

1994

"Mas allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia"

Maria Cristina Pons

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Pons, Maria Cristina (Primavera 1994) ""Mas allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 39, Article 14.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss39/14>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**“MAS ALLA DE LAS FRONTERAS DEL LENGUAJE:
UNA HISTORIA ALTERNATIVA EN
RESPIRACION ARTIFICIAL DE RICARDO PIGLIA”**

María Cristina Pons
University of Southern California

El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión. (Ricardo Piglia, “La lectura de la ficción”)

Su desnuda palabra era escandalosa donde el miedo manda. Su desnudadora palabra era peligrosa donde se baila el gran baile de disfraces. (Eduardo Galeano, “Walsh”)

Introducción

Respiración artificial (RA) del escritor argentino Ricardo Piglia fue escrita entre 1977 y 1980 y publicada en este mismo año en Buenos Aires. Esos años nos remontan a un período histórico específico y lamentable de la historia argentina, la dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. Fue aquel un período durante el cual la sociedad argentina es azotada por un Estado terrorista clandestino consumido por una lógica demencial. Las fuerzas armadas, en coalición con otras fuerzas de seguridad y grupos parapoliciales, reclamando para sí ser los más galanos representantes de la “Civilización Occidental y Cristiana”, desataron sobre la sociedad argentina una represión que llegó al paroxismo de la perversión y la violencia.¹

La sistematización y autolegitimación del crimen institucionalizado, juntamente con el poder de penetración en las esferas sociales y el pretendido “cambio de mentalidad” que se intentó ejercer sobre la sociedad, son aspectos que distinguieron la dictadura militar de 1976-83 de otras experiencias dictatoriales precedentes. Sin embargo, no se puede desconocer que la violencia ya se

había desencadenado en la arena político-social argentina a fines de la década precedente y que la irrupción militar en la vida política del país se remonta especialmente a la década de los 30. De esta continuidad de intervenciones militares en la política argentina, iniciada hace más de medio siglo, resulta una cultura política impregnada de autoritarismo y militarización. De manera que los golpes de Estado y el crimen institucionalizado y clandestino llevados a cabo por los militares se han convertido en una realidad amenazante que, como una espada de Damócles, pende constantemente sobre la sociedad argentina.

Todos estos aspectos de la realidad histórica argentina, presente y pasada, se encuentran latentes y manifiestos en RA. Pero es ese presente histórico, alguna vez impensable y ahora posible, al cual se refiere RA el que me interesa comentar en este trabajo. La realidad represiva vivida durante la última dictadura no es un tácito referente externo al texto sino que se manifiesta, aunque de manera sesgada en el texto mismo. Es este aspecto, entre otros, el que hace de esta obra de Piglia un texto de permanente vigencia y una obra de resistencia invaluable, representativa de la narrativa argentina bajo condiciones represivas.

El propósito de este trabajo es identificar la manera sesgada con la que el texto, en su carácter alusivo y elusivo, logra manifestarse como un eco del sentimiento y vivencia de un período histórico funesto, aunque importante en la historia argentina. Pero, antes de pasar a explorar las formas oblicuas con las que RA refiere al presente histórico de la última dictadura, creo necesario introducir algunas consideraciones generales sobre la obra y el contexto en que se produjo.

I. Respiración artificial: consideraciones generales

Ante el desastre del gobierno de Isabel de Perón, durante el período del tercer peronismo (1973-76), muchos intelectuales ya manejaban la posibilidad de una toma del poder por los militares, como el mismo Piglia,² de modo que el golpe, más que generar perplejidad o sorpresa, ponía en evidencia, una vez más, el fracaso histórico argentino de lograr estabilidad política y económica. Además, se fracturó y atomizó la intelectualidad argentina creando lo que Beatriz Sarlo señala como la doble fractura del campo intelectual:

En 1976 se nos expulsaba de la intervención política, se clausuraba la esfera pública y se nos imponía una doble fractura. Al exilio de nuestros amigos e interlocutores, que cortaba al campo intelectual en un adentro y un afuera, se añadió la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y las correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia, de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal. (1988, 101)

A ello habría que agregarle la implacable presencia de la censura. No es ignorada la profunda aversión que los militares manifestaban hacia los intelectuales. Por ello, la actividad intelectual, y con ella el campo literario, fue uno de los blancos predilectos de la represión y la censura. Pero la creación literaria, capaz de usar los elementos propios de su discurso (como la alegoría, la metáfora, los sentidos figurados, etc.) para elaborar un lenguaje distinto de crítica al régimen, gozó de un campo menos restringido que otro tipo de discursos.

Si bien algunos sectores de la sociedad respondieron al silencio apelado e impuesto por la dictadura y compartían, explícita o tácitamente, el despotismo y terrorismo de estado planteado por los militares, ciertamente hubo grupos y sectores sociales refractarios de la política violenta y autoritaria del régimen, que tuvieron que vivir bajo coerción esa realidad histórica que les repugnaba. Entre ellos se encuentran algunos periodistas, artistas, músicos, escritores y críticos literarios que, no resignándose al silencio impuesto, buscaron mil formas de expresar su repudio al régimen.

Escritores como Ricardo Piglia, deliberadamente o no, comienzan a violentar con sus obras la monopolización de la palabra por el discurso oficial. En el caso de Piglia, como él mismo lo confirmó no concibió RA como un acto deliberado de represalia al régimen militar. Esto no significa que la incorporación de la violencia y la represión en la obra sea un acto inconsciente o involuntario. Más bien, siendo un texto reflexivo, ello confirma que la resistencia a un orden de dominación no es algo esporádico sino una práctica cotidiana y que esa realidad histórica era un factor determinante de la forma y temática empleada en la narrativa de esos años. Aunque en muchos casos la represión no haya sido un elemento "motivador" para resultar en obras de oposición, sí era algo de lo que no se podía hacer caso omiso, tanto por la presencia intimidatoria de la censura o porque esa realidad, más allá de lo esperable y tolerable, estaba incorporada a la cotidianeidad.

La fragmentación del campo cultural, la censura y autocensura, el sentimiento de culpa y los embates contra la memoria e identidad colectiva, eran todas operaciones orientadas a provocar la atomización y re-culturalización de la sociedad. Se presentaron nuevos modelos de identificación, mediante los cuales el discurso oficial pretendía cambiar la mentalidad de los argentinos.

En gran medida las diferentes manifestaciones de resistencia de la cultura,³ más que expresiones de denuncia (sumamente difíciles por el férreo control estatal), se manifiestan como la negación a ese proceso de resignificación impuesto. Ellas fueron expresiones de búsqueda de un lenguaje y modalidades discursivas que permitieran conservar o recuperar temas, valores y toda una red de significantes sobre los que se basaban la identidad y el sentido.

El epígrafe de RA, tomado de un poema de T. S. Eliot, "We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience",⁴ justamente anuncia lo que la novela es, la negación a la

“re-significación” social, política y cultural propuesta e impuesta por el régimen. Es una negación que se traduce en la exploración de formas y significantes que den un sentido alternativo al propuesto, y, al mismo tiempo, que permitan reconstruir la vivencia de un presente histórico difícil de aprehender.

En un excelente trabajo sobre la producción literaria de esos años, Beatriz Sarlo (1983) señala que los discursos narrativos, en busca de formas de representación de una sociedad maltratada sin piedad, como la argentina, donde reinaba el miedo y la muerte, el sentimiento de fracaso y el escepticismo, presentan dos estrategias fundamentales. Por un lado, aparece la negación de la mimesis como forma única de representación. Por otro se advierte, en oposición a la visión totalizante propuesta por Sarmiento en *Facundo*, la fragmentación discursiva de la subjetividad o “descomposición” del enigma actual argentino y la multiplicación del sentido. En este aspecto Ricardo Piglia es un claro exponente de la narrativa argentina emergiente en esos años, presentando en RA diferentes discursos, además de una constelación de múltiples y fragmentadas historias que se cruzan cuestionando el monopolio del saber y la palabra del discurso oficial.⁵

Las novelas como RA, que presentan las estrategias señaladas por Beatriz Sarlo, a diferencia de las novelas testimoniales, no ficcionalizan la realidad objetiva, sino la experiencia de vivirla. La representación conceptual, objetiva y testimonial de la historia se subordina a la percepción de lo real y su sentido o sinsentido. Tienden más a la interpretación perceptual de la experiencia que a una imitación de la misma. Por eso, Beatriz Sarlo las percibe como obras “interrogativas y reflexivas” que “oblicuamente, sólo oblicuamente, hablan de la historia. Pero es precisamente en esa perspectiva sesgada, en fuga, donde la literatura alcanza a producir un discurso interrogativo y reflexivo (en lo intelectual y en lo estético)” (1983, 10).

Muchos de los trabajos del corpus interpretativo de RA se basan fundamentalmente, y no sin razón, en una aproximación al texto a nivel de la intriga, considerando al presente histórico (1976-83) como un tácito referente externo al texto, y a éste como un propuesta de reconsideración e interpretación de la Historia argentina.⁶ Sin embargo, consideramos que Piglia logra que su obra, sin ser explícita, exponga ese presente histórico como un aspecto latente que se filtra en el texto. En RA aparecen la voz de los exiliados, de la censura y de los desplazados de las decisiones políticas y culturales del país. Se advierten alusiones a la tortura, a los desaparecidos, a un país desolado y paralizado, a la “manfática presencia” de los militares en la historia argentina, a la inseguridad y aislamiento de los considerados “sospechosos” y la percepción de un interminable presente vacío de sentido.

En un país silenciado por la violencia y el miedo, RA se erige como un manifiesto intento de conservar la voz, y en hacerlo explora las fisuras y clivajes por donde deslizar la palabra que reconstruya la experiencia de vivir la represión y permita que lo innarrable y lo indecible, se “narre” y se diga, pero en voz baja.

Esto es posible en parte dada la diversidad temática de la obra, pero también gracias a la complejidad de su estructura.⁷

Siendo RA un texto autorreflexivo la relación que se establece entre contenido y configuración narrativa es sumamente importante en cuanto que ésta se constituye como una de las maneras “oblicuas” o sesgadas con las que el texto se refiere a la experiencia represiva.

A continuación intento explorar las modalidades soslayadas que tiene el texto de hablar de lo “indecible”. Examinaré la manera en que se inscriben y se disimulan en el texto alusiones o aspectos claves de la represión, donde la estructura discursiva se comporta como instrumento codificador de mensajes, “cifrados” algunos y explícitos otros.

II. La configuración narrativa como codificadora de mensajes: los textos ausentes y las “frases aisladas”

Son varias las menciones que se hacen en la novela a mensajes cifrados y a personajes que desarrollan una actividad de interpretación o desciframiento de cartas, de documentos históricos y citas. Este aspecto temático de la novela sugiere que no todo lo dicho o escrito es todo lo que, explícitamente, se quiere o se espera decir, escribir y leer.

Un mensaje cifrado implica que su contenido no puede decirse de manera abierta y explícita, que no puede leerlo cualquiera, sino sólo aquellos que posean el código de lectura. Una lectura de esta obra parte de la relación que ella tiene con el contexto represivo en el que se produjo. Pero esto no es algo supuesto, sino que el texto, dada su autorreflexividad, lo va indicando por medio de claves o códigos contenidos en los diferentes discursos de los personajes. En el Capítulo IV, E. Ossorio, el exilado decimonónico, comenta respecto de la novela epistolar utópica que planea escribir:

¿Cómo descifrar entonces esas cartas? ¿De qué modo comprender lo que anuncian? Están en clave: encierran mensajes secretos. Porque eso son las cartas del porvenir: mensajes cifrados cuya clave nadie tiene. (118)

Las cartas a las que se refiere E. Ossorio son las que el Protagonista de su novela recibe, en 1850 y que fueron escritas en el futuro, en el año 1979. Tanto para E. Ossorio como para el Protagonista de su novela ese año es el “porvenir”, pero no lo es para el resto de los personajes de RA, dado que la historia narrada se ubica entre los años 1976-1979, tampoco lo es para el lector implícito. Desde la perspectiva de Ossorio, la clave que permite descifrar esos mensajes está en un año vacío, inexistente, aún por ser llenado con un presente de hechos reales. Pero los personajes y el lector implícito poseen esas claves ya que ésta es la realidad que les tocó vivir o conocer. Esto sugiere, de alguna manera, que las

claves para interpretar los mensajes cifrados de RA están relacionadas con el presente histórico en que el texto o el mensaje es producido.

Sin desconocer, como el mismo texto lo sugiere, que una lectura de esta obra parte de un conocimiento de lo que pasaba en Argentina en aquellos años, hay otras claves inscritas en RA, que refieren a la configuración narrativa y orientan diferentes líneas de interpretación. Una de las “claves” más importantes refiere al código de lectura (o maneras) de leer el texto. Ella es proporcionada por el narrador heterodiegético del Capítulo III al referirse a la actividad o método que utiliza Arocena (el censor) en su búsqueda de los mensajes cifrados encerrados en las cartas que censura. Si bien este narrador anónimo es el que tiene a cargo el relato de la censura, por medio del uso del estilo indirecto libre del discurso interior de Arocena, crea una situación ambigua y establece una comunicación más directa con el lector implícito, le dirige su discurso:

Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido. El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido. Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado. (119-20)

El narrador anónimo, al reproducir los textos a ser descifrados (las cartas censuradas) y el resultado de dicho proceso de desciframiento, deja entrever el absurdo proceso de decodificación que lleva a cabo Arocena y, más absurdas aún, las conclusiones a las que llega. Arocena no logra descifrar el mensaje mediante ninguna de las formas mencionadas en el fragmento citado, ni eludiendo el contenido, ni tomándolo literalmente. Una de las razones fundamentales es que la actividad de Arocena implica, más que una tarea de desciframiento de un mensaje, la búsqueda de un código, como lo indican el pasaje citado y muchos otros: “Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto” (106); “El código podía estar en las letras que segufan al final de cada corte” (118). Es decir, se comporta como lo que Jakobson considera un criptoanalista:

La posición del lingüista que descifra una lengua desconocida es diferente. Trata de deducir el código del mensaje. De modo que no es un descodificador, sino lo que se llama un criptoanalista. El descodificador es un destinatario virtual del mensaje. Los criptoanalistas americanos que durante la guerra leían los mensajes secretos de los japoneses no eran los destinatarios de esos mensajes. (33)

A pesar de que otros personajes mencionan su actividad de desciframiento de cartas o documentos históricos, Arocena es el único que descifra mensajes que no le están dirigidos. La "lengua" que trata de decodificar es una que desconoce, primero porque carece de un consenso y de experiencias compartidas como el resto de los personajes y segundo, porque, a diferencia del lector, no tiene acceso a las múltiples referencias que el texto hace sobre sí mismo ni a la dinámica de historias y discursos que en él se plantean. La visión de Arocena es muy estrecha, no puede percibir ese despliegue de estructuras narrativas ni a los discursos mismos, más allá de las cartas que ha secuestrado.

Se podría decir que el fracaso de Arocena se origina, no tanto porque su aproximación a los textos sea equivocada, sino porque carece de los códigos para descifrar esos mensajes: una visión total de la historia y el contexto en que esos textos fueron producidos. Pero ésta no es la situación del lector implícito. Por medio de esa descripción que hace el narrador anónimo de la actividad de Arocena se plantean dos maneras de considerar la obra que no se excluyen una a la otra. Por un lado, el "eludir el contenido", el "buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos" justamente aluden a uno de los modos soslayados con que RA alude al período histórico que nos ocupa: la posibilidad de ausencias o silencios significativos. Por otro lado, se apunta a la posibilidad de mensajes que no estén cifrados y constituyen la segunda forma solapada de reflejar la experiencia de la represión. La frase "Uno [...] tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado", indica la presencia de "frases aisladas" y "palabras sueltas", "fragmentos", disimulados en el texto, que más que descifrar hay que captar. La configuración estructural de la obra cumple una función codificadora de estas formas "en fuga" de escribir una historia alternativa, las cuales proponemos explorar a continuación.

Los textos ausentes

Ya ha sido señalado acertadamente por la crítica que en esta novela de Piglia se "descrie la posibilidad de contar" (Marimón 46) y se plantea, por medio de un juego metalingüístico, la "poética de la imposibilidad de narrar y escribir, en tanto se escribe" (Marimón 47). Sin embargo, si bien a nivel de contenido se expresa la imposibilidad de la escritura, a nivel formal lo que se pone en evidencia no es la imposibilidad de escribir sino la escritura del texto ausente. De hecho es notoria la presencia paradójica de textos ausentes, es decir, que se anuncian a nivel de la intriga pero que formalmente no figuran en la novela. El vacío dejado por estos textos confirma la posibilidad de la escritura, desde el punto de vista del contenido, y a la vez, devela la escritura de una ausencia o silencio a nivel formal.

Uno de los textos ausentes es el trabajo de Maggi sobre la vida de E. Ossorio. Sabemos de su existencia por comentarios de Renzi: "Estaba escribiendo desde hacía tiempo ese libro..." (30). De este trabajo no figura en la novela ni siquiera un fragmento. La vida de Ossorio que conocemos, además de lo expresado en sus propios escritos, es confeccionada por Renzi. Sin embargo, a pesar de la ausencia del libro de Maggi, se da a entender que de alguna manera alude al presente histórico argentino de 1976, como se lee en el fragmento de la carta que éste escribe al Senador:

Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el Archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado) a alguien de mi entera confianza... Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (87)

Esta cita ilustra la manera oblicua que tiene Maggi de referirse a esos años, no sólo en su comunicación epistolar sino usando el texto mismo al que alude. Con la frase "a cualquiera que sepa leerlos bien", Maggi indica la necesidad de leer los silencios del texto y por extensión, dado que es una novela autorreflexiva, a lo que sucede con la obra en general, la necesidad de leer aquello que desborda lo explícitamente escrito, como son los vacíos dejados por estos textos ausentes.

El Senador también menciona escritos que no figuran en el texto, son cartas que no sabe muy bien si las sueña, las imagina o las recibe realmente. A pesar de la dudosa existencia de estas cartas, ni a nivel imaginario ni real el Senador revela el contenido de esos mensajes. Sin embargo, no es difícil asociarlos, nuevamente, con el presente de horror y muerte que caracterizó al período 1976-79, sobre todo si tenemos en cuenta a los emisores de los mismos. Uno de ellos es un tal Baigorria que por lo que se puede inferir de la respuesta del Senador a su carta, refiere la desaparición de su hijo: "La pérdida de un hijo es el mayor dolor que un hombre puede recibir. Pero, ¿es que su hijo ha muerto o se ha extraviado?" (78). En otra oportunidad afirma el Senador: "¿Acaso se había convertido en el que debía dar testimonio de la proliferación incesante de la muerte, de su desborde? [...] La presencia de todos esos muertos me agobia. ¿Ellos me escriben? ¿Los muertos? ¿Soy el que recibe el mensaje de los muertos?" (59).

Por otro lado, estas cartas y mensajes que no son reproducidos en el texto, cuya existencia real o ficticia es ambigua, desde mi presente de lectura, adquieren un carisma profético. Todo aquel gratuito desborde de horrores no quedó oculto, como diría el Senador, "todos pudieron leerlas", "todos los lectores de la historia" (57).

Otro de los escritos ausentes más notorios en la obra son las cartas del

porvenir de la novela utópica que escribe E. Ossorio en 1850, cuyo Protagonista las recibe desde el año 1979. La situación argentina de ese año, en cuanto a las características y dimensiones del crímen institucionalizado, no sólo era innarrable, tampoco era posible de prever, ni siquiera de manera imaginaria. En la segunda mitad del texto Tardewski, a partir de su descubrimiento del encuentro de Kafka y Hitler en un café de Praga, hace la asociación entre la obra de Kafka y el holocausto anunciado por Hitler y define al escritor como “Kafka o el artista que hace equilibrio sobre el alambre de púas de los campos de concentración” (265). *El Proceso* de Kafka, según Tardewski anticipaba el horror pensado hipotéticamente y llevado a cabo realmente por Hitler. Con la ausencia de las cartas del porvenir de la novela de Ossorio se plantea la imposibilidad tanto utópica como hipotética de anticipar aquel perverso y arbitrario asesinato masivo, en pleno auge en 1979. El Proceso argentino no tuvo un Kafka que anticipara dicho horror; el Kafka argentino nunca existió. De haber existido creo que su novela no hubiese sido considerada más que como mera ficción, como siniestra literatura fantástica.

Habría que mencionar también las voces ausentes de algunos de los desaparecidos o exilados, a cuyas cartas, que no figuran, sólo leemos respuestas en las cartas censuradas. Y por último, uno de los textos que no podemos leer y cuya ausencia es importante por lo que él simboliza es el artículo de Tardewski. En este trabajo se anuncia su gran descubrimiento de la ya mencionada relación Kafka y Hitler, el cual según creía le traería el éxito que nunca tuvo. Pero cuando se publica el artículo en el periódico, Tardewski no lo puede leer porque está traducido al español, lengua que en ese momento desconocía, amén que, lejos de hacerlo famoso, quedó perdido en una nota cultural. Además de ello, al regresar a su casa, encuentra que la habían robado todo lo que tenía. Ese artículo implica un éxito que nunca fue y, por el contrario, resultó en el fracaso y la desposesión total. No poder leer el texto es una manera de no tener acceso directo al por qué de ese éxito que no pudo ser. Además, se enfatiza la cristalización de un fracaso más, como metáfora no sólo de la situación de Tardewski, como él mismo lo define (228), sino también del fracaso histórico experimentado por Argentina, especialmente con la última dictadura y la situación que le preparó el camino; diríamos, entonces, junto con el exilado polaco: “Pues bien ¿qué me había llevado hasta aquí?” (230). Por otro lado, ese artículo señala la relación entre la literatura y la represión; su ausencia más que hablar de esa relación, realiza, otra vez como metáfora, sus consecuencias sobre el intelectual en los años del silencio, el cual corre el riesgo de perder todo al intentar aferrarse a la identidad de la cual es despojado. Concluye Tardewski diciendo:

Yo había actuado como un académico ridículo. Un académico sin academia; un universitario sin universidad; un polaco sin Polonia; un escritor sin lenguaje. (239)

Todos los textos ausentes ponen en evidencia los discursos clausurados o imposibles, ya sea por la ineludible sombra de la censura o porque la realidad que se intenta aprehender es innarrable con los estrechos moldes del lenguaje. Al mismo tiempo, enfatizan el intento de conservación de la existencia a través de la palabra y la afirmación de la identidad a través de la escritura. Pero, es la palabra y la escritura de “un escritor sin lenguaje” que debe buscar nuevas formas para decir lo que está más allá de las “alambradas del lenguaje”. Ellos remiten a la escritura, a la situación del escritor en los términos en que los pone el Kafka citado por Tardewski: el escritor no sólo enfrentaba la imposibilidad de no escribir sino también la imposibilidad de escribir. Estos vacíos se constituyen en un desafiante clamor silencioso que expresa parte de lo que está más allá de las “fronteras del lenguaje”. Es el discurso callado que encierra los ecos de la voz del escritor que, como “equilibrista que en el aire camina descalzo sobre un alambre de púas”, escribe sobre, durante y en oposición al régimen militar.

Las “frases aisladas” y las citas: una historia alternativa

Al referirnos a los códigos de lectura o maneras de leer RA, hemos hecho mención de mensajes que no son silenciosos como los que acabamos de explorar, sino que son referencias explícitas a la percepción y vivencia de aquel “mundo de Auschwitz” argentino, como lo llamaría Tardewski. Estas referencias se dan en forma de esas “frases aisladas” (aludidas por el narrador heterodiegético) de las que no hay que escamotear su sentido literal. Ellas surcan el texto en las diferentes historias y en boca de los distintos personajes y van componiendo, gracias a la función codificadora de la configuración narrativa, una historia alternativa a la oficial.

Si bien abundan en el texto las autoreferencias a sus rasgos estructurales, algunas de ellas se destacan porque giran en torno a las dos únicas formas narrativas mencionadas en la obra. La primera referencia surge de las menciones respecto de la novela epistolar. Dos de los personajes principales, Renzi y E. Ossorio, expresan sus intenciones de escribir una novela epistolar. Escribe Renzi en una de sus cartas: “Entonces el género epistolar ha envejecido y sin embargo te confieso que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas” (40).

E. Ossorio, por su parte, después de reflexionar sobre el diseño de su novela, concluye

Un descubrimiento. Me paseaba por el cuarto, de un lado al otro, tratando de olvidar este dolor, cuando de pronto comprendí cuál debe ser la **forma** de mi relato utópico. El Protagonista recibe cartas del porvenir (que no le están dirigidas).

Entonces un relato epistolar. (102)

La segunda autorreferencia a la configuración narrativa de RA tiene que ver con la reproducción de discursos y la importancia del origen y disposición de esas “frases aisladas” que aluden a la represión en Argentina. En este caso es Maggi quien la proporciona cuando escribe sobre Tardewski (quien no puede expresarse sino usando citas): “Su ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas” (19-20).

Veamos primero el rol que juegan, para los propósitos de este trabajo, las alusiones a la novela epistolar. De hecho, son notorias las referencias en el texto a esta forma narrativa, ya sea por el ya mencionado deseo de los personajes de escribir ese tipo de novela o porque se encuentran ante la realidad de una comunicación por cartas. Por ejemplo, Renzi le escribe a Maggi

Por otro lado la correspondencia es un género perverso: necesita de la distancia de la ausencia para prosperar. Solamente en las novelas epistolares la gente se escribe estando cerca, incluso viviendo bajo el mismo techo se mandan cartas en lugar de conversar, obligados por la retórica del género.... (39)

E. Ossorio, después de decidir que la forma que tendrá su novela será la de una novela epistolar, escribe

¿Por qué he podido descubrir que mi romance utópico tiene que ser un relato epistolar? Primero: la correspondencia en sí misma ya es una forma de la utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) **mientras** le escribimos y sobre todo, **después**: al leerlos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo.

Pero además existe una segunda razón. ¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas? (103)

RA no es una novela epistolar, sólo presenta rasgos de ese género al mismo tiempo que despliega otras formas narrativas como la biografía o autobiografía, el diario, la narración dialogada y la clásica narración ulterior a cargo de un narrador heterodiegético omnisciente.⁸

Ante la evidencia de que RA no es una novela epistolar, surge el interrogante ¿por qué las referencias en el texto atraen o llaman más la atención sobre esta forma narrativa y no sobre las otras formas que tienen tanta presencia en este texto como la correspondencia por cartas?

Una de las razones habría que buscarla en las implicancias que los personajes mencionan respecto de la comunicación epistolar. Para Renzi, “es un género perverso” que “necesita de la distancia y de la ausencia para poder prosperar”. Para E. Ossorio, la correspondencia epistolar, además de implicar

la distancia y ausencia del exilio, es una forma diferida de comunicación donde “se anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo”. Las referencias a la novela epistolar obviamente no pretenden informarnos acerca de sus características ni son solamente referencias autoreflexivas, porque también aluden a la situación de los “corresponsales” que utilizan esa forma de expresión, como diría E. Ossorio, “en el exilio y por él”. Es decir, la existencia de la correspondencia epistolar implica una realidad de ausencias y distancias que conlleva el exilio de los que salieron del país, como son el caso de E. Ossorio y los que escriben algunas de las cartas censuradas, pero también de los que aún quedándose fueron marginados, exiliados, como Maggi y el Senador. Las referencias a la novela epistolar es una manera de hablar de esos temas “no autorizados” por el régimen. En este sentido se describe una situación histórica real pidiendo “prestadas” las palabras que describirían una modalidad narrativa y literaria. Estas referencias presentan la ambigüedad necesaria para hablar de lo indecible, son “frases aisladas” que nos remiten a la estructura, pero también aluden a la atmósfera que se respiraba en Argentina en los años de la dictadura.

Otra de las razones por las cuales el texto llama la atención a la novela epistolar la sugiere E. Ossorio con otra referencia a la estructura del texto cuando dice,

... en mi caso no se trata de narrar (o describir) esa otra época, ese otro lugar, sino de construir un relato donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se le presentan a un historiador los documentos del pasado. (101)

RA presenta tres de las formas narrativas y comunicativas más naturales o cotidianas y triviales: el diario, la comunicación epistolar y el diálogo. Estas formas narrativas predominan en el texto, además de tener en común un importante aspecto formal: el uso frecuente de la narración en presente o simultánea, forma narrativa que abunda en la obra. A través de ella los personajes expresan la percepción y experiencia de vivir esos presentes desde y sobre los cuales se narra, sean éstos hechos o acciones, el resultado de historias pasadas o el fruto de la evolución de una idea o una teoría. Es importante notar que, a excepción del exilado decimonónico, todos los personajes narran desde un presente que, a falta de marcas temporales precisas, parece “oscilar” o “flotar” entre los años 1976-79. Véamos algunos ejemplos de las referencias a esos años. Encontramos alusiones al presente como un tiempo suspendido o desolado: “Escuche”, dijo el Senador. “¿Ve? Ni un sonido. Nada. Ni un sonido. Todo está quieto, suspendido: en suspenso” (59); “No te escribo, entonces, me escribía Maggi, porque busque rescatar algo en medio de esta desolación” (28). En cuanto a la percepción de los exilados o desaparecidos, se lee en las cartas censuradas: “Los muertos y los amigos (vos entre ellos) se me aparecen en los sueños. Así son las cosas en esta época: para encontrarse con la gente que uno quiere hay que dormir” (93); “A veces (no es joda) pienso que

somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora" (94); "Me hubiera ido en el 46, esos sí que fueron tiempos felices, creo que todo habría andado mejor, a vos no te hubiera pasado lo que te pasó. En este pueblo de mierda, ¿quién se escuende? Los cazaron a todos como si estuvieran rabiosos: de las Ligas no queda nada" (105).⁹ Respecto a la presencia de los militares: "Del otro lado, en el otro frente, se muestra ya la heterogeneidad de aquello que nuestros enemigos siempre pensaron idéntico a sí mismo... Esa derrota es tan inevitable para ellos, como para nosotros es inevitable soportar el lastre que nos ha dejado en la memoria su maniática presencia, su cinismo, su calculada perversión" (75).

Estas narraciones en presente predominantes en la novela epistolar, el diario y el diálogo, se vinculan (y nos remiten) a la segunda forma narrativa codificadora de "mensajes" mencionada anteriormente: la presencia y uso de las citas.

Una de las características más sobresalientes de esta obra es estar constituida por la reproducción literal de los discursos, sean éstos cartas, diálogos o documentos históricos. De modo que se puede decir que es un texto "hecho enteramente de citas", como era la ilusión de Tardewski. Pero, además de ello también se observa que los personajes se citan unos a otros de la misma manera que citan otros textos y las palabras de figuras "históricas", como Hitler y una serie filósofos y escritores.

Uno de los textos más citados son los documentos históricos dejados por el exilado decimonónico. Dichos documentos funcionan de manera similar a las cartas, aspecto éste que es señalado por E. Ossorio cuando dice: "Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro" (103). Siendo la correspondencia una comunicación diferida (como sugiere E. Ossorio), el único componente de la situación comunicativa, las cartas mismas, lo escrito, es el que se mantiene inalterado en ambos presentes, (el de la enunciación y el de lectura). Esto es lo que sucede con las cartas de Maggi que Renzi "ha vuelto a releer" para ver si encuentra allí "algo que le pudiera haber hecho prever lo que pasó" (27) o lo que experimenta Maggi al leer los escritos de E. Ossorio:

Sufro la clásica desventura de los historiadores... 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. (30-31)

Esta referencia remite a un movimiento oscilatorio que va del presente hacia el pasado y la actualización del pasado en el presente. Y es gracias a este movimiento que las palabras de Ossorio también pueden ser aplicadas a otro contexto o a otro presente. En primer lugar, los escritos de E. Ossorio se actualizan en el presente de lo narrado y en el de la narración dada su posición en el texto en la medida en que es el único narrador cuyo tiempo de la narración y lo narrado se ubican en 1850, además de alternarse durante todo el Capítulo

III con la narración del narrador anónimo. En segundo lugar, por el cruce y confluencia de tiempos que se establece entre Maggi y E. Ossorio, mientras el primero se refugia en el pasado para evitar “la pesadilla del presente” (1976-77), el segundo desde el presente de 1850, se refugia en el futuro (1979) para “olvidar el pasado”. El punto de partida de Maggi es 1976 y el punto de llegada de Ossorio es 1979. El común denominador son los años 1976-1979; son el punto de partido y de llegada del texto. Las múltiples interpretaciones (ya mencionadas) que se han hecho sobre RA respecto de la relación del pasado histórico argentino y ese “presente de horror” siempre parten y llegan a la experiencia de los años 1976-79. El intento de reconstruir y tratar de entender el pasado argentino, el establecimiento de relaciones, conexiones, situaciones homólogas, etc., no parten de una curiosidad historicista-académica *per se*, sino de una situación incomprensible, compleja, y la que había tomado dimensiones de violencia nunca vistas y requería la búsqueda de un sentido. El aspecto formal de actualización del pasado en el presente complementa y contrarresta o balancea la mirada hacia el pasado y la reconstrucción de la historia nacional, enfatizado a nivel de la intriga. Si a nivel temático se sugiere el regreso al pasado o una re-lectura del mismo, a nivel estructural son los discursos del pasado los que se insertan en el presente de las narraciones y las historias, “imponiendo sus ritmos, su cronología y su verdad particular”.¹⁰ Y es en este respecto que las palabras de E. Ossorio, tanto las que aparecen en el Capítulo III como las que reproduce Maggi en su correspondencia, tienen una función semejante al uso que hace Tardewski de las citas para expresarse.

De la asociación entre dos textos producida por Tardewski, entrelazando las palabras dictadas por Hitler y las escritas por Kafka, surge un nuevo texto, uno de los más significativos y explícitamente alusivos a la represión. El mismo Tardewski se refiere al nuevo sentido que surge de la asociación de textos y de lectura diferente de lo escrito:

Al leer esa pequeña nota al pie se produjo una instantánea conexión, lo único parecido a eso que los científicos y los filósofos suelen experimentar, o al menos describir, con alguna frecuencia y que llaman un **descubrimiento**: la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo. En mi caso se trataba la conexión entre dos textos leídos de un modo sucesivo y del todo casual. (257)

¿O sólo leemos lo que ya hemos leído, una y otra vez, para buscar en las palabras lo que sabemos que están en ellas, sin que sorpresa alguna pueda variar el sentido? (261)

Del mismo modo que de la unión de dos textos surge un nuevo sentido, las citas enclavadas en un nuevo contexto, en un nuevo presente, adquieren una nueva significación. La cita más obvia es el ya mencionada epígrafe “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores

the experience.” Entre otros ejemplos se puede citar los siguientes: “El exilio nos ayuda a captar el aspecto de la historia en sus restos, en sus desperdicios, porque es el verdadero aspecto del pasado el que nos ha condenado a este destierro...” (74); “Es de la clase de hombres que no transige y esa clase de hombre, en los tiempos que se avecinan, tendrán dos caminos: el exilio o la muerte” (86) (ambas citas son hechas por Maggi de los documentos de E. Ossorio); “¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, (me dijo la última noche el Profesor), si no supiéramos que se trata de un presente histórico?” (cita de Tardewski 237); “Esa novela [*El Proceso* de Kafka] presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo” (Renzi reproduce las palabras de Tardewski 265). “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (Tardewski cita al profesor 21).

RA propone una lectura multidimensional; mientras que a nivel de la intriga se habla de una mirada hacia el pasado histórico, a nivel formal se lanza a dibujar con frases claves, pero no en clave, el horror de ese presente que lleva a la revisión de la historia nacional.

De manera semejante que se “disfraza” a aquel lamentable período de dictadura con palabras que describen a la novela epistolar, aquí el discurso del que se vale RA para hablar del presente 1976-79 son los documentos “históricos” y citas de otros discursos. Esta es la manera que se tiene de no callar aquello de lo que no se puede hablar. Es Tardewski, hacia el final de la novela al entregarle a Renzi la biografía de E. Ossorio escrita por Maggi, quien hace una clara alusión a la posibilidad de escribir o describir una realidad “pidiendo palabras prestadas”:

En un sentido, dijo después, este libro era la autobiografía del Profesor. Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo.... Encontrará ahí, estoy seguro, la clave de su ausencia. La razón por la cual él no ha venido esta noche. Allí está el secreto, si es que hay un secreto....

Yo abro una de las carpetas.

Al que encuentre me cadáver.

Yo soy, Enrique Ossorio, nacido y muerto argentino, quien en vida ha querido tener un sólo honor: el honor de ser llamado patriota,....” (275-76)

La configuración discursiva de RA, las diversas voces, las múltiples historias y temas tratados por los personajes permiten esconder o disimular el sinnúmero de referencias directas a la dictadura en forma de esas “frases aisladas”, citas y palabras prestadas, algunas de las cuales he reunido para los fines de este trabajo.

Dice Tardewski hacia el final de su conversación con Renzi: “si hemos

hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir" (272). Esta es justamente la forma que tiene RA de "no callar aquello de lo que no se puede hablar", relatando otras historias y usando la voz de todos los personajes.

En este sentido el mejor ejemplo lo constituye una de las cartas censuradas, la de Angélica Inés Echevarne denunciando la tortura. El discurso de este personaje es aparentemente incoherente y sin embargo ella logra comunicar que es testigo del dolor y el sufrimiento de los detenidos y torturados. La estructura de su discurso tiene un código particular: entre una serie de frases sobre tópicos diversos va insertando aquellas que se repiten o versan sobre una sola línea temática: el dolor, la muerte, el torturado en la cama de tortura y los "otros" que esperan su turno. El mensaje que esta carta transmite sólo puede ser captado teniendo en cuenta justamente las claves que lo codifican: la manera en que está configurado su discurso y el conocimiento de la realidad a la que se refiere. Esta carta tiene muchos puntos en común con uno de los cuentos de Piglia, "La loca y el relato del crimen" (1988), en el cual Angélica Echevarne es testigo de un crimen. Su testimonio aparentemente es el monólogo sin sentido de una demente. Pero Renzi (también personaje de este cuento) haciendo uso de sus conocimientos en lingüística y de "un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico", descubre que seguía un patrón de repeticiones temáticas, donde las frases que rompían el patrón eran las que específicamente hablaban del crimen y permitían reconstruirlo. Cuando Renzi intenta publicar su descubrimiento y denunciar al asesino, el director del periódico para el cual trabaja se lo prohíbe. Renzi, decidido a escribir su renuncia y una carta al juez, termina impulsivamente escribiendo el cuento que leemos.

La carta que censura Arocena y el monólogo de la loca del cuento de Piglia parecen constituirse en un modelo de la manera en que en RA se intercala una historia entre o con las líneas de otras. Mientras las frases claves en el cuento permiten reconstruir el crimen, en RA van reconstruyendo la percepción y vivencia de la represión. Por otro lado, los dos textos tienen un común la ficcionalización de una realidad sobre la cual está prohibido escribir de manera explícita y directa. Y esta ficcionalización, que responde a la necesidad de no callar y también a la imposibilidad de hablar, es un discurso con un lenguaje particular, propio, que sólo se puede interpretar a partir de un cierto conocimiento de sus códigos y de la realidad a la cual remite.

La configuración narrativa de RA permite, así, que se oiga en la voz de los diferentes personajes el "murmullo enfermizo" de una historia innarrable que subyace a lo largo de la superficie de su contenido, aquella pesadilla interminable a la que Tardewski le pone un nombre:

¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje.

NOTAS

1 Corradi, en su trabajo sobre la cultura del miedo describe a la represión argentina, en comparación con otras del Cono Sur, de la siguiente manera:

...la represión [en Argentina] fue menos pulcra, consistió en una suerte de mercado libre de horrores ante los cuales la creación de una Gestapo habría constituido un progresivo paso adelante. En el caso de este país, se advirtieron los rasgos específicos de un archipiélago clandestino de terror. El acento sobre el misterio y el secreto como parte de una política de intimidación aparece en muchos niveles... Desde un punto de vista comparativo, la Argentina se presenta como el caso más consumado de terror secreto en el Cono Sur. (178)

2 Ricardo Piglia, en su carta de renuncia al Consejo editorial de la revista *Los Libros* en 1975 dice lo siguiente: “El eje de nuestra discrepancia es la evaluación del gobierno de Isabel Perón. Caracterizar a este gobierno como nacionalista y tercermundista significa, a mi juicio, no tener en cuenta que el sector de la gran burguesía hegemónico en él avanza cada día más en su política de claudicación y abierta conciliación con el imperialismo norteamericano, traicionando así los objetivos de liberación en defensa de los cuales el pueblo luchó contra la dictadura militar. Este gobierno no representa de una manera directa los intereses del imperialismo y en este sentido identificar su política con la política de la dictadura militar proyanqui es confundir al enemigo principal. Pero apoyar a Isabel Perón y pensar que la presidenta resiste la ofensiva golpista es no tener en cuenta que la política represiva, reaccionaria y antipopular de Isabel Perón, en verdad, favorece el golpe de estado y alimenta a los personeros del imperialismo yanqui que trabajan por la restauración” (Piglia 1977, citado por Newman 1983, 238-239).

3 Para mayores detalles sobre las diversas manifestaciones de resistencia culturales, como el Teatro abierto y el rock nacional, así como el papel que desempeñaron, en el ámbito de la resistencia escrita, revistas como *Humor*, *Contorno* y *Punto de Vista* ver el trabajo de Masiello.

4 Las citas que corresponden a *Respiración artificial* son tomadas de la edición de Pomaire, Buenos Aires, 1980.

5 La fragmentación discursiva y su sentido, así como la presencia de un entramado de discursos y la otredad como características de la narrativa de resistencia al monólogo oficial ya fueron señalados por Morello-Frosch (1987) y Sarlo (1987), en donde analiza más ampliamente las estrategias mencionadas. Entre otros estudios que amplían el panorama de la producción literaria argentina bajo la dictadura militar se encuentran los de Gregorich, Lafforgue, Jitrik y Foster.

6 *Respiración artificial*, ha llamado notoriamente la atención de la crítica. Un gran porcentaje de los comentarios postulan, no sin razón, la relación de la novela con la historia nacional argentina, es decir, destacan aquello que, en uno de sus aspectos, la obra plantea a nivel de la intriga. Esta relación fue descrita como la búsqueda en el pasado de una explicación del presente, como episodio insertado en la corriente de la historia nacional, o como fruto de una involución patológica. Al mismo tiempo, se ha leído en esta relación el establecimiento de paralelos o situaciones homólogas entre diferentes períodos históricos, la escritura de las derrotas de la historia nacional, y la lectura

reversionista de textos oficiales (Ver los trabajos de Sarlo 1987; Halperín Donghi, Morello Frosch (1984, 1985, 1986, Foster y Cesario). Los trabajos de Halperín Donghi y Morello-Frosch, además agregan un enfoque diferente, pero siempre dentro de la relación del texto con la historia, al percibir en *Respiración artificial* la propuesta de una redefinición de la trayectoria histórica nacional, del intelectual que sufre su impacto la reconstitución de sujetos históricos, en un esfuerzo hermenéutico por descubrir las corrientes ocultas de una historia que debe ser vista como algo maleable, con un orden abierto y disponible en oposición a la rigidez de una historia oficial canonizada. Entre los estudios que han abordado o enfatizado una interpretación desde una perspectiva diferente de la histórica, habría que mencionar los trabajos de Cavallari, Marimón, Sazbón, Balderston, Newman y Echevarren. Cavallari analiza la manera en que la novela de Piglia problematiza las actividades críticas de la lectura, la escritura y la decodificación adecuada al programa del texto, problematización que se hace para y bajo las condiciones represivas del estado autoritario. El comentario de Marimón destaca la imposibilidad del relato y el fracaso de su cristalización, el cual se realiza justamente a partir de su incapacidad de ser y concretarse en el seno de una historia que obstaculiza y clausura la escritura. Sazbón establece la relación entre la morfología de la historia y la representación, destacando la metáfora del archivo como la base fundacional del corpus de la Historia, de la reinscripción de la escritura, y como activador de una interpretación, de “una memoria del presente”. Asimismo destaca el aspecto paródico de la novela y su incitación a pensar el presente histórico desde los límites del extrañamiento fruto de un distanciamiento asumido. Y, por último, Daniel Balderston, además de coincidir en que la novela relata el fracaso, presente y pasado, de las ideas utópicas y nacionalistas, señala como aspectos sugerentes de la represión a la visión fragmentada y mediatizada de la verdad histórica, el carácter alusivo del relato y la fuerza evocadora de un presente y un pasado dolorosos, aunque no analiza los mecanismos que lo hacen posible. Newman analiza las manifestaciones del pensamiento marxista en el texto y en el trabajo de Echevarren se puntualiza la estructura de la novela en cuanto se divide entre hacer literatura en la primera parte y hablar de literatura en la segunda, además de destacar la relación entre exilio-utopía-escritura.

7 Este punto de vista sobre la complejidad estructural del texto parece contradecir la afirmación que Newman hace en su análisis de *Respiración artificial*: “The narrative structure of the novel is also relatively simple: at least is not as complex as the shifts of narrative voice, the numerous embedded indicators of speech, and the abundance of cultural references in the text might lead the reader to suspect upon first reading” (228). Por la aparente contradicción en la misma afirmación de Newman, considero que mi disenso posiblemente también sea aparente si el concepto “narrative structure” sólo está refiriendo a la estructura externa de la novela y sus respectivos contenidos, sin tomar en cuenta todos los elementos estructurales involucrados en la totalidad de la novela. La complejidad estructural, a mi parecer, surge del hecho de que casi todos los elementos formales se constituyen en la exploración de los límites mediante la unión de elementos estructurales que “supuestamente” no van unidos. Encontramos voces narrativas secundarias que técnicamente no lo son; narradores homodiegéticos con indefinidos y cambiantes grados de presencia; discursos reproducidos en estilos que no acaban por definirse; cartas que podrían constituir una novela epistolar tradicional que no llega a serlo; cartas de ambigua existencia “real” dentro de un discurso totalmente verosímil, o cartas indudablemente “reales” que tienen un cierto carácter fantástico. A

ello se podría agregar la superposición o coexistencia de voces y el entretejido de una constelación historias, discursos y niveles temporales.

8 Cavallari señala esto mismo en su trabajo sobre *Respiración artificial*: “Correlativamente, por otra parte, el discurso va desplazándose por numerosos registros y modalidades sistémicas de la narratividad. Casi como en un esforzado “catálogo” o “museo” meticulosamente irónico de las pautas y posibilidades de la discursividad ficcional, desfilan por la metonimia narrativa las formas de la novela epistolar, el discurso directo, la diégesis directa, la mimesis canónica, la imitación del habla cotidiana, la transcripción de diarios íntimos y de documentos varios, la anécdota, el caso, la biografía y la autobiografía. En última instancia, el texto recorre un repertorio lingüístico y estilístico de los lenguajes y formas discursivas institucionales disponibles para la escritura ‘artística’ y ‘no-artística’” (28).

9 Las Ligas Agrarias del Nordeste argentino se desarrollaron hacia fines de los años 60, especialmente en zonas de pequeños productores en el nordeste de las provincias de Santa Fe, Chaco y Misiones. Inspirados por una ideología cristiana post-conciliar tenían como propósito impulsar formas de tenencia de la tierra, cooperativización de las labores agrícolas, circulación de productos agropecuarios, en una estrategia que desafiaba muchos de los principios del capitalismo demo-liberal. Este proceso de radicalización de una ideología cristiana originalmente asociado a los partidos demócrata-cristiano, progresivamente fue volcándose hacia el Peronismo, en sus posiciones más radicales como el Peronismo de Base y posteriormente el Peronismo Montonero. Alcanzaron preeminencia nacional con las huelgas agrarias de principio de los años setentas, las cuales fueron orientadas contra los regimenes militares en turno. Alcanzaron su apogeo político durante la campaña electoral que llevó al Peronismo al poder en 1973. Posteriormente, cuando el Peronismo de derecha predominó en la Alianza gubernamental, luego de la muerte de Perón en 1974, los líderes de las Ligas Agrarias fueron blancos predilectos de la Triple A y organismos paramilitares que comenzaron a actuar en el gobierno de Isabel de Perón. El gobierno militar desarrolló posteriormente una sistemática labor de exterminio de las Ligas y todos los asociados con ellas.

10 Morello-Frosch en su trabajo sobre las “Biografías fictivas” afirma lo siguiente: Sería aquí una seria tentación pensar en paradigmas históricos, en paralelismos que permitieran un desplazamiento cronológico del discurso y su sentido para facilitar el análisis de un presente demasiado difícil — por diversas razones — de analizar en su propio locus. No es tal el caso. Pues esos ausentes, estos objetos biografiados, estos muertos nos remiten a un origen olvidado de resultados de una historia mal narrada o mal comprendida. Vale decir que permite el texto reconstruir un sujeto posible entonces, y por ende, no aceptar lo presente como un dado inevitable o silenciado. Las biografías citadas permiten también establecer una relación directa con los orígenes que se han perdido. (1987, 64).

Sin dejar de reconocer la validez de la interpretación que, desde el punto de vista temático, la autora elabora sobre la escritura o re-escritura de las biografías que presenta RA, considero que en otro nivel, el estructural, los fragmentos de esas vidas a biografiar, pueden desempeñar otra función muy diferente de la mera redefinición del pasado o la vida de los personajes. Esta manera de circunscribir la interpretación a una de las direcciones temporales del texto, la revisión del pasado, es válida y acertada pero ello no debe significar la exclusión de otras direcciones que plantea la obra.

OBRAS CITADAS

Balderston, Daniel. "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusman." Jara y Vidal 109-121.

——, ed. *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg: Hispamérica, 1986.

Cavallari, Hector M. "La escritura (en el/del) rizoma: *Respiración artificial*." Manuscrito del autor a ser publicado en su libro *La práctica de la escritura*. Concepción, Chile: Ediciones L.A.R., 1989.

Cesereo, Mario. "Cuerpo humano e historia en la novela del proceso." Vidal 501-531.

Cheresky, Isidoro y Jacques Chonchol, eds. *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*. Buenos Aires: EUDEBA, 1985.

Corradi, Juan. "La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas." Cheresky y Chonchol 171-188.

Echevarren, Roberto. "La literaturiedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." *Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 997-1008.

Feinman, José Pablo. "Política y verdad. La constructividad del poder." Sosnowski 79-95.

Foster, David William. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'." Jara y Vidal 96-108.

Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego. III. El siglo del viento*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

Gregorich, Luis. "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología." Sosnowski 109-124.

Halperin Donghi, Tulio. "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina." Jara y Vidal 71-95.

Jakobson, Roman. "El lenguaje común de antropólogos y lingüistas." *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1981. 13-33.

Jara, René y Hernán Vidal, eds. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires - University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987.

Jirík Noé, "Miradas desde el borde: el exilio y la literatura." Sosnowski 133-148.

Lafforgue, Jorge. "La narrativa argentina." Sosnowski 149-166.

Marimón, Antonio. "¿Cómo escribir hoy en Argentina, si es imposible?" *Revista de la Universidad de México, Nueva Epoca* 3 de julio de 1981: 46-49.

Martínez, Tomás Eloy. "El lenguaje de la inexistencia." Sosnowski 187-194.

Masiello, Francine. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de

la cultura." Jara y Vidal 11-29.

Morello Frosch, Marta. "Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." *Discurso literario: Revista de Temas hispánicos* 1.2 (1984): 243-255.

———. "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente." Balderston, *The Historical Novel* 201-207.

———. "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." Vidal 489-500.

———. "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente." Jara y Vidal 60-70.

Newman, Kathleen. "Tortured Angels: 1976." "The Argentine Political Novel: Determination in Discourse," tesis doctoral Stanford U., 1983. 225-269.

Piglia, Ricardo. "A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano." *Los Libros* 40 (1977): 3.

———. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

———. "La loca y el relato del crimen". *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. 123-134.

Sarlo, Beatriz. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado." Sosnowski 96-108.

———. "Literatura y política." *Punto de Vista* 19 (1983): 8-11.

———. "Política, ideología y figuración literaria." Jara y Vidal 30-59.

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

Sosnowski, Saúl, ed. *Reproducción y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988.

Vidal, Hernán, ed. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.