



Problemas de la “negatividad” en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia

Nicolás García¹

Universidad Nacional del Sur
gnicolas.88@gmail.com

Resumen: Este trabajo intenta recuperar la tesis sobre la adscripción de la obra de Piglia a las llamadas “estéticas negativas”, realizada por Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira* (2002), a fin de darle una nueva problematización. El elemento dominante de la literatura crítica acerca de Piglia que justificaría su aparente vinculación con las estéticas negativas –aunque nunca se mencione en esos términos explícitos– sería el concerniente al valor otorgado al carácter reflexivo de su obra, que aplicado a las coordenadas históricas nacionales del período de dictadura, explicaría el retroceso de las estéticas miméticas de lo social por acción de una nueva clase de ficción política, en apariencia antirrepresentativa. Leída de manera unánime como novela político-experimental, la pregunta obligada para la crítica actual, ajena al horizonte de recepción de la época, es si el sentido alegórico y la figuración fragmentaria de la historia tal como estarían dados en *Respiración artificial* son suficientes para transformar la obra en autónoma.

Palabras clave: Piglia – Autonomía – Negatividad – Adorno – Alegoría

Abstract: This article attempts to recover the theory about the link of Piglia’s work to the “negative aesthetics” presented by Sandra Contreras in *Las vueltas de César Aira* (2002) with the purpose of question it. The dominant component of critique literature about Piglia that may justify its apparent correlation with the negative aesthetics –though it’s never mentioned in this terms– may be the relating to the value given to the reflexive character of his work, that applied to the national historical coordinates of the dictatorship period, may explain the regression of mimetic aesthetics, caused by a new class of political fiction, seemingly anti-representative. Read unanimously as an experimental-political novel, the obligatory question to the contemporary critique, unconnected with the reception horizon of its time, it’s if the allegorical sense and the fragmentary figuration of history such as it may be conceived in *Respiración artificial* are sufficient to transform the work in autonomous.

Keywords: Piglia – Autonomy – Negativity – Adorno – Allegorism

¹ **Nicolás García** es Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Miembro investigador del grupo: “El estado contemporáneo de la literatura argentina: una cartografía de cruces. líneas de fuga y desfases temporales”. a cargo de la Dra. María Celia Vázquez. Actualmente, docente de nivel terciario en Teoría Literaria.

Introducción

Nos proponemos retomar aquí una apreciación surgida de la tesis doctoral de Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira* (2002), clave en la caracterización del campo literario argentino de las últimas décadas, que consideramos que exige aún ser problematizada:² la literatura de Aira ejercería una confrontación con las “estéticas de la negatividad”, poética que, habiéndose convertido en el valor hegemónico del sistema literario contemporáneo, crearía el contexto inmediato a desplazar (27).³ El enunciado de Contreras, implícitamente, adheriría al consenso general de la crítica sobre la homologación de la narrativa de Piglia y Saer, en tanto tentativas contemporáneas análogas que pondrían en práctica el programa de la autonomía y la negatividad, principios rectores de la estética de Adorno.⁴ El elemento dominante de la literatura crítica acerca de Piglia que justificaría su vinculación con las estéticas negativas sería el concerniente al valor otorgado al carácter reflexivo de su obra, que aplicado a las coordenadas históricas nacionales del período de dictadura y pos-dictadura, explicaría el retroceso de las estéticas miméticas de lo social, por acción de una nueva clase de ficción política, en apariencia antirrepresentativa. Aunque nunca se mencione en términos explícitos la noción de negatividad asociada a la obra de Piglia, el señalamiento del uso de las formas alegóricas de cifrar lo histórico en su narrativa como “autónomas”,

² Consideramos que el artículo de Rafael Arce, “Saer con Aira” (2010), ha sido el primero en discutir esta hipótesis rectora del planteo de Contreras.

³ La poética de la negatividad, heredera de las vanguardias de los 60, entendida como resistencia a las presiones del mercado y estrategia de ruptura con las tradiciones dominantes, sería aquella que se opone por igual al asedio de las ideologías y de la industria cultural, según Contreras.

⁴ A pesar de mostrarse consciente de que el efecto de nivelación de ambas literaturas es una construcción de la crítica literaria que rige desde mediados de los años 80, no profundiza en las razones de esta posible operación. Contreras solo explicita el carácter “antinovelesco” de la poética saeriana como adscrito a la negatividad y en cambio omite las razones de la afiliación a esa misma poética en lo que respecta a la obra de Piglia. Queda claro que ambas, para Contreras, quedan englobadas en lo que denomina ficciones conjeturales, un emergente de la novela de los 80 que se caracterizaría por el ejercicio oblicuo de una crítica del presente, y una toma de distancia de las estéticas más fácilmente miméticas, a fin de distinguirlas de lo que denomina la vuelta al relato de Aira (12). Arce le adjudica los motivos posibles de ese emparejamiento problemático a una sobreestimación por parte de Contreras (motivada por la crítica literaria y el periodismo cultural) del diálogo público que han mantenido los escritores y que no terminaría de reflejarse en el mantenido por sus obras. Al referirse a las razones del emparejamiento preconstruido de las obras de Piglia y Saer y su simultánea oposición a la poética airiana, elaborada por Contreras, Arce lo atribuye a una posible falta de preocupación de esta “por los posibles matices que habría entre las otras dos obras” (3) debido a que, sencillamente, no serían su foco de interés.

principalmente, justificaría la taxonomía usada por Contreras para definir su poética. Este trabajo intenta recuperar la tesis sobre la supuesta adscripción de la obra de Piglia a las llamadas “estéticas negativas” para ponerla en entredicho, cotejando el pensamiento estético de Adorno acerca de la novela de vanguardia y su opuesto, la novela de tesis que, según entendemos, definiría mejor la función dominante del ensayismo en su primera novela, *Respiración artificial*. Para esto, el punto crucial a debatir será el valor de la hibridación genérica en lo que respecta a los cruces ya no entre alta y baja literatura, sino en cuanto a los modos del ensayo y la ficción crítica, puntualmente, que de manera unívoca para la crítica académica de los 80 y 90 ha sido un signo de experimentación y negativa a la referencialidad directa.

Piglia y los consensos de la crítica “adorniana”

Las referencias más o menos veladas a la teoría de la autonomía literaria de Adorno aparecen por primera vez en los años 80 en el discurso de la crítica literaria argentina, asociadas a la necesidad de pensar el vínculo problemático entre ficción y política. La negatividad estética adquiere un valor estratégico en la medida en que permite explicar el modo en que el condicionamiento sociohistórico informa las particularidades estructurales de la nueva novela. La crítica del momento concentra sus esfuerzos en dividir el campo en zonas antagónicas según el tratamiento de los vínculos entre ficción y realidad política, influida por los nuevos paradigmas teóricos que permiten leer las novedades técnicas como legítimas en términos de potencial crítico de los materiales ideológicos del pasado cultural reciente. En este sentido, serán las lecturas de Sazbón, Sarlo, Morello-Frosch y Balderston sobre *Respiración artificial* las que señalen el rumbo que la crítica posterior tomará, hegemoníamente, acerca del carácter antirrepresentativo del texto.⁵ Aunque solo en el caso de Sarlo queda explicitado el sustrato frankfurtiano⁶ del enfoque teórico, todas contribuyen, de

⁵ Habría un segundo momento, el de la crítica de los años 90, en el cual se destacan los artículos de Berg, De Diego, Avelar y De Grandis, entre otros.

⁶ Son predominantes en sus textos, a diferencia de los otros artículos (con la excepción de Avelar) las alusiones explícitas a las teorías estéticas de Adorno y Benjamin.

una manera u otra, a convalidar la premisa de la negatividad como ideología de la forma novelística de Piglia.

Desde un corpus teórico que se presenta heterogéneo pero signado por una perspectiva sociológica de la literatura, Sarlo aborda *Respiración artificial* como parte de aquellos “discursos” que, si bien formaron parte de la disidencia intelectual en los años de represión y terrorismo de Estado, al igual que los de otros contemporáneos, habrían constituido una de las primeras zonas de producción de discursos alternativos desde la particular relación “autonomía-heteronomía” (*Política* 349) como rasgo clave de la práctica artística. En el momento de máxima fragmentación de la experiencia social, el aspecto renovador de esta literatura habría consistido en romper con el sistema de valores hegemónico de la izquierda cultural, mediante la elección de formas narrativas que pusieran en duda la capacidad de ordenamiento de los hechos reales. El modo en que el procesamiento simbólico de la disolución de las certezas más arraigadas del pasado político reciente condujo a la crisis del relato y a admitir formas literarias híbridas, no totalizantes, definiría el proyecto creador de escritores como Piglia y Saer, entre otros. El retorno a la figuración alegórica en este período, como forma de percibir y representar los fragmentos desagregados de la experiencia histórica –forma sintomática de la pérdida de un sentido verdadero, inmediatamente accesible– habría sido la operación principal de una literatura que toma como premisa clave la refutación de la mimesis y la fragmentación discursiva. Solo mediante una perspectiva sesgada, que aludiera a la historia oblicuamente, la literatura habría sido capaz de producir un discurso reflexivo en lo estético y en lo político alejado del modo decimonónico, que habría tenido en Sarmiento su mayor referente local.⁷

Si esto se dio de ese modo, opina Sarlo, se debió a que la narrativa de los últimos diez años (lo que comprende el período analizado por ella, que va de 1976

⁷ El diagnóstico coincide paso por paso con el que Adorno (“La posición”) hace en los primeros años de la posguerra acerca de lo que entiende como la paradoja de la novela contemporánea. Para este, la experiencia en el mundo moderno era tan devastadora que lo que por definición la forma que la novela exige, la narración, ya no era posible. La desintegración de la identidad de la experiencia en el mundo administrado haría que todo narrador que fingiera sentirse familiarizado con el mundo ajeno cayera en la teatralidad.

a 1986) se habría llevado adelante en el marco de la crisis de la representación realista. Dicha tendencia estética renovadora, caracterizada por lo que denomina “hiperliterariedad” (*Literatura* 11), por trabajar sobre problemas eminentemente constructivos, que comprenden las relaciones intertextuales, el procesamiento de citas y el cruce de géneros, se explica a través de la toma de conciencia de estos escritores de que ya no es “posible la confianza ilimitada en las posibilidades de la representación” (*Política* 329). O como afirma Sazbón, puntualmente, en relación a *Respiración artificial*, la gestualidad antirreferencial de esta novela queda confirmada mediante procedimientos narrativos como la duplicación (clave paródica del relato) o la cita, que harían de la semiosis del texto un “juego autocentrado, disuasivo respecto a cualquier pregnancia realista” (39). El reconocimiento de la disimetría entre el orden de lo real y el orden del discurso sería el hallazgo estético fundamental de esta narrativa que ataca la ilusión realista; igual proceder que Adorno reconoce en la novela del período modernista.⁸ El problema de la narración se trata, como entonces, de una postura existencial frente al mundo. Interrogativas en lugar de aseverativas, estas ficciones rechazarían por “ideológica” la pretensión del narrador realista de creerse dueño de la experiencia que relata, mediante la producción de sentidos incompletos y fragmentarios.

El artículo de Daniel Balderston coincide, en buena medida, con las hipótesis críticas de Sarlo y Sazbón, acerca del carácter antimimético, fragmentario y metaliterario de esta clase de ficciones (todos valores vanguardistas por su función eminentemente “antinovelesca”) como respuesta a una nueva situación social y política. Agrupa *Respiración artificial* junto con *En el*

⁸ Recordemos que para Adorno (*La posición del narrador*) las novelas contemporáneas equivalían a epopeyas negativas, que por ser testimonios de una situación preindividual (una situación en la que el individuo se liquida a sí mismo) registraban, así, una paradoja inédita: al mismo tiempo que atestiguan la recaída en la barbarie, sirven a la libertad. El hecho de que los narradores se vieran cada vez más debilitados en su alcance cognitivo habría motivado que pongan en duda su propia representación estética. En la novela moderna el componente reflexivo debe ser evaluado como una toma de partido contra la representación y contra el narrador mismo, en cuanto supervisor de los acontecimientos. Los procedimientos que develan la irrealidad de la ilusión referencial, le devuelven a la obra de arte su carácter de artificio, anteriores a la ingenuidad épica, que presenta de un modo llano lo aparente como lo verdadero. De ahí se extraería el potencial utópico de esa negatividad como forma irreconciliada de representar lo Real del capitalismo tardío.

corazón de junio de Gusmán por tratarse de meditaciones sobre la historia y la sociedad argentinas “entre líneas”, cuyo tono elusivo y su aproximación fragmentada a la verdad, sugieren una presencia homóloga de la persecución política en el país. La importancia otorgada a las técnicas que interrumpen el acto de narrar, por obras vanguardistas como la de Gusmán y Piglia, conscientes de lo inadecuado del lenguaje para comunicar una verdad vuelta inexpresable, comprueba que habrían elegido el camino de la ambigüedad y la fragmentación tortuosas como estrategias de un nuevo discurso crítico. Por su creencia en que la mejor manera de decir la verdad sobre los hechos reales no es necesariamente la más directa, su visión de la historia “mediatizada” (Balderston 177) se apartaría así de las visiones del pasado reciente de otros escritores de su generación como Asís o Soriano.

La lectura de Sazbón, anterior a estas, amparada en el andamiaje teórico derrideano, pero no exenta de una mirada del vínculo obliterado entre ficción y política propia de la Teoría crítica, también resulta clave en el armado de este consenso crítico. Pionera en leer la novela en clave alegórica, reconoce la importancia de los procedimientos vanguardistas como reconfiguración de la ficción política, también, por fuera del realismo. La apuesta de Piglia, según Sazbón, consistiría en exhibir en la narración del eclipse de la historia la ambigüedad de su representación (37). Su ficción, aun anclada en la historia, sería una respuesta moderna y comprometida al problema de su representación, poniendo énfasis en señalar de qué modo la escritura del historiador es un discurso más que no puede esquivar las operaciones figurativas de cualquier “versión” de lo real (37). Sazbón es el primero en señalar el carácter entrópico y circular del universo taxonómico de la novela, logrado con la “perversa intercalación” en el orden del “archivo” (42) como desintegración de la verdad histórica; hipótesis de la que abrevan los textos posteriores de Balderston y Morello-Frosch.

Hasta acá algunas de las interpretaciones más destacadas de los años 80, a las que posiblemente Contreras se esté refiriendo implícitamente para juzgar la obra de Piglia como adscripta a las “estéticas negativas”. De las lecturas de Balderston y Sarlo se extrae como conclusión que el carácter autónomo o negativo

asociado a la literatura de Piglia sería un valor relativo al estado del campo en el período de dictadura y posdictadura, dominado por las estéticas denunciadoras de las que la crítica académica intenta separar esta nueva zona del sistema.⁹ Ambas comparten un abordaje sociológico común de la literatura: la producción de sentidos incompletos en la narrativa de este período y de esta novela, en particular, y su aproximación fragmentada a la verdad, asediada por un estado mental persecutorio, habría surgido en el momento de máxima fragmentación de la experiencia social. Es esa experiencia de desagregación moral frente a lo inexpresable y lo traumático de la verdad de la historia argentina reciente la que habría propiciado la elección de formas estéticas autocríticas que interroguen lo real, asumiendo la disimetría fundamental entre un orden y otro. El abandono de las pautas de narración clásica que habría coincidido con la crisis de la representación de lo histórico habría dado paso a formas discontinuas o alusivas de escribir ficciones históricas, y no por eso, menos comprometidas. Si bien es Sarlo quien hace explícito el uso de la noción de “autonomía” literaria por primera vez, para referirse al valor político de lo estético en la obra de Piglia, todos coinciden –y este aspecto será determinante en la continuidad que trazan con la crítica posterior– que su poética, y en este caso en particular, la de la novela *Respiración artificial*, versa sobre el cuestionamiento acerca de los límites de la narración. Adorno les permite hacer compatible lo que en el sistema literario de los 60 y 70 aún era visto como incompatible: formalismo y compromiso; superando así la oposición entre experimentación estética y politización del arte.¹⁰ Ese mismo poder de “sintetizar” lo que en el sistema se pensaba como antinómico, le da a Piglia un carácter central en el marco de un nuevo consenso de valores críticos dominantes (lo mismo que a Saer, los llamados “escritores del consenso”), que legitima la presencia de contenidos políticos en formas avanzadas de lo estético,

⁹ Balderston lo explicita así: la literatura influida por el “Proceso” habría sido básicamente de dos clases, la acusatoria y de otra clase, más difícil de clasificar y de leer que debido a sus técnicas elusivas sorteó la censura.

¹⁰ Como enfatiza Szabón en alusión a la novela: “la suya es una ficción *bien ligada* a la historia con la que busca una relación productiva, no lúdica” (37) buscando matizar la hipótesis previa que sostiene que el verdadero “tema” del libro sería el problema de la representación que relativiza la noción del conocimiento histórico, lo que apela a despegar al libro de una moral “formalista” (sin ligaduras).

a partir del lugar predominante que se le otorga a la incertidumbre respecto de lo real como nuevo principio constructivo de la narración.

La resistencia a la “negatividad” en la obra de Piglia: lo que sabe el texto

Parafraseando a De Diego, la teoría de la autonomía estética le habría permitido a la crítica de Piglia (y Saer) hacer legible la retirada de la literatura de la política, concebida como en los años 70, que opera en sus obras, por su inversión en una “política de la escritura” (*Novela y representación* 181).¹¹ De la teoría estética adorniana, la crítica del período de posdictadura toma dos valores fundamentales que refuerzan la hipótesis de la adscripción de la obra de Piglia a la negatividad: la politicidad del carácter enigmático de la obra de arte, que Adorno, en particular, asocia a la figura de Kafka, y la negativa al retorno a la ingenuidad épica, que comienza por el rechazo de las formas ideológicas del pasado cultural, en las que debe incluirse el realismo. Leída de manera unánime como novela político-experimental, la pregunta obligada para la crítica actual, ajena al horizonte de recepción de la época, es si el sentido alegórico y la figuración fragmentaria de la historia tal como se da en *Respiración artificial* es suficiente para transformar la obra en autónoma, es decir, en un texto que por su propia intransigencia formal se abstendría de una reconciliación extorsionada con el sentido. El punto que la crítica no logra resolver, sin involuntariamente traicionar la propia perspectiva teórica adoptada, se vincula, específicamente, al problema del sentido. El énfasis que ponen en ver en esta clase de textos un “discurso significativo para la sociedad” (*Política* 350) autores como Balderston y Sarlo;¹² relacionado, a su vez, con la función de disidencia intelectual que habría cobrado –pensada en su carácter discursivo– la literatura del período, sería contradictorio, en principio,

¹¹ Dice De Diego (“Novela y representación”), en lo que sería una buena síntesis de lo que la crítica en general ha entendido por la “negatividad” supuestamente común a las obras de Saer y Piglia: “Contra el afán totalizante del realismo clásico, contra los juegos experimentales de una vanguardia agotada, contra la barbarie monolítica y excluyente del discurso autoritario, contra las variadas formas del progresismo bienintencionado, contra la pretendida transparencia de los mensajes mediáticos: allí es donde la literatura se encuentra con la política, en una *política de la escritura*” (181).

¹² Sarlo le asigna al discurso literario de este período una función clave de reparación de la subjetividad y simbolización de aquel núcleo traumático motivado por la experiencia del terrorismo de Estado, ausente hasta entonces en la esfera pública.

del programa de Adorno, que se sostiene en la denuncia del problema de la utilidad de la obra de arte. Aunque se desmienta enfáticamente que la función de las obras escritas en esos años haya sido brindar respuestas articuladas y completas, en lo relativo a *Respiración artificial*, al afirmar que la novela es “una consideración específica de la Argentina y un examen abierto de la cultura –historia, filosofía, literatura– del mundo occidental” (Balderston 174) el razonamiento anuncia una verdadera puesta en tensión de la hipótesis de la negatividad del arte de Piglia. La mención al supuesto alejamiento de un sentido único que clausure el enigma del presente, referido al modo en que esta literatura es crítica de este, asume que la forma del relato en Piglia no degradaría la palabra a un sistema de efectos y por lo tanto, omite que la obra está puesta al servicio de la construcción de un “gran relato” (fragmentado, sí) de resistencia, contrahistórico, en el que los personajes fracasados “fracasan” solo en apariencia.¹³ La operación de leer antitéticamente el discurso de la literatura enfrentado al discurso autoritario del período, le vedó a la crítica de entonces la posibilidad de analizar qué elementos aún identitarios persisten en la visión “optimista” de la cultura que se desprende de *Respiración artificial*.¹⁴

Crisis de la narración y sustitución de esta por un orden impersonal en el que la memoria subjetiva se constituye al modo de “archivo”, es la idea rectora para caracterizar *Respiración artificial* en los artículos de Sazbón, Morello-Frosch, Avelar, y De Grandis, entre otros. “Texto total”, “texto sin afuera”, “texto-biblioteca” (Avelar 210) serán los significados que de un texto a otro se reiteren, en alusión al carácter autoficcional del relato, clausurado sobre sí mismo, como correlato de la ruptura de la subjetividad moderna desprovista de singularidad. La

¹³ Balderston aduce que el carácter ambiguo de la novela consiste en la oscilación entre la creencia en el acceso a la verdad secreta de la historia por parte de los personajes y la frustración de este proyecto y sus consecuencias opacas que solo alcanzan el estatus de aproximación (174).

¹⁴ Aspecto que Sarlo, en parte, develará por primera vez en un artículo en el que contrasta las representaciones del saber que se extraen de las ficciones de Piglia y Saer. En lo que sin duda debe ser considerada una rectificación, en “Ficciones del saber” (1988) Sarlo se desdice, sin explicitarlo, de algunos de los principios estéticos que en artículos anteriores consideró como representativos homológicamente tanto de Saer como de Piglia, en un intento claro de deslindar ambas poéticas. Su posición se centra en defender la idea de que la “negatividad” solo sería un atributo de la poética conjetural de Saer, no compartida con las representaciones aun demasiado “afirmativas” del saber enciclopédico que se desprende de novelas como *Respiración artificial*.

crítica ha considerado de manera absoluta que la práctica conjunta de la combinatoria citacional y la hibridación genérica en la novela, herencia borgeana, tiene como finalidad relativizar tanto la tipología genérica con el objeto de abandonar los esquematismos del sistema literario institucionalizado (De Grandis 208), como la ilusión de imitación de lo real. La práctica de intercalar lo policial junto con la ficción crítica, a través de un profuso entramado de citas, que reescribe a Borges, y de manera indirecta revisa el imaginario revolucionario, “integrándolo y a la vez cancelándolo” (De Grandis 208) habría modificado el horizonte de expectativas del período, al permitir acercamientos inéditos que flexibilizaran las series literarias. No obstante, cabe señalar que en textos como el de Balderston o Newman, la mención del carácter vanguardista de texto “abierto” (177, 179) de *Respiración artificial*, que sería al mismo tiempo una novela policial, epistolar y un “roman philosophique” sin dejar de ser una novela política que da testimonio de la violencia del período, no da precisiones sobre la jerarquía de esos factores. Simplemente, se asume, en el caso de Newman, que la novela es la continuación de las novelas históricas y testimoniales de los escritores de izquierda del período anterior pero que en su carácter experimental sería a su vez superadora de la novela realista política de izquierda (180).¹⁵

El elogio del “sincretismo” de *Respiración Artificial* alcanza su última expresión en los dichos recientes de Martín Kohan en un texto conmemorativo:

La inteligencia de Piglia es, a un mismo tiempo, narrativa y crítica, por eso narra cuando ensaya y ensaya cuando narra (...) Piglia hace que los formalistas rusos resuenen en sus planteos (por algo les dio el lugar que les dio en una novela como *Respiración artificial*, en la que la teoría se narra) y define lo literario en el artificio de un lenguaje que se desvía de las normas de su uso social (s/p).

¹⁵ Edgardo Berg, en la misma línea que la crítica de Newman, apela a la figuras del entrecruzamiento de tradiciones que desfigura los límites entre la alta cultura y los géneros producidos por la cultura de masas, para describir la poética del autor. En relación a la cuestión genérica, el otro crítico que busca otorgarle una filiación “vanguardista” a la obra de Piglia, a partir de su hibridez constitutiva, es De Diego (“La novela de aprendizaje”): “Es evidente que Piglia con *Respiración Artificial* quiere pasar a integrar esa tradición que funda *Facundo*, que él denomina “el libro extraño”: mezcla de ensayo, panfleto, ficción, teoría, relato de viajes, la autobiografía (...) La hibridez, entonces, ya no es un demérito, ni siquiera una mera característica de nuestra literatura, sino aquello que la define como tal, ya que permite precisar una línea valorativa: los mejores textos de nuestra literatura son *textos de mezcla*”.

Este tipo de enunciados elogiosos del vanguardismo inherente al carácter intercambiable de ficción y discurso crítico, función en apariencia dominante de la poética de Piglia, son inútiles para contrastar si el hecho de que la narración se convierta en reflexión, o en cambio opere su variable inversa, son lo mismo. Que la teoría se narre en proporciones superiores a lo que no es teoría en el cuerpo de la novela podría ser otra forma de reconducir la lengua a un uso social del que en principio se abstendría. La visión de la constitución híbrida de la entonces nueva ficción política, que se contenta con presentar este hecho en sí mismo como superador de las antinomias tradicionales, elimina todo lo potencialmente conflictivo que encarnaría ese sincretismo para una auténtica estética negativa. Señalar que la narración y el ensayo crítico sufren una fusión en los textos de Piglia evita evaluar si la función general del ensayo cultural en la que predomina la mirada del crítico y del lector excéntrico que “promueve síntesis imprevisibles y combinaciones inimaginables” (Berg 69), no atenta, precisamente, contra lo particular literario.

Siguiendo el razonamiento de Adorno, la obra autónoma se rige por el principio de su estructura interna y no por la eficacia comunicativa. Cuando la literatura es una cuestión conceptual en la que todo tiene que ver con significados, colabora con el principio de la fungibilidad y el intercambio abstracto que domina las relaciones sociales en el mundo administrado, al volverse sustituibles de acuerdo al criterio general que las englobe. La paradoja estética de las obras de tesis, precisamente, es que la forma al quedar supeditada al mensaje, no asumiría lo expresado al nivel de los medios artísticos más avanzados. Cuando la crítica reconoce, en última instancia, que el sentido del alegorismo de la obra de Piglia radica en el valor que adquiere como “metáfora del destierro colectivo” (Sazbón 44) o en la ficcionalización de saberes sobre la historia y la literatura, por más excéntricos que pretendan ser, la perspectiva de leer la novela solo en su carácter vanguardista podría revelarse como automatizada.

La figura del “archivo” que menciona Morello-Frosch como subyacente al enunciado de esta novela bajo el formato de “cita de citas” –noción deudora de la crítica pionera de Sazbón de la obra– describiría el sentido de la diseminación de la historia en un “corpus de datos” (150) que el narrador-cronista debe interpretar.

Al ser un texto sobre la historia cuya hermenéutica contemplaría una inacabable sucesión de otros textos y teorías de las versiones, no habría un “afuera” de la escritura –señala en clara jerga derridiana– que exceda la producción y decodificación de una vasta red asociativa de signos. La insistencia en la crítica de la cultura y la historia, presentadas en el marco de discusiones y comentarios entre intelectuales, descubriría a estas en su carácter diferido o mediatizado como una alternativa al discurso autoritario de la dictadura, de naturaleza intransitiva (monológica, en palabras de Sarlo).¹⁶ La metaliterariedad, el comentario sobre cómo hacer un texto, que sería el principio constructivo del libro, explicaría tanto la abundancia de referencias sobre la escritura que aparece en la obra como la ficcionalización del ejercicio crítico.

Llegado este punto de la argumentación, la crítica asume como precario ese tópico central de la novela que es la conversación. La reducción de la sociedad a un número delimitado de personajes que se dedican a discutir entremuros o dialogar a través de cartas supone para Morello-Frosch que la comunicación sea “precaria”, sujeta a las interrupciones y posibles interferencias que acarrearía la censura (151). Admite, por un lado, que los “personajes viven para hablar, para comentar, para reflexionar”, de una forma u otra, pero desliga completamente esa preponderancia de la materia discursiva social, presente en el intercambio compulsivo de opiniones y conceptos, de un supuesto carácter abstracto; y en contraste, destaca la “extraordinaria materialidad del lenguaje y de los conceptos enunciados” (152) sin dar precisiones al respecto. Sería solo en la segunda parte de la obra, entiende Morello-Frosch, en la que la función constructiva es la conversación, y no ya la articulación de diversos textos escritos a partir de diversos enunciadores y dislocaciones temporales, en la que el aspecto ficcional parecería desaparecer (160).¹⁷ El énfasis en la capacidad conceptual de los

¹⁶ En síntesis, el dialogismo y la hiperliterariedad serían, para Sarlo, los antídotos contra el sentido totalitario que regía en la sociedad. Estas ficciones habrían propuesto un modelo comunicativo tendiente a la perspectivización “frente a un monólogo cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos” (*Política* 328).

¹⁷ El primero en emplear el recurso de seguir la partición en capítulos del texto para discriminar una primera sección en la que el predominio de lo ficcional se invertiría luego en su continuación, en la que primaría el “enjuiciamiento de productos literarios”, fue Echavarren. “La primera es narrada a través de un intercambio de cartas. La segunda tiene la forma de un diálogo entre interlocutores presentes. La primera parte es propiamente invención, ficción, literatura. La

participantes que sugieren estas conversaciones estaría sujeto a la función paródica de lo que la crítica denomina “payada intelectual”. No obstante, la veracidad de este juicio crítico parece agrietarse cuando, al referirse a este segmento de la novela, Morello-Frosch hace alusión a un tipo de apropiación casi paródica pero no distanciada del estilo de la payada (161). Es confusa, además de paradójica, la afirmación, dado que no queda claro en qué sentido un discurso paródico podría no estar a distancia del objeto que parodia, a menos que su función no sea precisamente ironizar sobre este. Según ella, la parodia quedaría señalada en el procedimiento de revelar los métodos por los cuales se establecen los modelos literarios, sugiriendo formas de lectura alternativa mediante la conexión de textos dispares y asociaciones inéditas que relativicen el sentido autorizado de estos. Sin embargo, la abundancia del uso de procesos verbales del tipo “introduce” o “sugiere” en los enunciados abocados a la defensa de la tesis de la parodización demuestra más bien lo contrario; que el procedimiento de citación y crítica de intertextos en *Respiración artificial* refiere a contenidos de las conversaciones,¹⁸ supuestamente parodiados, o “quasi parodiados” (en palabras suyas) más que a elementos que indiquen la estilización y por ende el distanciamiento de esos contenidos, lo que probaría el predominio de lo conceptual por sobre lo formal,¹⁹ o de la sátira (cuyo impulso crítico, es sabido, tiene un “ethos” extraliterario) por sobre la parodia. Cuando Morello-Frosch concluye diciendo que la parte final es una “propuesta de refuncionalizar la tradición literaria argentina y universal, reprogramarlas, creando discontinuidades y aperturas insospechadas bajo el canon dominante” (162), esta afirmación, nuevamente, demuestra que se desprende del aspecto temático de los

segunda ofrece una contrapartida crítica” (2). Finalmente, aclara que, en verdad, no habría tal contraste porque la exploración de las fantasías históricas de la primera parte implican la misma capacidad especulativa y una crítica de la cultura.

¹⁸ La payada intelectual “produce”, en términos de Morello-Frosch, tanto una “revisión” de la literatura argentina como un “análisis crítico” del racionalismo (160).

¹⁹ “Se nos sugiere en estas conversaciones que la teoría de Mein Kampf está preconcebida en la obra de Kafka; que Borges satiriza la constante argentina de la hipererudición (160) (...) Introduce también esta discusión una crítica de la imitación como forma de homenaje y una crítica de la literatura como imitación de otros discursos (161). Esto confirma la hipótesis de Prieto: *Respiración artificial* es una novela de “ideas” enunciadas de modo indirecto por los diversos narradores-intelectuales que disertan con ingenio, aspecto que por otra parte, refuerza el efecto de verdad de esos enunciados (443).

enunciados polémicos de Renzi. Si la segunda parte, como bien lo señala, es la “justificación teórica” (162) de los esfuerzos interpretativos de la primera es porque jerarquiza la totalidad de los elementos que componen la novela, incluyendo también los autorreflexivos.

La idea, esa forma de trascendencia, que según Adorno con la literatura modernista deja de ser el sentido de la obra, y en lugar de eso se transforma en una especie de material de segundo grado (*Intento de leer* 270), sigue dándole unidad y coherencia estética a la novela. No alcanza con explayarse sobre los alcances de la parodia en la actualidad –y este razonamiento se hace extensivo a todos los temas sobre los que la novela ensaya– si el contenido no alcanza lo expresado al nivel de los medios artísticos. No es consistente, por lo tanto, que Piglia haga que uno de sus personajes reconozca que habla a través de citas, y se compare a Beauvard y Pecuchet, los grandes charlatanes de la literatura (Piglia 118), si para Renzi el significado de la parodia se vuelve un saber culto, contrahegemónico, a lo sumo, pero pleno de sentido. Los pensamientos, aun tendiendo a la impureza por el carácter combinatorio del sistema de citado, no alcanzan a estar reducidos a “basura cultural” (Adorno *Intento de leer* 270), es decir, a exhibir la parodia del código, del metalenguaje de la crítica cultural.²⁰ La obra “dice” de sí misma ser negativa en el énfasis con que se toma la construcción de una filiación modernista a través de una larga estela de citas de esa tradición. “No niega en modo alguno: solo *afirma negar*” (Arce 14).

Implícitamente, esto queda señalado en el cuestionamiento que le hace Sarlo al texto, al decir que *Respiración artificial* “toma a la cultura en serio” (*Ficciones* 357). La confianza plena de Piglia en el carácter explicativo del discurso

²⁰ Antes de Morello-Frosch también Szabón señaló el supuesto carácter paródico de la novela, en alusión a la estructura especular y las continuas duplicaciones que asedian la narración de la historia. En cuanto a la función de la conversación, a diferencia de Szabón, quien cree que la totalidad de la novela debe leerse como una “conversación” con la tradición literaria, que oscila entre el sarcasmo y el homenaje admirativo, Morello-Frosch advierte que la ironía podría estar dirigida al código mismo de la discusión intelectual. De Diego (“La novela argentina”), en esta misma línea, opina que las referencias constantes a textos ajenos serían una forma de apropiación paródica que adquiere su valor transgresivo por saturación y mixtura (9). La novela ensayística se parodiaría a través del recurso de la narración autobiográfica del discurso crítico y la instauración de un “verosímil ambiguo que diluye las referencias a través del apócrifo.” (*La novela de aprendizaje* 6)

ensayístico, que se deja ver en la seguridad aforística de su “vocero” intelectual (Sarlo *Ficciones* 356), Renzi, devela la gran impostura acerca del aparente carácter fragmentario y supuestamente conjetural en el que se asentaría el dispositivo narrativo de la novela.²¹ El conocimiento que exhibe solo es accesible para alguien que se maneja con experticia en el estado de las discusiones que dividen el campo literario; aspecto que se infiere de la seriedad enciclopédica con la que Renzi toma posición y diserta sobre la literatura.²² Novela saturada de nombres propios y de hechos significativos de la historia cultural, aparentemente menores o contraculturales, más afín al discurso periodístico, revisionista, que al enmudecimiento que acarrea la lenta disolución del sujeto y junto a él de sus saberes;²³ esa necesidad de referencialidad permanente en una red de significados culturales “legítimos”, precisamente, es el punto que no alcanza a desterritorializar nunca el texto. Esa clase de saberes se vuelven “autorizados” como un efecto de la composición, dado que sus contrincantes dialécticos siempre están a un nivel ideológico hiperbólicamente reaccionario que impide un dialogismo auténtico.²⁴

En este sentido, adherimos a la tesis de Martín Prieto que califica *Respiración artificial* como novela fallida debido a que los personajes serían ante todo “ideas” (a lo que habría que agregar que al no distinguirse unos de otros, son la misma idea); lo que pone en evidencia la primacía de lo ensayístico por sobre lo

²¹ Lo indeterminado e indecible entre ficción y verdad de un relato que dramatiza la oposición de modelos y verosímiles estéticos en tensión, como afirma De Diego (“La novela argentina”). Según este, la novela no haría más que reproducir, en los distintos niveles textuales, la tensión no resuelta entre lo referencial y lo autorreferencial (11).

²² Lo mismo cabe para Tardewski, doble de Renzi/Piglia, que teoriza de manera inverosímil sobre la automatización de las formas del discurso con la solvencia y el andamiaje conceptual de un formalista (194).

²³ El primero en señalar los defectos de composición de *Respiración artificial* que negarían su experimentalismo fue Aira, cuando afirmó que la novela, por estar saturada de saberes y temas mitológico-sociales, aniquila la ficción.

²⁴ Marconi, el intelectual provinciano, en cuyo retrato sin duda hay una evidente carga de ridiculización y grotesco (préstamo de Bustos Domecq) que admira a Enrique Banchs y escribe sonetos, y discute solo con clichés de la crítica literaria (*Arlt escribe mal*) no es rival para Renzi quien, en cambio, tiene hipótesis de suma originalidad y modernidad teórica y no deja cabos sueltos; síntesis de los valores de la crítica literaria de vanguardia argentina, que reniega de Cortázar, reivindica a Arlt en la herencia de Contorno y apunta contra los mismos escritores, como Mujica Láinez, por “estilistas”.

novelesco.²⁵ No sería la discontinuidad y la fragmentación del sentido el elemento formal dominante de la novela sino la unidad conceptual. La obra en su inconsciente político tiende a la organicidad, es decir, a un orden unívoco del discurso (la unidad de los destinos de los “desautorizados” de la historia grande), precisamente por la característica de revelarse esta como discurso crítico de disidencia, “conscientemente marginal” (Morello-Frosch 158). Al nivel de contenidos, la obra está tan llena de erudición y pedagogismo que niega lo que de avanzado puede integrar en su forma. Que Piglia cuando narre ensaye, no solo puede significar que deje de narrar al modo tradicional acorde a una mimesis ingenua (en ese momento de la historia, insostenible) sino también que instrumentalice la palabra literaria, haciendo de la anécdota erudita y el afán revisionista el verdadero objeto de una escritura que disimula su ideología formal detrás de los procedimientos de discontinuidad narrativa.

Reconocer que *Respiración artificial* asienta la narración en una cadena asociativa de personajes unidos por condiciones comunes de exilio o marginalidad, como hace Morello-Frosch (151), es otra forma de admitir el carácter alegórico²⁶ de esas figuras guiadas por un tipo de identidad común, histórica y arquetípica a la vez.²⁷ La saturación de referencias históricas y de consignas políticas del tipo “hay que armar a la peonada”, para prefigurar el izquierdismo intempestivo del senador Ossorio, o de significantes del campo político usados para denominar a personajes reducidos a tipos sociales (“ella pensó que yo era un *anarquista*” (25), si se refiere a lo que se decía del “radical” Magg)²⁸ parecería contradecir la tendencia del texto a la autorrepresentatividad y la elipsis que lee la crítica en él. La Historia una y otra vez, significativo amo de cada uno de los comportamientos, vigila y da sentido a las acciones de estos personajes en apariencia “menores”. Una vez muerto el escritor Ossorio, aclara: “dos semanas

²⁵ “En todo caso, y más como en un ensayo que como en una novela, los personajes son principalmente sus ideas” (442).

²⁶ En el sentido clásico de lo alegórico: referido a aquella literatura que parece evocar “una completud simbólica del sentido” (Sarlo *Política* 332).

²⁷ Podría remitirse también a la definición de Lukács de la tendencia al símbolo y al alegorismo propios del subjetivismo de la novela vanguardista.

²⁸ O en el caso de Enrique Ossorio se lo menciona con los siguientes epítetos: secretario privado de Rosas, ilustrado, hombre cercano a la Generación del 37 (Sarmiento, Alberdi, Gutiérrez), exiliado en Norteamérica, que frecuenta al escritor Nathaniel Hawthorne.

más tarde Rosas, era derrotado por Urquiza en Caseros” (29). Con el monólogo del senador Ossorio ocurre algo similar; su historia trágica lo señala como víctima involuntaria de la Historia. En una escena rebosante de tipicidad un acaudalado terrateniente de la pampa húmeda es herido por accidente en una celebración por el día de la Patria, en presencia del embajador inglés. La perspectiva de la escena es un calco del historicismo en grande de Maggi/Renzi, desviado de la historia oficial. El senador Ossorio representa al exiliado (o más bien el autoexiliado) ideológico, en este caso, de su propia clase y repite el lugar simbólico del antepasado Ossorio y del historiador Maggi: el del desterrado, que lee en la historia privada el correlato de la historia nacional, de manera contrahegemónica.²⁹ La muerte en un duelo de su padre tuerce el rumbo de la historia argentina: “permite explicar las condiciones y los cambios que llevaron al poder a Julio A. Roca” (Piglia 53). El sentido “metaforizante” que se le asigna al relato de la saga familiar de los Ossorio en tanto doble de la historia nacional crea un sistema de correspondencias unidireccional, que, por todos los medios, busca despertar la sugestión de lo revelador. Esquema simplificador que realza la supuestamente abandonada estética realista, por su excesiva necesidad de otorgarle un verosímil histórico a la acción que, para tratarse de una ficción interrogativa, como cree la crítica, parece más un intento deliberado de escribir una versión alternativa de la Historia oficial, al modo de la novela histórica.

En resumen, el defecto de la novela es la explicitación excesiva y la hipersignificación del valor simbólico de los personajes y su función indudablemente contrahistórica. “¿Hay una historia?” (Piglia 13) La respuesta es: sí, la hay por donde se la mire en la novela, pero atravesada además por una metafísica de lo idéntico. El delirio historicista de Maggi reproduce en escala el de todos los personajes, y por ende el de toda la novela, y como conclusión, el del evidente autor implícito. El “historicismo” de Maggi-Renzi, nunca lo suficientemente dialogizado dado que el senador Ossorio lo practica de igual

²⁹ Préstamo paródico o no, la obsesión de fijar en la genealogía personal la historia de la nación es un tópico de la literatura de Borges que Piglia estudia en esos años. Esa voluntad de volverse arquetipo, fiel a un idealismo que sintetiza incluso las más acentuadas contradicciones históricas, de cuño borgeano, se exhibe en el antepasado Enrique Ossorio, cuando afirma “soy todos los nombres de la historia” (61) al referirse a su exilio forzado, igualándolo al de su verdugo, Rosas.

modo y así también su sobrino, es la prueba de la ausencia de sujetos particulares: cada comportamiento descrito está en función de alguna idea o concepto general que vienen estos a encarnar, haciendo de la ejemplaridad, al modo lukacsiano, el criterio para significar el mundo. Ossorio es el “desterrado”, “el hombre utópico, por excelencia”, el anti-Sarmiento (su reverso histórico en la época de Rosas), romántico y partícipe de los principios organizadores de la cultura nacional (solo en la página 31). Las formas de nombrar su significado histórico no se economizan. Lo que Sarlo muy sutilmente le cuestiona a Viñas en la novela *Cuerpo a cuerpo*, la sobresaturación de detalles de la historia argentina, propia de un texto hiperlocalizado barrocamemente, es extraño que no lo haga con Piglia, cuando en verdad es un caso perfectamente equiparable de compulsión referencial.

Es evidente que en *Respiración artificial* su relación con las referencias históricas, políticas y culturales está hipersignificada. A diferencia de lo que opina De Grandis, más que afectar la referencialidad del relato, el autor implícito, enmascarado en sus personajes, en la profusión de “citas” (referencias) sobre las que se sostiene la débil trama narrativa, no hace más que una y otra vez zurcir la historia familiar de los personajes a la historia grande, apelando al procedimiento ejemplar del verosímil realista.³⁰ Como en la novela realista, tal como lo teoriza Lukács, en la que la vida individual y privada de los personajes, siempre tiene su correlato en algún hecho trascendente de la historia general (hecho que constata en Tolstoi, *Guerra y paz*, o en las novelas históricas de Walter Scott) *Respiración artificial* por su acentuada tendencia a la abstracción historizante, parece más heredera de esa tradición que del realismo fragmentario o elusivo del modernismo

³⁰ En la autobiografía de Ossorio (no sabemos si ficticia o documental) se sintetiza el recurso dominante de toda la novela, de entretener fragmentos de la historia privada de los personajes con la historia argentina y universal: las menciones al antepasado esclavista que reniega del advenimiento de la Revolución Francesa, la madre de Enrique O. que vive una pasión romántica con el hijo natural de Napoleón Bonaparte; o si quiere acentuar el clima de desesperanza que reina en el país luego de la muerte del “General”, “donde ya nadie se acuerda de los pobres”, narra un “pobre” peronista, que vive en el campo y que cita pasajes del libro *Martín Fierro*, y cuestiona a los liberales, y se lamenta porque los “cazaron a todos”, como si todos los peronistas de la época se hubieran sentido identificados con la izquierda revolucionaria y el criollismo. Los personajes en toda la obra no superan la densidad del estereotipo que pierde particularidad por su forzada pretensión de ser una síntesis histórica, propia del que reconstruye una época con la intención de resaltar sus hechos más destacados.

a lo Saer. Antes que cuestionar paradigmas de pensamiento sobre la historia concebida como proceso evolutivo, a partir del principio de fragmentación y superposición temporal, como cree De Grandis (207), la perspectiva de selección de los personajes según la lógica de la semejanza produce el efecto más bien opuesto al de la dispersión del sentido. Así, la estructura de la identidad que domina tras el recurso del paralelismo histórico, que rige la estereotipia total de los personajes, clausura el problema inicial planteado acerca del desasosiego por la pérdida del sentido de la experiencia histórica. El sentido de los hechos históricos no escapa a la interpretación como ocurriría en una auténtica ficción interrogativa, cuando en todo momento se afirma el carácter cíclico y repetitivo de la historia nacional.

Consideraciones finales. Acerca de la “alegoría” en *Respiración Artificial* como negación del kafkismo

Piglia escribe en *Respiración artificial* versiones contemporáneas de las fábulas kafkianas, sostiene Sazbón. El otro autor que busca una filiación “vanguardista” a la obra de Piglia a través de Kafka es De Diego (“Novela y representación”). Cuando se propone desarrollar el sentido de los desvíos genéricos de su obra hacia lo que llama el propio Piglia “la ficción paranoica”, su hipótesis es que el precursor de este tipo de ficción es el autor de *El castillo*. Una de las cuestiones que más se prestan a confusión es que la novela cita a Kafka, toma algunas de sus ideas para generar correspondencias con otras internas a la novela, lo que no la vuelve inmediatamente kafkiana.³¹ Kafka es el hombre representativo de nuestra época, opina Tardewski. El único que se enfrenta al dilema ético más trascendente: cómo escribir después de Auschwitz. “¿Cómo hablar de lo indecible?” (Piglia 214). La contradicción radica en que los personajes de la novela, todos *alter ego* de Tardewski, ninguno sigue la lección de Kafka, por

³¹ La obra de Piglia trabaja insistentemente en pos de un efecto de recepción que la crítica mayoritariamente ha consentido: no hace otra cosa más que señalar una filiación desde la que pretende que se la lea: citar a Joyce, a Proust, a Kafka, a Faulkner, a Tinianov, a Borges, a Arlt ha favorecido los términos de su catalogación como alto modernista. “Máquina de repetir y conectar los grandes nombres propios de la literatura, el método narrativo de Piglia se sostiene en la búsqueda de alianzas tácticas” (Berg 69).

más que la conozcan y la puedan enseñar, incapaces de habitar como extraños en la lengua de la cultura.

En el orden cerrado en el que transcurren las fábulas herméticas de Kafka, un mundo desprovisto de sentido, totalitario y paralizador, la alusión política, señala Adorno, es algo totalmente ajeno. El mundo que retrata *Respiración artificial*, en cambio, aunque transcurre durante épocas diferentes, siempre es el mismo: el del destierro individual como epifenómeno de lo colectivo, que asume el aire tranquilizador de hallarse anclado en un continuo histórico preciso, por una suerte de relato melancólico articulado en una lógica de ganadores y perdedores; “aprendizaje” que se independiza de la estructura fragmentaria de la novela. Por este motivo es problemática la afirmación de De Diego (“La novela de aprendizaje”) acerca de la presencia de la estructura de aprendizaje que, según este, articularía la heterogeneidad de los modelos genéricos, desempeñando una función dominante en la estructura general de la novela. En los hechos, Renzi es más lo que enseña que lo que aprende: el didactismo³² al que tiende su discurso anula cualquier supuesta iniciación; ya es un iniciado. Obras como *Respiración artificial* (Adorno se refiere a estas como obras de tesis) afirman el sin sentido desde un sentido estético unívoco, visible a partir de intenciones subjetivas sólidas como las de Renzi, lo que termina por desmentir su propio contenido crítico. Si el carácter alegórico de *Respiración artificial* se vincula, como cree Avelar con las nociones de límite e imposibilidad, esto se debe, en buena medida, a que la insistencia en estos aspectos se da en el plano de lo temático (la recurrencia del tema del fracaso y de los vencidos). La novela, por todos los medios, traiciona su teoría.

Únicamente renunciando a la transmisión de un sentido que ya no existe en la totalidad social, podría el arte liberarse de la ideología, y actuar como resistencia a esta, creía Adorno. La preservación de la no identidad de sujeto y objeto es el deber máximo (en términos éticos) del novelista contemporáneo para no falsear un tipo de reconciliación estética que en la sociedad está negada. Si el arte encarna

³² Aclaremos que según De Diego, esta función es “levemente paródica” (8) –lo que nos recuerda al carácter casi paródico de la payada literaria que señala Morello-Frosch– por la marginalidad del ambiente y los personajes que elucubran sobre asuntos literarios y filosóficos, supuestamente, ajenos a la academia.

la promesa de felicidad negada por el mundo administrado, lo hace a través de su mimesis de lo otro, que al resistirse a la reducción subjetiva, protegería algo de la cualidad enigmática de los objetos. Ese rol de la *mimesis* en el arte, entendida como encuentro con la otredad en una experiencia en la que el otro sea tratado de un modo no dominante, no inclusivo ni homogeneizante, es lo que *Respiración artificial* transgrede por ser incapaz de escapar a la sugestión del sentido (Wellmer 24). Al no poder revertir la tendencia cosificadora del pensamiento conceptual, que todo lo uniformiza bajo la forma de la alegoría política, la novela no hace honor a la perspectiva utópica que Adorno asocia al concepto de síntesis sin violencia (Wellmer 27).

Por todo esto, nos oponemos a convalidar lo dicho por Sarlo, apelando a las categorías del Adorno de *Dialéctica negativa*: la literatura vanguardista, portadora de un contenido de verdad dado por su impulso crítico, habría restaurado en ese período la *diferencia* y la *no identidad*, cuando en tiempos de la dictadura estas se habían suprimido en nombre de la identidad (349). Si fuera la elipsis, como afirman Sarlo y De Diego, el procedimiento esencial de la literatura de Piglia, según esa dialéctica de lo esquivo en la que se construiría el sentido, entre la omisión y la sugerencia cifrada, que en última instancia no haría sino multiplicarlo y diferirlo en otros textos, no debería la novela producir ese efecto de lectura, llamada (con toda razón) “metafórica” por Sazbón, acerca del destierro colectivo y la unidad teleológica del destino histórico de los intelectuales, sin incurrir en una contradicción.

La lectura hegemónica de *Respiración artificial* afirma que el relato elude la toma de posición sencilla sobre la realidad política de 1980, poniendo, al contrario, enteramente el acento en la exploración del problema de la “narrabilidad de lo político” (Avelar 212). Sin embargo, es observable que la relación de alegorización entre pasado y presente en la novela se guía por un sistema de equivalencias entre los personajes-narradores que afirma subrepticamente una identidad histórica común, la cual desmiente los contenidos que sugerirían la inevitable imposibilidad de apresar una totalidad coherente, al quedar negados en la ley formal. Daría la impresión de que Piglia es un escritor demasiado fácilmente alegórico. Sus

alegorías son fábulas del exilio colectivo, lo que diferiría de modo radical con el método alegórico kafkiano. Todo indica que la crítica de su tiempo y la deudora de esas interpretaciones hoy ya clásicas forzaron la supuesta adhesión del programa narrativo de Piglia a la estética adorniana y benjaminiana. Lo que entienden como su participación en el proceso de elaboración de un nuevo orden simbólico que posibilite una salida a la crisis de la experiencia³³ se revela como una apuesta voluntaria en la novela por el dominio de la teoría (no importa su naturaleza, ya sea desviada, o extravagante). Por eso en Piglia ya está resuelto lo que la crítica dice motivar su compromiso estético: *Respiración artificial* al pasar continuamente, como indica Kohan, “del saber de la literatura a un saber del funcionamiento de la sociedad en general”, está impregnada de certezas y de experiencias autorizadas por el pacto de reconocimiento cultural del que hace partícipe al lector el hombre de letras. La erudición define la forma del relato; no en el sentido autocrítico que afirma De Diego (“Potsdamer Platz”) según el cual ya no habría experiencia al margen de sus modos de representación (5). Piglia-narrador se hallaría muy lejos de la figura del escritor traumatizado que apenas puede reconstruir sus experiencias, más bien debería situárselo del lado de la riqueza del conocimiento.

Lejos de destruir la ilusión de la subjetividad y la ilusión del sentido, que ponga de relieve la fragilidad y la regresión de la individualidad en el mundo contemporáneo, como creía Adorno, nada es enigmático en la obra. Ningún detalle queda fuera de la totalización del orden simbólico. No solo la combinatoria citacional y la textualización de la historia no negarían la ilusión referencial de la novela, como intentamos probar, sino que los cuantiosos préstamos textuales producirían el efecto contrario a la desautorización de la verdad de los personajes, por el mecanismo inverso de la autorización del discurso de la novela. Los

³³ Es importante señalar que De Diego (“La novela de aprendizaje”), a diferencia de la hipótesis más de tipo “deterministas” como la de Sarlo, entiende el carácter autónomo de la obra de Piglia en un sentido de intransigencia formal, invariable en el tiempo, que incluso no habría sido alterado por la realidad represiva del periodo dictatorial y por tal motivo no debe leerse como “reacción” a esta (190). En cuanto al sustrato benjaminiano de la novela, este entiende que la narrativa del periodo se vio afectada por un fenómeno más general que los efectos de la dictadura, lo cual explica la escisión entre experiencia y narración: “la decisiva y creciente influencia que ejerce el orden de la representación en el procesamiento de las experiencias” (“Potsdamer Platz”).

narradores intelectuales como sabios incommovibles que sobrevivieran al colapso de las experiencias comunicables y a esa nueva clase de barbarie que provenía de los horrores vividos en dictadura, no experimentan la atrofia que conducía, como pensaba Benjamin, al agotamiento de la cultura. La maquinaria narrativa del profesor Piglia no falla. Su relato, paradójicamente, aún tiene la capacidad de transformar la experiencia en tradición, aunque se presente con el aura del contrasaber.

Bibliografía

Adorno, Theodor. "Apuntes sobre Kafka". *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962. 260-292.

---. "La posición del narrador en la novela contemporánea". *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. 42-48.

---. "Intento de entender *Fin de partida*". *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. 270-310.

---. "Compromiso". *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. 393-413.

Aira, César. "Novela argentina: nada más que una idea". *Vigencia*. 51 (1981).

Arce, Rafael. "Saer con Aira". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*. 15 (2010): 1-27.

Avelar, Idelber. "Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción". *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000 [1995]. 209-233.

Balderston, Daniel. "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán". *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000 [1987]. 171-178.

Berg, Edgardo. "El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)". *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000 [1996]. 65-85.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

De Diego, José Luis. "Potsdamer Platz. Experiencia y narración en el caso argentino: 1976-1983". *Orbis Tertius* 1. 2-3 (1996): 171-184.

---. "La novela de aprendizaje en Argentina: 2da parte". *Orbis Tertius* IV. 7 (2000): 15-31.

---. "La novela argentina (1976-1983)". Amícola, José (comp.). *Homenaje a Manuel Puig*. La Plata: Facultad de Humanidades, 1994. 81-102.

---. "Novela y representación en el discurso crítico de la posdictadura". *CELEHIS* 11. 14 (2002): 177-195.

De Grandis, Rita. "Enmendar la lectura". *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000 [1993]. 199-208.

Echavarren, Roberto. "La literariedad. *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Revista Latinoamericana*. 125 (1983): 997-1008.

Kohan, Martín. "Maestro del complot". *Revista Anfibia*. 15/01/17. Web. 13/02/17.

Morello-Frosch, Marta. "Significación e historia en *Respiración artificial*". *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000 [1985]. 149-162.

Newman, Kathleen. "Ángeles torturados: 1976". *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000. 179-198.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2015 [1980].

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2011.

Sarlo, Beatriz. "Literatura y política". *Revista Punto de Vista* XVI. 19 (1983): 8-11.

---. "Política, ideología y figuración literaria". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1987]. 327-355.

---. "Ficciones del saber". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1988]. 356-358.

Sazbón, José. "La reflexión literaria". *Punto de Vista* IV. 11 (1981): 37-44.

Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor, 1993.