva (1941) estudia los textos de Bajtín y, a partir de ellos, crea el concepto «intertextualidad», como relación entre dos textos que dialogan entre sí. Y dice, inspirada en Bajtín, que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es transformación y absorción de otro texto» (Kristeva, 1978:190). Para que esta intertextualidad sea efectiva, es necesario que el lector cuente con un repertorio literario y cultural que le sirva para identificar las referencias y el diálogo que está teniendo lugar y, así, pueda entenderlo y sumarse a la polifonía. Igual que para las concretizaciones, es necesario que el lector rellene los espacios en blanco y que participe y dialogue con las voces del texto, de los textos anteriores y del autor.

La comparación entre dialogismo e intertextualidad ha suscitado desacuerdo entre los teóricos de la literatura. Hay quienes tratan ambos conceptos como sinónimos y quienes se oponen a esta relación, defendiendo que la intertextualidad es una mala interpretación del dialogismo bajtiniano. Sin embargo, si atendemos al significado de los dos conceptos, podemos defender que la intertextualidad es una de las formas del dialogismo, una más específica:

Há uma relação de abrangência entre dialogismo (ou "interdiscursividade") e intertextualidade: toda relação intertextual é dialógica, mas nem toda relação dialógica é intertextual. (Vinício, 2017)

Por esta razón, en este trabajo utilizaré ambos conceptos: a veces «dialogismo» de manera más general, otras «intertextualidad» para aludir a casos más específicos.

Una vez esbozadas las teorías de Roman Ingarden, Bajtín y Kristeva, debemos establecer su relación para así delimitar el análisis práctico que sigue. Partimos pues de la idea de que las objetividades representadas en la obra literaria son, en algunos casos, voces que dialogan y presentan puntos de indeterminación y que, gracias a la estructura esquemática de sus elementos, el lector tiene herramientas para rellenar la información que falta, dialogar y completar el texto. De entre todas estas objetividades, algunas de ellas aluden a otros textos o manifestaciones culturales anteriores, es decir, son de carácter intertextual, por lo que el lector necesita conocer estas referencias para poder llevar a cabo su lectura, su concretización, sin sobrepasar ese límite que oscurece el sentido de la obra y se escapa de la estructura de los aspectos esquematizados presentada por el autor.

A continuación, me serviré de estas teorías y conceptos para estudiar el dialogismo en *Respiración artificial* y cómo este ha suscitado diferentes lecturas de la obra que ponen de manifiesto la idea inicial de que el lector es, también, creador. Puesto que cada concretización es individual y, por tanto, hay infinitas lecturas, utilizaré dos grandes grupos de concretizaciones, que considero que han sido preponderantes en la recepción de la obra: el que dice que *Respiración artificial* es una crítica encubierta al Proceso de Reorganización Militar argentino y el que dice que la novela es, en realidad, la teorización de Ricardo Piglia sobre la relación entre la literatura y la historia.

## 2. Revisión práctica: *Respiración artificial*

### ***Respiración artificial* como crítica a la dictadura militar y a la manipulación del Estado**

*Respiración artificial* es una novela publicada en Argentina en 1980, en pleno Proceso de Reorganización Militar, la última dictadura militar encabezada por el general Videla y desarrollada entre 1976 y 1983. Por este motivo, gran parte de la crítica ha leído la novela como una denuncia encubierta del terrorismo de Estado y de la manipulación de la historia por parte del gobierno. A continuación, paso a exponer algunos de los principales aspectos de la obra que han dado lugar a este grupo de concretizaciones.

Lo primero que llama la atención y que ha promovido este acercamiento a la novela desde una perspectiva política es el título. El concepto «respiración artificial» se define como el conjunto de maniobras que se practican en el cuerpo de una persona exánime para restablecer la respiración (Real Academia Española, 2014). De este modo, Piglia nos presenta su novela como una maniobra para revivir aquello que ha quedado sin aliento. Además, el autor dedica la obra a quienes le «ayudaron a reconocer la verdad de la historia» (Piglia, 1980:7) y, poco más adelante encontramos la primera relación intertextual, los versos de T. S. Eliot que sirven de preámbulo a la novela: «We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience» (Eliot, en Piglia, 1980:9). Algunos críticos han interpretado esta cita como una invitación a redescubrir lo que se ha quedado oculto en el pasado, lo que se ha quedado sin aliento, no solo para redefinirlo como historia sino también para asentar y solidificar las bases del presente argentino (De la Torre, 2005). De este modo, el título, la dedicatoria y el preámbulo constituyen un esquema que facilita al lector una predisposición determinada para que este afronte la lectura más preparado.

La primera parte de la novela, titulada «Si yo mismo fuera el invierno sombrío», consiste fundamentalmente en el intercambio epistolar entre Marcelo Maggi, profesor de historia, y su sobrino Emilio Renzi, escritor y alter ego de Ricardo Piglia. Maggi funciona como nexo entre todos los personajes de la novela y entre dos tiempos históricos: el gobierno de Juan Manuel de Rosas en la primera mitad del siglo XIX, época a la que pertenecen las cartas de Enrique Ossorio, y el presente, época de la dictadura militar y en

la que se encuentran el ex-senador Luciano Ossorio, Renzi, Maggi y Tardewski, entre otros. Cada uno de los personajes principales aporta una visión del mundo desde su perspectiva: Renzi y Ossorio desde la literatura, Maggi y, de nuevo, Ossorio, desde la historia y Tardewski desde la filosofía. A partir de estos tres enfoques y estos dos tiempos históricos se construye el esquema de aspectos que sirve para contar la *verdad* de la historia, una realidad que se repite a lo largo del tiempo sin apenas transformación.

Durante la novela, las distintas voces ofrecen una postura común que considero de carácter metatextual: la importancia de fijarse en los detalles para reconstruir la verdad. Así, estas voces dan *pistas* al lector y lo orientan en la lectura. Por ejemplo, Maggi insiste en la necesidad de leer con atención los documentos para entender, no solo lo ocurrido en tiempos de Enrique Ossorio, sino también en el presente:

Estuve pensando que por el momento 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 algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (Piglia, 1980:72)

Más adelante, de nuevo Maggi hace referencia al carácter histórico del presente:

¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, me dijo la última noche el profesor, si no supiéramos que se trata de un presente histórico? Quiero decir, me dijo esa noche, porque vemos cómo va a ser y en qué se va a convertir podemos soportar el presente. (Piglia, 1980:187-188)

Así, el profesor alude a la circularidad del tiempo, la semejanza entre lo que es y lo que fue: la historia se repite. Y Tardewski aporta otro elemento importante para conocer la verdad: la necesidad de asociar e interrelacionar los textos para completar y profundizar en la lectura (Viñas Duque, 2013):

¿Cómo es posible, pensaba yo, que nadie lo haya descubierto antes? Pero así son las cosas, me dice. Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar. (Piglia, 1980:205)

Además, en relación con esto se presenta la figura de Arocena que, pese a ser el censor del régimen que intercepta la correspondencia y busca en ella mensajes en clave, contribuye a esta guía de lectura. Por una parte, Arocena muestra la necesidad de leer

entre líneas y de buscar lo oculto, lo encriptado en los mensajes. Por otra, no consigue realizar descubrimientos eficaces por una razón: está aislado, no puede relacionar ni contextualizar la información, ni siquiera sabe exactamente qué está buscando. Dado que se centra en el texto en sí mismo, en las cartas independientes, sin tener en cuenta el diálogo que está teniendo lugar, su exhaustiva investigación no lo ayuda a entender lo que ocurre. En definitiva, a través de Arocena se transmite la idea de que, para entender, es importante analizar los textos en su conjunto y prestar atención a la polifonía en lugar de a las voces aisladas. Cabe señalar que, en este caso, no solo nos encontramos ante una recomendación de lectura sino también ante una confirmación, por parte de la obra misma, de las teorías antes expuestas.

Para finalizar con estos elementos que guían al lector, Emilio Renzi defiende la idea de que la parodia ha sustituido a la historia:

La parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tiniánov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. No es que esté inventando una teoría o algo parecido, [...]. Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias. Eso trataba a veces de decirle a Marcelo en mis cartas: que la parodia ha sustituido por completo a la historia. (Piglia, 1980:112)

Esta insistencia por parte del alter ego de Piglia en el hecho de que la parodia sustituye a la historia se ha interpretado como una aclaración bastante explícita de que los comentarios paródicos en la obra, como el encuentro entre Hitler y Kafka son, en tanto que parodias, historia. En este caso, al utilizar personajes muy conocidos y de la historia reciente, el lector concentra su atención para intentar entender de qué manera esos personajes tienen algo que decir en el contexto de la obra. Una vez captada la atención, se recurre a la manipulación de los hechos de manera que estos causen un gran impacto en el lector, al descubrir una información novedosa e inesperada. Durante el tiempo que el lector se pregunta por qué aparecen esos personaje, cuál es su función y, sobre todo, hasta qué punto es verdad que la información novedosa es real, se activan una serie de posibilidades, de formas de *rellenar* esas indeterminaciones. En ese momento de duda, de engaño al lector, así como de engaño entre los personajes (lo que lo vuelve aún más creíble), se pone de relieve la capacidad que tiene el texto de generar dudas e incertidumbres sobre la historia real. El lector necesita recuperar información del pasado,

establece un diálogo con el texto y recupera otros textos y conocimientos previos, con los que también dialoga antes de llegar a una conclusión. De este modo, el discurso ficticio se funde con la realidad y la hace más falsa que la propia ficción: ¿dónde están los límites? ¿Hasta qué punto uno puede ser engañado acerca de un tema que, aparte, conoce? Esta es una metáfora de la historia de Argentina y, en general, del discurso del Estado que uno cree conocer pero que, sin mucho esfuerzo, se puede poner en duda de un momento para otro (Cardoso da Costa, 2006).

Una vez comprendidas estas orientaciones de lectura que el propio texto nos ofrece, resulta más fácil entender y destapar la historia oculta en las voces de los personajes. Estos hombres, que se presentan en todo momento como insignificantes y fracasados, son quienes tejen el contra-relato y muestran la realidad de la Argentina de los años ochenta. Enrique Ossorio es un secretario exiliado del gobierno de Rosas que pretende escribir, en el siglo XIX, una novela compuesta por cartas fechadas en el futuro —concretamente en 1979, época del Proceso— y cuyos lectores son su nieto (el ex-Senador), el yerno de su nieto (Marcelo Maggi) y Emilio Renzi, el sobrino de Maggi. De este modo se establece una genealogía en la que se van transmitiendo, de generación en generación, los documentos de Ossorio y, con ellos, la necesidad de pensar sobre la situación de Argentina de una manera exhaustiva, de contar *la otra verdad*, la de los exiliados y los fracasados, la historia que no ha sido contada por el discurso institucional (Echavarren, 1983:999). Así, la historia familiar, la historia de la patria y la historia de la literatura se entrelazan desde el primer momento en la novela (Bermúdez, 2001); son tres perspectivas desde las que se cuenta la misma verdad. «Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro» (Piglia, 1980:13). La historia comienza en la narración, en la literatura: a partir de la publicación de *La prolijidad de lo real* entran en contacto los personajes y se empiezan a condensar los acontecimientos. No hay historia antes de la novela de Renzi: la realidad, los hechos, son prolijos e inagotables, pero se ordenan y entienden por primera vez a través de la narración (Villoro, 2009).

En la primera carta, Maggi le dice a su sobrino que «hay que hacer la historia de las derrotas. [...] No se debe permitir que nos cambien el pasado. [...] Hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado» (Piglia, 1980:17-18) y, más adelante, le escribe al ex Senador en otra carta: «Me encuentro un poco desorientado respecto a mi futuro

inmediato. Distintas complicaciones se me avecinan y preveo varios cambios de domicilio [a causa de las] nuevas circunstancias del país [y de] las distintas complicaciones» (Piglia, 1980:71-72). De este modo, el profesor acude, por un lado, al ex Senador para que le guarde sus documentos y, por otro, a su sobrino para buscar su ayuda y orientarlo en la investigación. Con la alusión a una posible huida motivada por cuestiones políticas —que al final de la novela se confirma—, Maggi repite lo vivido por Ossorio el siglo anterior y delega en la generación siguiente la misión de continuar con el relato de la historia. Sus vidas, aunque con más de cien años de diferencia, transcurren paralelas (Balderston, 1987). «La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar» (Piglia, 1980:19), dice Maggi. Se trata de la inversión de la frase de Joyce: «la historia es una pesadilla de la que trato despertar», con la que se manifiesta la idea de que, en realidad, el presente es la pesadilla y en la historia se halla la demostración de que ya hubo otros problemas similares que se pudieron solucionar. Así Maggi, caminando sobre los pasos de Ossorio, confirma esta circularidad, la idea de que «los rastros del futuro están en el pasado» (Bermúdez, 2001:183). La pesadilla presente es entendida comúnmente como una alusión a la dictadura del general Videla ya que, aunque nunca se mencione por cuestiones de censura, los datos cronológicos, el paralelismo con la historia de Ossorio y el contexto histórico «mantienen lista», siguiendo a Ingarden, esta información. En la misma línea de la circularidad de la historia observamos la siguiente relación intertextual: Renzi considera el *Facundo* de Sarmiento la obra fundacional de la literatura argentina y, en una de las cartas, es Ossorio, escribiendo desde el futuro, quien (pre)dice lo siguiente: «pienso que somos la generación del '37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?» (Piglia, 1980:77). En definitiva, Ossorio alude en su novela futurista a la circularidad de la historia: los argentinos contemporáneos del Proceso se identificarán con su generación, la generación del '37, y esperarán que otra obra fundacional, análoga a *Facundo*, sea escrita. Además, del mismo modo que Maggi, como veíamos, mantiene un importante paralelismo con Ossorio, también Ossorio mantiene equivalencias con Sarmiento: ambos escriben su gran obra desde el exilio. Sin embargo, los diferencia el hecho de que, mientras uno alcanza el éxito, el otro termina por suicidarse sin volver a su país (Girona, 1995:142). De alguna manera, a través de Ossorio se proyecta en el futuro, en Maggi, la

continuación de estas dos empresas: la escritura del *Facundo*, la obra fundacional, y la repetición de la historia tal y como la ha vivido Ossorio.

Por otra parte, es de gran importancia la figura de Arocena, que no solo aparece en la novela para reflejar la necesidad de descryptar los mensajes ocultos y de analizarlos en su contexto, sino también para personificar la actuación del régimen, la existencia de «técnicos» que interceptan y revisan la correspondencia y que, por tanto, hacen real esa necesidad de codificar la información.

La segunda parte de la novela se titula «Descartes» y se considera habitualmente la prolongación teórica de la primera. En esta parte, compuesta por un único capítulo, la comunicación epistolar cesa y da paso al diálogo directo en el que Renzi y Tardewski, entre otros, conversan sobre literatura, filosofía, historia y arte. Se trata de un capítulo de marcado carácter intertextual del que algunos elementos han sido generalmente interpretados por la crítica como alusiones tan relevantes como implícitas al tema de la dictadura. El exiliado polaco, recuperando a Valéry, propone la lectura de *El discurso del método* como si fuese una novela:

Se detuvo. ¿Sabía usted, me dijo y empezó otra vez a caminar, que Valéry dice que *El discurso del método* es la primera novela moderna? Es la primera novela moderna [...] porque se trata de un monólogo donde en lugar de narrarse la historia de una pasión se narra la historia de una idea. [...] Se podría decir que Descartes escribió una novela policial: cómo puede el investigador sin moverse de su asiento frente a la chimenea, sin salir de su cuarto, usando sólo su razón, desechar todas las falsas pistas, destruir una por una todas las dudas hasta conseguir descubrir por fin al criminal, esto es, al *cogito*. (Piglia, 1980:193)

Así, la obra cartesiana es la novela que narra la vida del pensamiento. Esta referencia muestra de qué manera, a través del pensamiento y gracias a la literatura, uno puede investigar y reconstruir la verdad de los hechos. De nuevo, y esta vez por medio de una nueva voz, la de Tardewski, se incide en la existencia de pistas falsas, de dudas que han de ser resueltas, de un discurso manipulado. Y, es más, Tardewski relaciona *El discurso del método* con *Mi lucha*:

Bien, dijo después, si *El discurso del método* es la primera novela moderna en el sentido indicado, entonces *Mi lucha* es su parodia, como diría usted, dijo Tardewski y

volvió a sentarse. Ese monólogo alemán clausura el sistema inaugurado por el monólogo francés. El relato de Hitler muestra cómo se ha canonizado y cómo han envejecido las formas de discurso inaugurados por Descartes. De allí que se lo pueda ver como una parodia. (Piglia, 1980:194)

Descartes y Hitler serían, pues, dos vértices del pensamiento occidental: la duda metódica y la solución final. El nazismo y la militarización de la sociedad son los efectos de una racionalidad llevada al extremo. De esta manera, en las palabras de Tardewski se vislumbra una alusión implícita a la dictadura militar argentina como un plan de exterminio sensato y sistematizado (Di Marco, 2008). Adoptando la idea de Renzi, la parodia es la nueva realidad, el nazismo es la puesta en práctica de la racionalidad cartesiana: el totalitarismo como un producto racional devastador. Además, en relación con el nazismo tiene lugar en la novela un diálogo implícito con Theodor Adorno: «¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz» (Piglia, 1980:214) Pero no solo el de Auschwitz: en *Respiración artificial* se percibe la presencia de algo que no se nombra pero que está: otro totalitarismo, la dictadura militar. La necesidad de escapar de la represión está latente a lo largo de toda la novela. Ejemplo de ello son también Tokray (ruso anticomunista), Maier (nazi) y Tardewski (exiliado polaco). En definitiva, los mismos procesos están ocurriendo en distintos países alrededor del mundo con independencia de la ideología que defiendan. El discurso del Estado se muestra en todas partes como totalitario y represivo.

Finalmente, Maggi, en su intento de reescribir la biografía de Enrique Ossorio para aclarar datos sobre la figura de Juan Manuel de Rosas, desaparece. Esta desaparición en mitad de su investigación incita al lector a pensar que el Estado es el responsable, pese a que no se menciona nunca abiertamente. Al finalizar la obra Tardewski le proporciona a Renzi los documentos sobre los que Maggi ha estado investigando para que este continúe con la investigación. No hablan de ello, pero ambos saben que el profesor no volverá. Ese silencio es el mismo que cae sobre los desaparecidos de la dictadura: no se sabe dónde están, pero no se espera su regreso. Con este suceso se termina de componer este *esquemata* que atraviesa la obra y que, sin hacer alusiones explícitas, mantiene lista un objetividad fundamental: la fuerza del poder para silenciar aquello que no interesa.

## ***Respiración artificial* como una teoría sobre la literatura y la historia**

El segundo grupo de concretizaciones interpreta *Respiración artificial* como una teorización de Piglia sobre la relación entre la literatura y la historia.

En primer lugar, y volviendo a los personajes, cobra especial importancia el diálogo entre las tres voces principales: la de la literatura, representada por Renzi y Ossorio, la de la historia, personificada en Maggi y, finalmente, la de la filosofía, encarnada en Tardewski y que establece un nexo entre las dos anteriores.

Desde el inicio de la novela se muestra, a través de Ossorio, la situación ideal en la que ha de estar el escritor de la utopía: desligado de los hechos que cuenta, ha de narrarlos desde la lejanía. Ossorio no solo escribe desde la distancia física, sino también desde la temporal: narra lo que ocurrirá en el futuro. De este modo, la teoría fundamental interpretada por la crítica es la siguiente: la ficción antecede a la realidad. Esta idea se manifiesta en la novela a través de diferentes elementos:

Por una parte, la historia comienza, como hemos visto, con la publicación de *La prolijidad de lo real*. Es el sobrino, al interesarse por su tío como personaje literario, quien desencadena la acción. El tío existe y se manifiesta en la realidad gracias a su carácter literario previo, y no al revés. En la misma línea, vemos cómo, en la novela, la realidad de 1979 ya está prescrita, pues ha sido narrada por Ossorio más de cien años antes. Es la literatura la que modula la historia, y, a su vez, la historia analiza y reescribe la literatura. Se trata, pues, de un juego de espejos: se reconstruyen en el presente (1979) las cartas que Ossorio dirige al futuro (1979). En 1850 Ossorio ficcionalizó el porvenir y, en ese porvenir, o sea, el presente, se reescribe lo ficcionalizado por Ossorio. Renzi lo explica de la siguiente manera: «Claro; la teoría de la relatividad. La presencia del observador altera la estructura del fenómeno observado. Así la teoría de la relatividad es, como su nombre lo indica, la teoría de la acción relativa. Relativa, de *relata*: narrar. El que narra, el narrador. *Narrator*, dice Maier, quiere decir: el que sabe» (Piglia, 1980:118). Por su parte, en la novela aparece una carta enviada desde Nueva York que, aunque no se sabe a ciencia cierta quien la firma, todo apunta a que está escrita por Ossorio. Sin embargo, el engaño reside precisamente en su alusión a sucesos que ocurren en *Mr. Sammler's Planet*, novela de Saul Bellow publicada en 1970 y, por tanto, imposible de conocer por

Ossorio (Oliva, 2018). Sin embargo, tras observar la manera en la que algunas escenas de esta película tienen lugar en la vida real, se da cuenta de la capacidad que el arte tiene de operar sobre el futuro: «He descubierto una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad. Tengo solamente una duda: ¿Podré modificar esas escenas? ¿Habrá alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador?» (Piglia, 1980:99)

Así, el texto permite al lector actualizar la idea de que el pasado se puede modificar desde el presente y, con ello, se reescribe el presente y se modifica el futuro (Villoro, 2009). «Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida» (Piglia, 1980:128), la idea borgiana de leer a Virgilio como si fuese anterior a Homero, «la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (Piglia, 1980:128). En definitiva, se trata llevar a cabo juegos que manipulan la realidad con el objetivo de alcanzar un mayor conocimiento de la misma: «la ficción es más auténtica que la realidad, no “más verdadera”, sino que organiza los materiales dispersos y los entiende con otra profundidad» (Villoro, 2009). En línea con estas ideas aparecen en el texto diversos engaños. El primero está en el título de la primera parte de la novela: «Si yo mismo fuera el invierno sombrío». Renzi le dice a Maggi en una carta que este título lo ha tomado del cuadro homónimo de Frans Hals (1582-1666). Sin embargo, no hay evidencia de que exista ningún cuadro de este pintor que se llame así. Sí hay, de hecho, un retrato de Hals a Descartes, título de la segunda parte de la novela. Es evidente que se trata de un juego intencionado que, si bien hoy es fácil e inmediatamente descifrable gracias a internet, no lo era tanto en la época de la publicación de la novela. El objetivo es, simplemente, mostrar cómo la literatura opera sobre la realidad: si un hecho se presenta con la suficiente verosimilitud, con datos —aunque sean falsos— que lo respalden y que el receptor no es capaz de desmentir, el lector puede incorporarlo a su conocimiento como verdadero y, desde entonces, mirar al pasado y construir el futuro de una forma nueva, modificada por la literatura (Remiro, 2005). Así, aunque tal suceso nunca hubiera tenido lugar, la historia se vería inevitablemente alterada por él. «El conocimiento no deriva en forma inmediata de los hechos sino de su representación» (Villoro, 2009). Ocurre lo mismo con la relación que Tardewski descubre entre Hitler y Kafka. Según su argumentación, Kafka habría escrito *El proceso* basándose en sus conversaciones con un joven Adolf Hitler, un artista sin éxito con delirios de

grandeza. Para defender su idea, Tardewski justifica un encuentro entre ambos personajes apoyándose en indicios más que improbables pero que, en cualquier caso, resultan interesantes y sugerentes y exponen una teoría difícil de rechazar por el lector. De esta forma, y si tomásemos este encuentro como un hecho real, la narración habría sido, una vez más, la anticipación de lo que posteriormente ocurriría, a saber, el nazismo.

Otro caso: Emilio Renzi defiende la idea de que Jorge Luis Borges (1899-1986) fue el mejor escritor argentino del siglo XIX, por una razón: su interés por concluir la literatura de este siglo integrando, para ello, sus dos corrientes principales: el europeísmo y el gauchismo (Pérez, 2013). Así, da igual que Borges desarrollase en realidad su obra en el siglo XX: en la literatura se encuentran argumentos para desmentir esta idea y, si se consolidan, Borges puede ser releído, estudiado e interpretado como un escritor del siglo XIX, de manera que la forma de aproximarse a la literatura pasada y futura sería, desde ese momento, necesariamente distinta. Este proceso de reinterpretación literaria «personifica un modo de lectura cuya tarea predominante es rescribir la historia, re-explicar la literatura» (De la Torre, 2005) y se basa en la posibilidad de una intertextualidad retrospectiva, una dialéctica intertextual con la que las obras posteriores facilitan la lectura de las obras anteriores, que a su vez se proyectan necesariamente en las futuras. De nuevo, el juego de espejos.

### 3. Conclusión:

La teoría de los estratos del sentido, de Roman Ingarden, facilita la comprensión de la obra literaria en tanto que arroja luz sobre los diferentes elementos que, jerarquizados, contribuyen a dar un sentido completo a la obra. Además, la noción de «manchas de indeterminación» sirve como punto de partida para el análisis de aquellos elementos que no están en la obra de manera explícita pero que, sin embargo, se mantienen listos para que el lector los actualice gracias al esqueleto de los aspectos esquematizados que el autor configura y predispone de una determinada manera. Por otra parte, los conceptos de dialogismo e intertextualidad son importantes mecanismos de los que se sirve tanto el creador para esquematizar los aspectos de las objetividades que quiere representar en la obra, como el lector para completar los *esquemata* predispuestos por el autor y dotar de sentido a la obra. Aunque la novela siempre es la misma, es decir, las objetividades representadas por el autor y el conjunto de los aspectos esquematizados que el autor mantiene listos son inmutables, hemos visto que se pueden hacer diferentes lecturas, es decir, concretizaciones, totalmente plausibles de una misma obra. Esto es debido a la acción creadora del lector: las manchas de indeterminación son completadas por el lector en base a sus intereses, su conocimiento del mundo y su repertorio literario y cultural. No se trata de que haya una lectura mejor que la otra, al contrario, siempre que los aspectos actualizados por el lector estén, de hecho, mantenidos listos por la obra, se habrá llevado a cabo una concretización plausible y, hasta cierto punto, prevista por el autor.

En *Respiración artificial* hemos visto dos tendencias predominantes. Por un lado, las concretizaciones de quienes, conocedores de la historia de Argentina y del contexto político en el que se publica la novela, dialogan con el texto y con las referencias intertextuales del mismo de manera que se hace visible la manifestación implícita del autor contra la represión de la dictadura militar del Proceso de Reorganización Nacional. Hemos visto que, a través del diálogo entre los personajes, tienen lugar algunas manifestaciones de carácter autorreferencial que mantienen lista en el lector la necesidad de prestar atención a una verdad oculta. No se dice explícitamente, pero se dan las herramientas necesarias para que el lector lo pueda actualizar. Además, dejando de un lado el metatexto, hay varios conjuntos de aspectos que permiten que el lector actualice

dos objetividades fundamentales para esta línea de interpretación, a saber: la existencia de un relato institucional que no incluye las voces de los marginados y la circularidad de la historia. Esto, sumado a algunos objetos explícitamente representados, como son la figura de Arocena, las fechas de los acontecimientos o la «desaparición» de Maggi, es lo suficientemente esclarecedor como para que no sea arriesgado pensar que nos encontramos ante una novela que, desde la autocensura y la encriptación, se erige como una crítica a la dictadura militar.

Por otra parte, hemos visto las concretizaciones de los que se aproximan a la lectura desde un punto de vista teórico y atribuyen a Piglia la puesta en marcha de una teoría sobre la relación entre la literatura y la historia. Desde esta perspectiva, ya no se atiende a los datos específicos como las fechas o las circunstancias particulares del país. Considero que se trata de un grupo de concretizaciones atemporal, para el que, si bien es necesario un cierto bagaje cultural general, no hace falta en absoluto ser conocedor de la historia de Argentina. Es decir, las circunstancias espaciotemporales específicas no son relevantes para este tipo de interpretaciones. Sí lo son, sin embargo, los juegos y engaños de los que se sirve Piglia. Por una parte, existe una idea base que se repite constantemente en la novela: la literatura modifica la realidad, y no al revés. Esta idea se esquematiza de dos formas: por un lado, las voces de los personajes dialogan de manera que observamos cómo quienes escriben los relatos (Ossorio y Renzi) se anticipan a los acontecimientos. La narración siempre está primero que la historia real. Por otro lado, Piglia se sirve —a través de sus personajes— de un conjunto de elementos intertextuales para, mediante el engaño, incitar al lector a creer unos hechos que no son ciertos. Es decir, el lector es partícipe del juego y en el diálogo, tanto con la novela como con otros objetos culturales que conoce, consigue actualizar la idea de que la ficción, si se cree, modifica el pasado, el presente y el futuro, tanto del resto de ficciones como también de la realidad.

Este segundo grupo de concretizaciones resulta especialmente interesante en relación con la base teórica de este trabajo: así como mediante las teorías de Ingarden y Bajtín podemos explicar de qué manera del lector es creador durante la lectura, en *Respiración artificial* se menciona también la idea de que la presencia del observador altera el fenómeno observado. A la pregunta de Maggi: «¿Habrà alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador?» (p. 99), tanto *Respiración artificial* como las

teorías que manejamos responden que sí, en efecto, el espectador (lector) también interviene y modifica, hasta cierto punto, los hechos.

En definitiva: a lo largo de este trabajo se han analizado dos grandes grupos de concretizaciones, ambas plausibles, que la crítica ha hecho de *Respiración artificial*. No se trata, en ningún caso, de primar un enfoque sobre el otro, sino simplemente de observar cómo, en una misma novela, con los mismos estratos de sentido facilitados por el autor, algunos lectores actualizan unas objetividades y, otros, otras. Todas ellas están mantenidas listas en la novela y, dependiendo de la situación personal del lector, es decir, de su conocimiento del mundo, sus referentes, su época e, incluso, sus intereses particulares, la concretización favorecerá un enfoque sobre los otros.

## Bibliografía<sup>1</sup>

- Bajtín, Mijaíl (1963): *Problemas de la poética de Dostoievski*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Balderston, Daniel (1987): «El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusman», *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza, pp. 109-121. En línea en: <http://d-scholarship.pitt.edu/id/eprint/5738>
- Bermúdez, María (2001): *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española.
- Cardoso da Costa, Maria do Carmo (2006): «O discurso múltiplo em *Respiración artificial*», *Recorte – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, v. III, n. 4, Río de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- De la Torre, Osvaldo (2005): «¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo piglia», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En línea en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>
- Di Marco, José (2008): «La narración del terror. Notas sobre *Respiración artificial*» *Borradores*, vol. XIII-XIV. Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Echavarren, Roberto (1983): «La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia», *Revista Iberoamericana*, v. XLIX, n. 125, pp. 997-1008, Ciudad de México: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. En línea en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3854>
- Girona Fibla, Nuria (1995): *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, Quaderns de Filología.
- Ingarden, Roman (1931): *La obra de arte literaria*, México: Taurus y Universidad Iberoamericana.
- Oliva Abarca, Jesús Eduardo (2018): «Autenticidad y falseamiento en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia», *Revista Valenciana, Estudios de Filosofía y Letras*, n. 21, pp. 7-27, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, Departamentos de Filosofía y de Letras Hispánicas.
- Pérez, Alberto (2013): «*Respiración artificial*: el escritor y el terrorismo de Estado», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, v. LVI, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034#!>

---

<sup>1</sup> Fechas de la publicación original.

- Piglia, Ricardo (1980): *Respiración artificial*. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- Real Academia Española (2014). Diccionario de la lengua española (23ª ed.)
- Remiro, Sonia (2005): «El triángulo de la historia en *Respiración artificial*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.  
En línea en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt559>
- Tornero, Angélica (2008): «Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser», *Anuario de Letras Modernas – Revistas UNAM*, n. 13, pp. 159-172, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villoro, Juan (2009): «La máquina desnuda: sobre *Respiración artificial*», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea en:  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt559>
- Viñas Duque, Enrique (2013): «La metaficción historiográfica en *Libra* de Don DeLillo y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia», León: Universidad de León. [Trabajo Fin de Máster]