

**Juegos intertextuales en “Respiración artificial”
de Ricardo Piglia**
Intertextual games in “Respiración artificial” by Ricardo Piglia

“Recibido el 8 de junio del 2018, aceptado el 29 de junio del 2018”

Juan Diego González Rúa*

Resumen

La crítica literaria es uno de los principales recursos narrativos utilizados por Ricardo Piglia en su obra *Respiración artificial* (1980)¹. Una de las particularidades de esta novela es la presencia de múltiples citaciones literarias que ubican el intertexto en un primer plano, desde donde se define una rica y compleja imbricación narrativa que oscila entre la ficción, la autobiografía y la crítica literaria. En el presente artículo se explorará la novela de Piglia desde el punto de vista de su propuesta metatextual, lo cual permitirá comprenderla como cartografía que no sólo busca reinterpretar, sino también reconfigurar la tradición literaria de la que abreva. Esta escritura experimental formada primordialmente de citas pone abiertamente en juego una serie de procedimientos que entremezclan los géneros literarios, fragmentan y reelaboran una variedad de obras que, llevadas a distintos planos narrativos, terminan por disolver los límites fijados entre los ámbitos de la crítica y la creación literaria.

* Candidato a doctor en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

¹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988).

Palabras clave: Ricardo Piglia, Respiración artificial, crítica literaria, metatextualidad, literatura latinoamericana.

Abstract

The literary criticism is one of the main narrative devices used by Ricardo Piglia in his novel *Respiración artificial* (1980). One of the particularities of this novel is the presence of multiple citations and references that place the intertext in the foreground, from which it defines a rich and complex narrative imbrication that oscillates between fiction, autobiography, and literary criticism. In this paper we will explore Piglia's novel from the point of view of his metatextual theory, which will allow us to understand it as a cartographic construction that not only seeks to reinterpret, but also to reconfigure the literary tradition at its core. The experimental writing, composed of references, openly calls into play a series of procedures that intermingle literary genres, fragment and recreate a variety of Works which, taken to different narrative planes, ultimately dissolve the limits between the field of literary criticism and creation.

Keywords: Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, literary criticism, latin american literature, metatextuality

La intertextualidad como herramienta analítica

*Ya a nadie le importan los hechos.
Son meros puntos de partida para la
invención y el razonamiento, [...],
Ya no nos quedan más que citas. La
lengua es un sistema de citas.*

J.L. Borges, "Utopía de un hombre que está cansado", en *El libro de arena*.

*La más elevada, así como la más
baja de las formas de crítica, son una
manera de autobiografía.*

O. Wilde, *El retrato de Dorian Gray*.

Existen al menos dos formas de recorrer un texto narrativo. La primera tiene que ver con un modelo de lector ávido de certezas, que desea adentrarse en los horizontes ofrecidos por la diégesis, sus personajes y situaciones, evitando cualquier evasión del camino narrativo propuesto por el autor. Este tipo de lectura permite encontrar conexiones intratextuales entre cada uno de los elementos que configuran la obra, concibiéndola como un complejo arquitectónico acabado y autosuficiente. La segunda forma está vinculada con un lector que indaga acerca de las condiciones que lo llevan a recorrer caminos que se desvían del núcleo central de la narración, poniendo en juego la

unidad misma de la obra literaria. Se trata de un llamado que hace el autor frente a una serie de elementos que apuntan en direcciones exteriores a la obra misma, poniéndola en relación con elementos textuales que la preceden. Este tipo de acercamiento exige un mayor esfuerzo y atención por parte del lector, pues en muchas ocasiones los guiños (referencias literarias tácitas) planteados por el autor pasan desapercibidos a la lectura ligera y superficial, debido a la sutileza con que se manifiestan.

Este segundo tipo de lectura remite al concepto de *intertextualidad*. Este concepto, acuñado por Julia Kristeva (1981), se refiere a la relación de integración y transformación que cualquier texto tiene con uno o más textos contemporáneos o anteriores, que constituyen su intertexto. Históricamente la noción de intertextualidad ha tenido tanto un valor definitorio (define la literatura desde un punto de vista textual) como un valor operacional (constituye una herramienta analítica para mapear las relaciones entre textos). La intertextualidad se refiere a una concepción del texto literario como lugar de una compleja interacción entre diferentes textos que juntos forman un sistema textual, que van más allá de la singularidad narrativa. En ese sentido, Kristeva afirma que: “[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). Todo texto

se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”². El concepto de intertextualidad requiere, por lo tanto, comprender los textos narrativos no como sistemas completos y autocontenidos, sino desde su diferencialidad histórica, como rastros y trazos de alteridad en la medida que se encuentran formados por la repetición diferencial de otras estructuras textuales. Contra una idea de autonomía y suficiencia intratextual, la teoría de la intertextualidad insiste en que la obra no se sostiene como un todo colmado y autosuficiente, y no funciona como un sistema cerrado, o un universo idéntico a sí mismo.

El concepto de intertextualidad planteado por dicha autora abreva de las reflexiones de Mijaíl Bajtin sobre el diálogo y la polifonía. En efecto, la idea de dialogismo está presente como una marca de agua en la concepción del texto como productividad; el autor no está “bajo influencia” como un copista o heredero de una tradición, sino que entra en “diálogo” con sus lecturas, que él interpreta a su manera. El nuevo texto incluso conduce a volver a leer sus hipotextos de manera diferente. La intertextualidad presupone una alteridad constitutiva de cualquier texto. Como afirma Bajtin, todas las palabras del lenguaje están habitadas

² Julia Kristeva, *Semiótica I* (Madrid: Fundamentos, 1981), 190.

por la voz de los demás y, además, cada palabra es un drama para tres personajes³. En ese mismo sentido, Roland Barthes, quien llevó la noción de productividad al corazón mismo de la intertextualidad, afirma que todo texto es un intertexto, una productividad, no solo porque se elabora a partir de otros textos, se asimila y transforma, sino también porque necesita que el lector acceda al significado. El texto aquí no se aborda como un conjunto cerrado, que significa en sí mismo y por sí mismo, sino como un texto abierto, como el resultado de una interpretación y apertura a la interpretación del lector⁴.

Por su parte, Gérard Genette se acerca a esas múltiples relaciones que se establecen entre los textos dentro de una obra, y distingue los distintos procedimientos que permiten crear narrativas sobre la base de otras obras previas. Genette redefine la intertextualidad. Su concepto ya no sirve para caracterizar el texto literario, sino que designa un tipo específico de relación referida a la presencia real e identificable de un texto en otro, entre el conjunto de relaciones conocidas como “transtextuales”, es decir, que probablemente se establecen entre los textos. El concepto de *transtextualidad* adquiere entonces un significado

amplio. En la transtextualidad o *transcendencia textual del texto*, como la define Genette, se distinguen cinco tipos de relaciones que en su orden son: la intertextualidad, la paratextualidad (la relación entre un texto y su entorno que opera como prolongación del texto), la metatextualidad (la relación entre un texto y el comentario que suscita, sea éste explícito o implícito), hipertextualidad (la relación entre un texto —hipertexto— y un texto anterior injertado en él —hipotexto— en forma de parodia o pastiche) y architextualidad (la referencia de un texto a las clases de textos a los que pertenece)⁵.

La metatextualidad, uno de los cinco tipos de transtextualidad enunciados por dicho autor, es: “la relación —generalmente denominada comentario— que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo (...) La metatextualidad es, por excelencia, la relación crítica”⁶. Para Genette, esta definición caracteriza esencialmente un texto frente a otro (un prefacio, una nota, un trabajo crítico, etc.). Incluso declara que la metatextualidad nunca es, en principio, del orden de la ficción narrativa o dramática, sino que es en sí misma esencialmente no ficcional⁷.

³ Mijaíl Bajtin, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI), 310.

⁴ Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1977).

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989).

⁶ *Ibid.*, 13.

⁷ *Ibid.*

El texto ficticio será metatextual si invita a una conciencia crítica de sí mismo o de otros textos. La metatextualidad denota referencias explícitas o implícitas de un texto en otro texto, a veces incluso sin nombrarlo. En este sentido, la metatextualidad llama la atención del lector sobre el funcionamiento del artificio de la ficción, su creación, su recepción y su participación en los sistemas de significado de la cultura, invitando a una miríada inagotable de interpretaciones. Ella define la copresencia de textos, más o menos explícita, definida a partir de prácticas como la cita, el plagio y la alusión. La metatextualidad permite la producción de formas de sentido cuya comprensión requiere del establecimiento de múltiples relaciones entre un texto y otros, que se convierten en inflexiones suyas, lo cual conlleva a un trabajo de inducción por parte de los lectores. Ésta se abre como un campo en el que se enfrentan variados textos, cuya coexistencia no se limita a las operaciones de descifrado seguimiento y alusiones intertextuales, sino que también tiene una dimensión estrictamente teórica. En efecto, el texto literario puede ser abordado desde su configuración como aparato crítico-literario. La relación dialógica que se entreteje en virtud de la metatextualidad es también, inevitablemente, una relación de comentario crítico.

“Respiración artificial” como aparato crítico-literario

Respiración artificial (1980) es la obra cumbre del escritor argentino Ricardo Piglia. Se trata de una obra experimental, hecha de fragmentos y digresiones que se desarrolla en una compleja y abigarrada urdimbre de referentes culturales, literarios y filosóficos, a partir de los cuales se desprende todo un ejercicio metatextual que abre un sinnúmero de caminos y meandros a seguir por un lector enfrentado a un rompecabezas sin forma definitiva. La novela se configura dialógicamente a partir de discusiones continuas con la literatura y la filosofía, las cuales son convertidas por Piglia en el objeto inagotable de reflexiones y digresiones. En las diferentes rutas narrativas propuestas por la obra confluyen comentarios y discusiones acerca de autores como Borges, Wittgenstein, Benjamin, Kafka, Arlt, entre otros, que se mezclan con asuntos históricos, políticos e intelectuales, cuyo ensamble define cambiantemente los rumbos desde los que se urde la trama de la ficción literaria. La novela está compuesta de gestos, fórmulas y comportamientos que indican la compenetración del autor con la cultura literaria y filosófica que lo rodean. Dicho entramado habla del propio universo intelectual de Piglia, haciendo de la obra literaria un testimonio autobiográfico, compuesto de una mezcla de citas, alusiones y re-

ferencias a otros textos antecedentes que le sirven como modelos, los cuales, a su vez, son reconfigurados por medio de la elaboración del simulacro literario. En la novela se pone en marcha una máquina crítica que se encarga de evidenciar y comunicar la experiencia intelectual y literaria del autor, quien escribe en forma de ficción sus homenajes, críticas y lecturas. En ese sentido, tal como afirma en una entrevista:

Yo me siento muy cómodo ahí: en la narración como reflexión y la reflexión como narración, en la autobiografía como ficción y la ficción autobiográfica. Además, yo entiendo la crítica como una forma moderna de la autobiografía: uno habla de su vida cuando cree hablar de sus lecturas. Como digo en el epílogo de “Formas breves”, el crítico es alguien que encuentra su vida en el interior de los textos que lee.⁸

Precisamente, el rasgo central de *Respiración artificial* tiene que ver con las continuas exposiciones teóricas enunciadas por los personajes de la novela, quienes constantemente llevan a cabo reflexiones críticas acerca de la lectura, de la escritura e interpretación de textos de tipo literario, filosófico,

⁸ Ricardo Piglia, “La literatura es la forma privada de la utopía”, en <http://www.laprensa.com.ar/164128-La-literatura-es-la-forma-privada-de-la-utopia.note.aspx>, consultada el 22 de febrero de 2018.

histórico y político. Al respecto, Piglia señala:

Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción, porque a veces algunos me reprochan que trabaje con ideas, con reflexiones en las novelas y me dicen: “¿Cómo puede ser que en un diálogo se pongan a hablar de esas cosas?”. Yo digo: “Me sentiría muy contento si lo hubiera inventado yo”, pero lamentablemente no fui quien lo inventó, porque eso está, por supuesto, en Cervantes, en el Ulises de Joyce.⁹

Pero el intento de Piglia no se limita a rendir homenajes a vetustos monumentos literarios. Él violenta la tradición, la transforma, la desvía, la convierte en sátira y pastiche. Su novela está inundada de falsas atribuciones e inversiones, fusiones y reapropiaciones que cuestionan el carácter fijo e inmutable de la historia literaria. Piglia sitúa en el centro de su novela al crítico comprendido como un intérprete que encuentra en lo que lee la prefiguración de su escritura futura y, a su vez, como un lector que traza la dirección de su escritura mirando al mundo como un libro interminable. El escritor es para él, en el fondo, un crítico que inventa algo que no está en lo que lee pero que, al mismo tiempo, encuentra una prefiguración, un ante-

⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción* (Buenos Aires: Anagrama, 1971), 189.

cedente de su invención en la lectura. En ese sentido, el mencionado autor desarrolla el *dictum* wildeano según el cual “el crítico es el que puede traducir de un modo distinto o con un nuevo procedimiento su impresión ante las cosas bellas”¹⁰.

Piglia es un gran lector, y desde esa instancia se define en su escritura como crítico que busca en la trama confusa y desordenada de la literatura los primeros o los últimos principios del lector. Él es lo que podemos llamar un lector puro, quien logra elaborar una obra casi a partir de fragmentos y citas (como lo anhelaba Walter Benjamin); un lector que busca configurar el secreto de la realidad en la trama de la literatura, que no sólo trabaja con las zonas reconocibles de la realidad, ni elabora variantes paranoicas o paródicas de lo real, sino que también produce mundos paralelos a partir de hechos reales, imaginando que en los intersticios de la ficción puede leerse una sombra del futuro. Como él mismo lo afirma:

El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos. Como las artes adivinatorias, la narración descubre un mundo olvidado en unas huellas que encierran el secreto del porvenir. El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión. El relato avanza siguiendo un

plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos, [...] La literatura permite pensar lo que existe, pero también lo que se anuncia y todavía no es.¹¹

Con frecuencia se tiende a afirmar que el ejercicio de la literatura y el ejercicio de la crítica literaria pertenecen a ámbitos diferenciales. Se considera que la primera constituye una esfera de espontaneidad y creación, mientras que la segunda se limita al plano de la interpretación, suponiendo que ésta última debe ser considerada como una actividad que permanece exterior a la esfera de las verdaderas creaciones. La obra pigliana socava esta supuesta escisión; en consecuencia, se pone de manifiesto que todo autor es, en principio, un gran lector de los textos del pasado, lo que implica que toda nueva creación literaria testimonia no sólo una evaluación o una interpretación de las obras que la han precedido, sino una reconstrucción de estas. En *Respiración artificial*, los fenómenos intertextuales, desde la simple reminiscencia hasta la escritura deliberada, o desde la citación explícita hasta la alusión mejor disfrazada, cuentan en cierta medida como comentarios y re-

¹⁰ Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003), 15.

¹¹ Ricardo Piglia, *Formas breves* (Buenos Aires: Anagrama, 2005), 120-4.

configuraciones de uno o varios textos anteriores. La novela se erige desde una tradición literaria frente a la cual establece un complejo conjunto de relaciones cambiantes. Las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos sobre la literatura que provienen del interior mismo de la literatura, alcanzan otro nivel distinto al de aquellas que vienen de su exterior¹².

Justamente, se podría decir que Piglia es un gran lector quien a través de su escritura nos anuncia sus preferencias literarias. Él lee a Borges, a Macedonio Fernández, a Kafka, a Joyce y los recrea en sus escritos directa o indirectamente. La reescritura aparece, entonces, como noción esencial para aprehender la multidireccionalidad del relato pigliano. Desde ese punto de vista, dicho autor comparte con George Steiner la idea según la cual las interpretaciones elaboradas por los creadores, cualquiera sea el dominio de creación (literatura, artes plásticas, música, etc.), están necesariamente dotadas de una perspicacia mayor que las elaboradas desde el exterior, pues su interpretación se dirige hacia la obra futura que gestará a partir de la obra del pasado que interpreta. Así es como Piglia cuestiona la idea del crítico no creador limitado a dirigir su mirada hacia una obra que permanece inmutable en el pasado.

¹² Juan Villoro, *La máquina desnuda: sobre Respiración artificial*, recurso electrónico, s.d.

Su ejercicio escritural somete dichas realizaciones al análisis y juicios más rigurosos¹³, a fin de reconstruir el pasado desde el presente. Él se muestra como un crítico-autor que lee para reescribir, interroga el texto del pasado en términos de virtualidad o de futuras posibilidades textuales, sometiendo a su perspectiva lingüística y composicional las elaboraciones de sus predecesores, dotándolas de nuevas formas y sustancias.

En ese sentido, la reconfiguración de la tradición literaria mediante la ficción no es el último recurso de la narrativa pigliana. El artificio literario permite también un tipo de acercamiento frente a la historia que, nuevamente, no busca hallar formas objetivas, sentidos ulteriores o datos petrificados, sino, por el contrario, se encarga de cuestionar la fijeza del pasado, así como la continuidad y homogeneidad del tiempo histórico¹⁴. En consecuencia, en *Respiración artificial* puede identificarse claramente la existencia de cuatro tiempos históricos que coinciden con el quehacer metatextual de los personajes: el go-

¹³ George Steiner, *Réelles presences* (Paris: Gallimard, 1991), 32-33.

¹⁴ En ese sentido ver: Antonio García Lozada, “«Respiración artificial» de Ricardo Piglia: la metáfora del archivo como base del corpus de la historia”, 2017, en <http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/821-met%C3%A1fora-del-archivo-en-la-novela-respiracion-artificial-de-ricardo-piglia.html>

bierno de Juan Manuel de Rosas, que corresponde con las cartas enviadas por Enrique Ossorio; el primer gobierno peronista, paralelo a la vida del senador Luciano Ossorio; el régimen nacionalsocialista expandido desde Alemania hacia gran parte de Europa, el cual es introducido dentro del relato gracias a Tardewski, un personaje que halla una extraña y original coincidencia entre Kafka y Hitler; y, en último lugar, el año de 1979, época de la última dictadura militar argentina, durante la cual se registra el intercambio de correspondencia entre Maggi y Renzi, cuyo cruce epistolar define los contornos del relato.

Es justamente el ejercicio de la crítica y de la creación literaria el mecanismo mediante el cual Piglia articula estos tiempos históricos diferenciales. La primera forma de articulación de tiempos aparentemente dislocados se da a partir de la carta que marca el inicio del intercambio epistolar entre Renzi y Maggi, mediante la cual este último afirma a propósito de la novela publicada por el primero: “Primeras rectificaciones, lecciones prácticas (decía la carta). Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares. Regla de oro para los escritores debutantes: si escasea la imaginación hay que ser fiel a los detalles”¹⁵. Una vez desatado el intercambio de correspondencias, ambos

personajes comienzan a realizar una crítica del género epistolar, vehículo de una comunicación que, en el fondo, resulta ser una sucesión de monólogos en la que los personajes parecen hablar consigo mismos, antes que buscar entablar un proceso dialógico. Respecto de este género literario, Renzi sostiene que se trata de una forma de autobiografía, en la que se condensan los tiempos de la experiencia vivida: “¿Qué mejor modelo de autobiografía se puede concebir que el conjunto de cartas que uno ha escrito y enviado a destinatarios diversos, mujeres, parientes, viejos amigos, en situaciones y estados de ánimo distintos?”¹⁶. Pero la literatura no sólo se ocupa de jugar con el pasado. Ella se vincula con la transformación del presente y el futuro. Dentro de su obra, Piglia asume el vínculo inseparable entre experiencia y literatura. La experiencia literaria de los personajes influye en sus transformaciones existenciales. Como se dice de Enrique Ossorio (escritor y político del siglo XIX), quien a través de la escritura transforma la vida de sus futuros lectores; Renzi, el protagonista de la novela, autor de la obra ficticia *La prolijidad de lo real*, advierte que la publicación de su libro cambia tanto su vida como la de Maggi (su tío), pues es a partir de allí desde cuando se iniciará la relación de intercambio epistolar entre ambos, a través del cual

¹⁵ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, 16.

¹⁶ *Ibíd.*, 34.

develarán sus filiaciones intelectuales, literarias y existenciales.

En efecto, la literatura se manifiesta en la vida personal y en el destino de cada uno de los personajes de *Respiración artificial*, como testimonio de las transformaciones de sus propias existencias. Cuatro de ellos (Ossorio, Maggi, Renzi y Tardewski) pretenden hacer literatura para transformar la realidad, mientras que los demás personajes se ven claramente influidos por ella. La vida de Maggi se transforma gracias al interés que le surge por desentrañar la vida de Enrique Ossorio a través del análisis de su correspondencia. La literatura se “apodera” del crítico-creador:

Sufro esa clásica desventura: haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular.¹⁷

Maggi refleja su vida en la obra que escribe sobre Ossorio, lo cual es confirmado al final del libro por Tardewski, quien le dice a Renzi:

En un sentido, dijo después, este libro era la autobiografía del Profesor. Éste era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo. Por eso pienso

que en estos papeles encontrará usted todo lo que necesite saber sobre él, todo lo que yo no puedo decirle.¹⁸

La letra trasciende su inmanencia para convertirse en un claro intento de transformación social proyectado hacia el futuro. Enrique Ossorio, conspirador de la época de Rosas, pretende crear una utopía que tenga lugar en un tiempo y en un espacio determinados, esto es, que salga del campo de lo improbable, y que llegue a realizarse: “no situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla). Darse en cambio cita con el propio país, en una fecha (1979) que está, sí, en una lejanía fantástica”¹⁹. Ossorio escribe para un historiador futuro que descifrará el sentido de sus escritos, y los convertirá en realidad. Ese historiador futuro, personaje enunciado por Ossorio, es Maggi, quien, separado por un siglo de Ossorio, dedicará los últimos años de su vida a cumplir con la labor que le había sido señalada desde los escritos de éste.

Arocena, prefiguración del lector ideal de Piglia, se encuentra también determinado por el examen de textos, por la interpretación de correspondencia, buscando aquello que se encuentra por debajo de las letras, las huellas de la realidad ocultas bajo el texto, encerrado en un juego de intertextualidad.

¹⁷ *Ibid.*, 26.

¹⁸ *Ibid.*, 212.

¹⁹ *Ibid.*, 79.

des epistolares que lo llevan también a realizar crítica literaria como si fuese interpretación de lo real: “Lo único que falta es que ahora se dediquen a la literatura fantástica”²⁰. Asimismo, Tardewski, quien desea escribir un libro hecho completamente de citas, se ha transformado a través del ejercicio de crítica e interpretación literaria y filosófica. Cada una de las etapas de su vida se ha visto determinada por sus lecturas y las posiciones que ha adoptado frente a ellas. De hecho, todo lo que puede pensar o decir está definido por aquello que ha leído. Dentro de la obra pigliana el individuo habita un mundo fundado en la palabra, y precisamente en Tardewski todo es palabra, texto. Su vida da un giro gracias al hallazgo de Kafka y su vinculación con Hitler, y pasa de ser un promisorio estudiante de doctorado en filosofía, a convertirse en casi un anónimo en Argentina, que termina dictando clases particulares de filosofía en la ciudad de Concordia, provincia de Entre Ríos. La literatura, más allá de marcarlo, lo constituye hasta el punto mismo que afirma: “En cuanto a mí, dice ahora Tardewski, usted quizás lo habrá notado, yo soy un hombre enteramente hecho de citas [...] No puedo decir nada, salvo leer y recordar frases ajenas”²¹. Para él, resulta evidente que las relaciones entabladas con los

textos no son en ninguna medida fruto de una casualidad, sino que, por el contrario, obedecen a una relación de causalidad:

No sirve de nada pensar en la casualidad, sobre todo si el que piensa es alguien como yo, dijo Tardewski, convencido de que todo está determinado y que el azar no es otra cosa que el nombre que le damos a la disposición de las fichas de la serie HI en el catálogo de la biblioteca del British Museum. No se trataba entonces, dijo, de las leyes del azar, sino de algo más secreto.²²

Dentro de *Respiración artificial*, las formas que asume la intertextualidad se definen a partir de dos diferentes perspectivas acerca de la relación obra-autor. De acuerdo con la primera, un autor sólo escribe una obra a lo largo de su vida, es decir, cada uno de sus textos publicados no son más que variaciones o complementos que giran en torno de una idea central que se ramifica indefinida y multidireccionalmente. La otra perspectiva se dirige a considerar la literatura como dimensión independiente de la vida del autor, como creación que se desprende de toda marca de autoría. Estas perspectivas resultan encarnadas en dos de los personajes de la novela. De un lado, se encuentra Marconi, y del otro una mujer, cuyo nombre no se menciona, que

²⁰ *Ibid.*, 99.

²¹ *Ibid.*, 212.

²² *Ibid.*, 193.

escribe de forma magistral a pesar de su aspecto físico. Esta última afirma:

¿Sobre qué puede un escritor construir su obra si no es sobre su propia vida? ¿Sobre qué si no sobre su propia vida? dijo. Y su vida, dijo, era algo tan abominable como su cuerpo y por lo tanto era imposible que pudiera dedicarse a la literatura porque para ella escribir era justamente olvidarse de eso que debería ser el tema de su obra.²³

Marconi, a pesar de decirle a la mujer que tenía razón con el fin de desestimularla para que dejara de escribir, piensa que “la mujer estaba totalmente equivocada”²⁴, pues la separación entre autor y obra no resulta imposible.

Pero es en el diálogo que sostienen Renzi y Marconi en donde se observa una mayor labor metatextual dentro de la obra. Durante su conversación ambos exponen sus ideas, tanto sobre la literatura universal como sobre la literatura argentina, la cual, según dicen, se encuentra inmersa entre el europeísmo y el criollismo. La influencia europea, sobre todo francesa, marca para ellos el desarrollo de la literatura argentina, hasta el punto de que incluso el comienzo de la obra fundacional de esta literatura, el *Facundo*, se inicia con una frase en francés erróneamente atribuida: “la literatura argentina se

inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal”²⁵. Dentro de esta discusión, subyace la intención de mostrar cómo el eurocentrismo cultural de los pensadores y escritores argentinos ha generado un menosprecio de lo propio, lo cual se evidencia en el hecho de que un personaje como Groussac, que de permanecer en Europa hubiera subsistido en el enterito anonimato, a su llegada al continente americano se convierte en el árbitro de la cultura argentina: “Este personaje, no sólo antipático, sino paradójico, era en realidad un síntoma: en él se expresaban los valores de toda una cultura dominada por la superstición europeísta”²⁶. Posteriormente, ingresan en la conversación las figuras de Jorge Luis Borges y de Roberto Arlt, quienes serán valorados y ubicados dentro del contexto de la literatura argentina. El primero será calificado como el mejor escritor del siglo XIX y el segundo como quien marca el final de la literatura moderna en Argentina.

Piglia continúa así mostrando sus valoraciones personales a través de los personajes de su novela. En ese sentido, y respecto a Borges, este autor afirma en una entrevista:

²³ *Ibid.*, 159.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, 128.

²⁶ *Ibid.*, 124.

De todos modos, creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta. La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto.²⁷

En *Respiración artificial* confluye la selección de los textos y autores que Piglia enuncia, así como aquellos frente a los cuales guarda silencio, pero que aparecen claramente entre líneas (es clara, por ejemplo, la alusión indirecta a Karl Marx, quien nunca es mencionado en el texto). La reescritura de Piglia descubre nuevas significaciones y posibilidades de análisis al constituirse en apertura y creación de nuevos sentidos. De este modo, dicho autor realiza una crítica literaria que orienta el relato a medida que se desarrolla, adaptando las situaciones ficcionales al contexto de su escritura.

La ficción literaria de Piglia es un dispositivo en movimiento, literatura en acto, que va en contravía con las prescripciones de lectura que obligan a tomar la obra al pie de la letra, incitando, por el contrario, a un juego rizomático en el que nunca está dado un último sentido. Su literatura se decanta hacia lo informe, o lo inacabado. Para él, escribir se convierte en un

problema en continuo devenir, siempre desarrollándose, siempre en un curso que no culmina, y que desborda cualquier experiencia vivible o vivida. Su novela es una invitación a continuar el ejercicio interpretativo, tanto de la literatura, como de la filosofía, la política y la historia.

Conclusión

En *Respiración artificial*, Ricardo Piglia defiende una forma de lectura crítica que se encarga de hablar a través del texto de ficción, dotando de nuevos contornos un dispositivo de narración que se esfuerza por liberar los sentidos fijos y solidificados. En ese sentido, la novela nos lleva a comprender dos aspectos vinculados con la temporalidad de la obra literaria. De una parte, la posibilidad de una simultaneidad del pasado y del presente (obras y autores pasados que adquieren vigencia en el presente de la narración y de los personajes). De otro lado, nos anuncia la importancia de los fenómenos de influencia retrospectiva, por medio de la cual una obra posterior abre nuevas rutas de acceso a obras anteriores, utilizando desplazamientos, dilataciones y prolongaciones de las obras que sustentan su narración. Lejos de su temporalidad originaria, los autores y obras referidas por los personajes de la novela, logran condensarse en un mismo momento, rompiendo con un concepto

²⁷ Ricardo Piglia, *Sobre Borges, Cuadernos de Recienvenido*, en: http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges_4.htm, consultada el 10 de noviembre de 2009.

lineal del tiempo que las distanciaría unas de otras. Desde ese punto de vista, es posible afirmar que *Respiración artificial* reduce la separación entre ficción y crítica, en ella la operación crítica rinde homenaje a la capacidad de invención literaria, entendida como la facultad de jugar con elementos ya dados de la realidad para reubicarlos y dotarlos de nuevas formas y contenidos, apuntando a lo que podría denominarse *crítica creadora*:

Así, la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis. La única manera de defender la lengua es atacarla... Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua.²⁸

Tal operación reclama del crítico que se ha convertido en escritor una resistencia frente a la dominación del relato que lo precede, es decir, a lo que se podría llamar la autoridad del autor o de la obra monumental, para entregarse a la preocupación de llevar el texto y sus sentidos hacia un horizonte más amplio de interpretación. Bajo ese prisma, el ejercicio literario de Piglia, antes que dar respuestas tendientes a resolver los problemas que sugiere en su novela, está encaminado a dejar

abierto todo interrogante acerca de los fundamentos del quehacer literario y filosófico, pues se aleja del concepto de obra terminada cuya lectura se realiza de forma unívoca, abriéndose a una pluralidad de lecturas y de sentidos, en otras palabras, ampliando los límites de la literatura a través de la recomposición de sus lecturas para hacer de la labor crítica una tarea de creación. Piglia es pues el autor que, por medio de la escritura, juega con el agua de la fuente que le da de beber. Él nos muestra que la crítica debe renunciar a las pretensiones de alcanzar el sentido “auténtico” del texto. Gracias a su ejercicio de reescritura, nos lleva a pensar que el texto y su sentido pueden ser fragmentados, recompuestos o enriquecidos por medio de la interpretación. Toda búsqueda tendiente a hallar la fuente originaria de un texto resulta ilusoria, pues el texto se presenta como apertura a otros textos futuros, y tanto el crítico como el escritor deben considerar como posible el que en todo momento su forma y contenido podrían “ser de otro modo”.

²⁸ *Ibid.*, 4.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- _____. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1977.
- Deleuze, Gilles. *La literatura y la vida*. En: www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/vida.htm.
- García Lozada, Antonio. “«Respiración artificial» de Ricardo Piglia: la metáfora del archivo como base del corpus de la historia”. En <http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/821-metáfora-del-archivo-en-la-novela-respiracion-artificial-de-ricardo-piglia.html>.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- González, Susana Inés. *Piglia y Renzi: el autor y un personaje de ficción*, Congreso Brasileiro de Hispantistas. En: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300060&script=sci_arttext.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 1971.
- _____. *Formas breves*. Buenos Aires, Anagrama, 2005.
- _____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988 Cuarta edición, 1992.
- _____. *Sobre Borges, Cuadernos de Recienvenido*. En: http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges_4.htm, consultada el 10 de noviembre de 2009.
- Steiner, George. *Réelles présences*. París: Gallimard, 1991.
- Villoro, Juan. “La máquina desnuda: sobre Respiración artificial”. En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-maquina-desnuda-sobre-respiracion-artificial—0/html/006cad27-5d1e-43a3-80f5-d40a5abaec30_2.html, s.d., consultada el 26 de junio de 2018.
- Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.