



Diplomová práce

Los elementos posmodernos en Respiración artificial

Studijní program:

N0114A300106 Učitelství pro střední školy a 2.
stupeň základních škol

Studijní obory:

Anglický jazyk
Španělský jazyk

Autor práce:

Bc. Lucie Kočová

Vedoucí práce:

PhDr. Jaroslava Marešová, Ph.D.
Katedra románských jazyků

Liberec 2022



Zadání diplomové práce

Los elementos posmodernos en Respiración artificial

Jméno a příjmení:

Bc. Lucie Kočová

Osobní číslo:

P20000743

Studijní program:

N0114A300106 Učitelství pro střední školy a 2.
stupeň základních škol

Specializace:

Anglický jazyk

Španělský jazyk

Zadávací katedra:

Katedra románských jazyků

Akademický rok:

2020/2021

Zásady pro vypracování:

Diplomová práce je zaměřena na rozbor postmoderních prvků v románu *Umělé dýchání* (*Respiración artificial*, 1980) argentinského spisovatele Ricarda Piglia. Nejprve budou zkoumány charakteristiky postmoderny a postmoderní literatury a bude stanoveno, které prvky a narativní postupy lze považovat za postmoderní. Taktéž bude studován nový historický román, jeho prvky a v čem se s postmoderní literaturou prolíná a v čem se od ní odlišuje. V souvislosti s novým historickým románem bude pojednáno o kontextu vzniku díla, především o možnosti dílo chápat jako alternativní diskurs v dobách argentinské vojenské diktatury. Hlavní část práce bude věnována podrobné analýze díla a postmoderním prvkům. Cílem analýzy je především určit, které prvky lze označit za postmoderní a které odpovídají charakteristikám nového historického románu. V závěru bude diskutováno, zda je možné považovat *Umělé dýchání* za postmoderní román, přičemž dojde i ke komparaci výsledků s názory kritiků. Součástí práce je také zamyšlení nad možností využití Pigliova díla ve výuce španělštiny v českém prostředí.

Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování práce: tištěná/elektronická
Jazyk práce: Španělština

Seznam odborné literatury:

BELLINI, Giuseppe. 1997. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia. ISBN 84-7039-757-5.
FORNET, Jorge. 2000. *Ricardo Piglia*. Bogotá, D.C.: Instituto Caro y Cuervo. Casa de las Américas. ISBN 959-260-013-9.
MENTON, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la America Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 968-16-4068-3.
OVIEDO, José Miguel. 2001. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III, Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 84-206-8200-4.
PIGLIA, Ricardo. 2013. *Respiración artificial*. Barcelona: Debolsillo. ISBN 978-84-9032-784-5.

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslava Marešová, Ph.D.
Katedra románských jazyků

Datum zadání práce: 27. dubna 2021
Předpokládaný termín odevzdání: 30. dubna 2022

prof. RNDr. Jan Pícek, CSc.
děkan

L.S.

doc. Mgr. Miroslav Valeš, Ph.D.
vedoucí katedry

V Liberci dne 27. dubna 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé diplomové práce a konzultantem.

Jsem si vědoma toho, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Současně čestně prohlašuji, že text elektronické podoby práce vložený do IS/STAG se shoduje s textem tištěné podoby práce.

Beru na vědomí, že má diplomová práce bude zveřejněna Technickou univerzitou v Liberci v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Jsem si vědoma následků, které podle zákona o vysokých školách mohou vyplývat z porušení tohoto prohlášení.

A mi querida Belinka.

Agradecimientos

En primer lugar, le agradezco muy profundamente a mi maestra Jaroslava Marešová por haberme enseñado a amar la literatura, por su gran apoyo y paciencia infinita. Asimismo, quisiera darles muchas gracias a la profesora Liana Hotařová, sin la que nunca hubiera alcanzado el nivel del español necesario para poder disfrutar de la lectura y escritura en español, y al profesor Juan Sánchez, quien nos presentó la obra pigliana de tal modo que decidí leerla, cueste lo que cueste. Finalmente, gracias de todo corazón a mis amigos y a mi familia.

Anotación

Esta tesis analiza *Respiración artificial* (1980), una obra original con la cual Ricardo Piglia saltó a la fama. El trabajo se centra en el análisis de tales características que podrían considerarse posmodernistas/posmodernas y/o de la Nueva Novela Histórica. Además, se ofrece una breve discusión en torno a la posibilidad de utilizar *Respiración artificial* como base para designar materiales para las clases de ELE. Primero, se estudia la época posmoderna y, en particular, su reflejo en el campo literario. Asimismo, esta tesis se interesa por el concepto de Seymour Menton llamado Nueva Novela Histórica, que, de hecho, aparece frecuentemente comentada tanto en los estudios centrados en *Respiración artificial* como en las discusiones que surgen generalmente en torno al posmodernismo. Segundo, se examina la posible presencia de elementos posmodernos en la vida de Ricardo Piglia y la novela se pone en el contexto histórico. Tercero, se hace un análisis de los rasgos posmodernistas y/o de la Nueva Novela Histórica en *Respiración artificial*. Esa gran parte consta, principalmente, de comparaciones de las propias observaciones con las conclusiones de los críticos. Finalmente, se discute el posible uso de la obra en la clase de ELE y se ofrecen unas actividades ejemplares.

Palabras clave: posmodernidad, posmodernismo, Nueva Novela Histórica, Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

Annotation

The thesis analyzes *Artificial Respiration* (*Respiración artificial*, 1980), an original piece of literature thanks to which Ricardo Piglia became famous. The work focuses on analyzing such characteristics that could be considered postmodern/postmodernist and/or of the New Historical Novel. In addition, there is a brief discussion of the possibility of using *Artificial Respiration* in teaching Spanish as a foreign language. Firstly, the thesis studies the postmodern period, particularly its manifestation in literature. The paper also examines Seymour Menton's concept of the New Historical Novel, which is, actually, frequently commented on in relation to *Artificial Respiration* and postmodernism in general. Secondly, the work searches for postmodern elements that could possibly be present in Ricardo Piglia's life, and the novel is put into the historical context. Thirdly, comparing observations based on reading with literary critics' conclusions, the thesis examines the postmodernist features and the characteristics of the New Historical Novel that can be found in *Artificial Respiration*. Finally, the possible use of *Artificial Respiration* in the class of Spanish as a foreign language is discussed, and several example activities are provided.

Keywords: Postmodernity, Postmodernism, the New Historical Novel, Ricardo Piglia, *Artificial Respiration*

Anotace

Závěrečná práce analyzuje *Umělé dýchání* (*Respiración artificial*, 1980), jedinečné dílo, díky němuž se Ricardo Piglia proslavil. Práce se zaměřuje na rozbor takových charakteristik, které by bylo možné označit jako postmoderní a/nebo jako rysy nového historického románu. Také se diskutuje možnost využít *Umělé dýchání* pro tvorbu materiálů k výuce španělštiny jako cizího jazyka. Nejprve se zkoumá postmoderní éra a zejména její odraz v literatuře. Práce se také věnuje konceptu Seymoura Mentona, novému historickému románu, který je často diskutován jak v souvislosti s *Umělym dýcháním*, tak ve vztahu s postmodernismem obecně. Následně je věnována pozornost postmoderním prvkům života Ricarda Piglia a vybrané dílo je zasazeno do historického kontextu. Významná část práce se soustředí na zkoumání postmoderních charakteristik *Umělého dýchání*. Tato část je založena zejména na porovnávání vlastního pozorování s myšlenkami literárních kritiků. Nakonec se zvažuje možné užití díla v hodinách španělštiny jakožto cizího jazyka, přičemž součástí je i několik vzorových aktivit.

Klíčová slova: postmoderna, postmodernismus, nový historický román, Ricardo Piglia, *Umělé dýchání*

Contenido

1	Introducción	10
2	El posmodernismo	12
2.1	La terminología y las delimitaciones de los conceptos: la postmodernidad, el postmodernismo y lo postmoderno.....	12
2.2	Características.....	15
2.3	Lo posmoderno y América Latina	28
3	La Nueva Novela Histórica.....	32
4	Ricardo Piglia y su obra.....	38
5	<i>Respiración artificial</i> y el postmodernismo.....	40
5.1	Contexto.....	41
5.2	La locura, lo indecible y la política	42
5.3	Personajes	45
5.4	Un texto híbrido.....	48
5.5	La preferencia por lo plural y múltiple.....	55
5.6	Intertextualidad.....	56
5.7	Ironía, parodia.....	62
5.8	El carácter metaficticio: la autorreflexividad, la autoconciencia, la autorreferencialidad	65
5.9	La relación entre la verdad y la ficción	67
6	<i>Respiración artificial</i> y la Nueva Novela Histórica.....	73
7	<i>Respiración artificial</i> y la clase de ELE	77
8	Conclusión	85
	Bibliografía.....	92

1 Introducción

El objetivo del presente trabajo es estudiar los elementos posmodernos en *Respiración artificial* (1980), la obra maestra de Ricardo Piglia. Además, será analizado si dicha novela podría ser denominada una Nueva Novela Histórica. Finalmente, vista la importancia de fomentar el entendimiento cultural en la sociedad posmoderna, la obra será discutida en el contexto de la clase de ELE.

La hipótesis es que *Respiración artificial* es una novela posmoderna y hasta una obra que tiene rasgos típicos de la Nueva Novela Histórica. Se supone que en torno al concepto del posmodernismo y sus características más importantes existen distintas opiniones. De ahí que el propósito de este trabajo sea analizar esta rica discusión, prestando una atención particular a los rasgos típicos del posmodernismo. Otro concepto controvertido que será estudiado es la Nueva Novela Histórica, que suele relacionarse con la época posmoderna. Encima, ambos fenómenos aparecen frecuentemente comentados en relación con Ricardo Piglia y *Respiración artificial*. Por ende, el fin de este trabajo es examinar si tales comentarios surgen mercedamente. Para que sea posible llegar a unas conclusiones adecuadas, el autor y la obra se ponen en contexto y se hace un análisis detallado de las características que podrían considerarse elementos posmodernos/posmodernistas y/o de la Nueva Novela Histórica. En el último capítulo se llama la atención a las posibles ventajas y desventajas en que puede resultar el uso de *Respiración artificial* como material escolar.

Se ha afirmado que se van a buscar los elementos posmodernos. No obstante, ¿qué es la posmodernidad? y ¿qué es el posmodernismo? Según Piglia (2001, p. 103), el autor del libro analizado, el posmodernismo es “una etiqueta que no quiere decir nada”. Sin embargo, esta tesis no se va a satisfacer con esta respuesta. Por lo contrario, se pretende analizar la problemática que frecuentemente surge en torno a estos dos términos. Dado el fin del presente trabajo, lo más importante parecen ser las características de dichos fenómenos. Encima, visto lo especial que América Latina es, otra cuestión que debe considerarse al analizar una obra argentina es la posibilidad de aplicar estos términos en el territorio latinoamericano.

Puesto que más atención va a prestarse al campo literario, otro concepto de interés va a ser la Nueva Novela Histórica. O sea, como ya se ha avisado, un tipo de literatura que suele mencionarse no solo con el posmodernismo, sino también con *Respiración artificial*. De hecho, existen opiniones de que esta novela excede dicha conceptualización (Pacheco 1997,

pp. 33–42): el padre de dicho concepto, Seymour Menton (1993, p. 190), hasta afirma que *Respiración artificial* es una obra tan original que le hace subvertir su definición de la Nueva Novela Histórica. De ahí el interés del presente trabajo por examinar esta *originalidad*. Consecuentemente, surgen las siguientes preguntas, que esta tesis pretende responder: ¿Cuáles son las características de la Nueva Novela Histórica? ¿Difieren estas características de las posmodernistas o son completamente las mismas? Y, por fin, ¿de qué manera dichos rasgos están reflejados en la obra pigliana y cuáles son los aspectos controversiales?

La literatura –el arte en general– parece tener una estrecha relación con la sociedad, con el período histórico. Por ende, resultaría imprudente omitir tal problemática en el análisis de una obra literaria. Después de una breve introducción a la famosa novela pigliana, el trabajo va a usar las conclusiones que ojalá sea posible sacar de la parte inicial de esta tesis, particularmente las características literarias, para comprobar o rechazar las hipótesis centrales.

Otra implicación de la relación entre la sociedad y la literatura, junto con la gran necesidad de fomentar el entendimiento intercultural, lleva a la penúltima parte del presente trabajo. Es decir, se espera que el proceso de elaborar esta tesis resulte en una buena comprensión de la obra estudiada, tal vez aun en un mejor entendimiento de la época en que vivimos, lo que va a posibilitar que se creen unas actividades basadas en *Respiración artificial* que puedan enriquecer las clases de ELE.

Finalmente, se supone que los objetivos presentados son bastante ambiciosos, pero no fáciles de conseguir. Por lo tanto, va a terminarse con una breve síntesis de las observaciones clave, prestando particular atención a la discusión final de las hipótesis iniciales.

2 El posmodernismo

2.1 La terminología y las delimitaciones de los conceptos: la postmodernidad, el postmodernismo y lo postmoderno

Para empezar, sería bueno aclarar el concepto del postmodernismo (¿o mejor posmodernismo?¹). Primero, este trabajo se fijará en el término: en la estructura y en el origen de la palabra. De hecho, se verá que existen varios términos y que hasta un término puede ser interpretado de maneras distintas. Finalmente, se discutirá el problema de la cronología.

McHale (1987, pp. 3–4) se interesa por la estructura de la palabra, ya que la encuentra muy problemática. Comenta que si “modern” significa “perteneciente al presente”, “post-modern” es “perteneciente al futuro” –lo que no da mucho sentido–. Sin embargo, también existen otras opiniones, según las que el prefijo debe percibirse como algo *nuevo, mejor y más (moderno)*. Además, tampoco está claro el origen de la denominación. Según González (González en Montero Rodríguez 2007, p. 183), el término se usó por primera vez en relación con arquitectura.

Brian McHale (1987, pp. 3–4) aun admite que hay dudas sobre quién es el autor del término, en particular, se interesa por la palabra inglesa “postmodernist”. A pesar de la creencia convencional de que el término primero apareció en inglés, Anderson Perry (2000, pp. 9–10) propone que la palabra “posmodernismo” surgió en el mundo hispanohablante, concretamente en los trabajos de Federico de Onís. No obstante, la situación se complica: Montero Rodríguez (2007, p. 184) propone que según Perry, es Ihab Hassan quien usó el término por primera vez refiriéndose a un cierto tipo de literatura. Para colmo, Hassan mismo rechaza la idea de que él fuera el autor del término (Cioffi 1999, p. 358).

Bastante problemática parece también la diferenciación entre la *posmodernidad* y el *posmodernismo*. Encima, en el ensayo de Pavlicic (2007), el cual va a ser frecuentemente mencionado en este trabajo, el lector encuentra el término “el posmoderno”. Lo complicado que puede ser la elección de la denominación más adecuada ilustra bien el caso de Jameson (2012, pp. 19–20). Este teórico, considerando el contenido de sus trabajos, en su libro *El posmodernismo revisado* (2012) admite que habría sido mejor usar en el título de su ensayo de 1984 (y su primer libro del mismo título publicado tres años más tarde) la palabra

¹ Ya se ha mencionado que es posible encontrar las palabras con “s” y sin “s”. La Real Academia Española (2022) ofrece ambas posibilidades, presentando como la primera la versión sin “s”, quizá prefiriendo “lo más español”. Los teóricos parecen usar las dos palabras sin diferencia; probablemente depende de cada crítico –o traductor– qué término prefiere.

“posmodernidad”. Define el posmodernismo como un estilo artístico, mientras que la posmodernidad es un modo de producción, la tercera fase del capitalismo. Propone que es comprensible que haya teóricos según los que el posmodernismo ya es algo pasado. Por otro lado, según Jameson no cabe duda de que la posmodernidad sigue siendo actual. El estilo –el pos(t)modernismo– era solamente un síntoma de algo más grande, del cambio sistémico. (Jameson 2012, pp. 19–24)

Definir el postmodernismo (y lo posmoderno) es una tarea complicadísima, quizá imposible, dado que no se ha logrado llegar a un consenso satisfactorio (Jameson 2002, p. 15). Según Hassan (1986, p. 503), teorizar acerca del posmodernismo significa reconocer sus problemas que surgen en relación con el intento de encontrar los modelos, la periodización literaria y los cambios culturales (Hassan 1986, p. 504).

Considerando el término –en su caso “postmodernism”– Hutcheon cree que se trata de una palabra provocativa que suele evocar confusión (1988, p. 3). Jameson (2012, p. 23) afirma que la “globalización” equivale a la “posmodernidad”, ya que se trata de “las dos caras de nuestro momento histórico”. Entiende la globalización como la base y la posmodernidad como la superestructura. A finales de los setenta, Lyotard (en Montero Rodríguez 2007, p. 184) usa el término “posmodernidad” para referirse a la sociedad post-industrial en la que se han perdido los relatos que servían de base durante la modernidad, y las creencias en el papel esencial de la razón y en el conocimiento de la verdad. Eco (1983, p. 72) ve el posmodernismo más bien como “una categoría espiritual, una manera de hacer”, no cree que se trate de “una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente”. Concluye que cada época tiene su postmodernismo, lo que alude a la idea de que hay más que un solo posmodernismo. Encima, en *Appostillas a El nombre de la rosa* (1985, p. 71) propone que el término “posmoderno” se puede aplicar a cualquier cosa, ya que siempre depende de quién lo usa.

La afirmación de que hay más que un único posmodernismo aparece con frecuencia. Sin embargo, existen distintos matices, distintas explicaciones de esta opinión. McHale (1987, p. 4) propone que podría decirse que “posmoderno” se refiere a algo inexistente: no hay un objeto real, ya que se trata de una de las ficciones literarias-históricas, de algo construido por los lectores y escritores, y luego por los historiadores. De ahí que pueda construirse de maneras diferentes. Por ende, prefiere usar la palabra en plural: posmodernismos, lo que está de acuerdo con las conclusiones de Eco.

Bastante radical quizá parezca la declaración de Canclini (1990, p. 307), quien propone que el posmodernismo “[...] no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales”. Interesante parece también la propuesta de Enrique Imbert (Imbert en Mbdaye 2014, p. 206): Imbert ve la Postmodernidad y la Modernidad como “escenarios provisionales” y concluye que escritores originales trascienden ambos fenómenos. Como reacción al caos que surge en torno al tema de la definición y delimitación del concepto, aparece la crítica de Hutcheon (1988, pp. 3–4) dirigida a los teóricos cuyas “explicaciones” de lo posmoderno en realidad no sirven para explicar y así no ayudan a comprender el concepto, que solamente lo ven como algo negativo.

Jameson (2012, p. 25) subraya que frecuentemente la palabra “posmoderno” tiene una connotación bastante negativa; se usa para designar un tipo de filosofía/cosmovisión/ideología anti-esencialista y anti-fundamentalista que equivale a “[...] un relativismo que complacientemente se deleita con el final de la verdad y de los valores trascendentes”, pero al mismo tiempo esta “pérdida” es percibida de manera positiva. En contraste con estas perspectivas apocalípticas, Hutcheon parece tener una opinión menos radical. Hutcheon (1988, p. 106) argumenta que aunque las epistemologías sí que han sido subvertidas, no han desaparecido por completo.² En cuanto a la relación entre el posmodernismo y lo negativo, cabe mencionar también que Hutcheon (1988, p. 3) indica que para describir lo posmoderno – un fenómeno muy contradictorio– suelen usarse palabras con prefijos negativos (*indeterminación, discontinuación, descentralización, etc.*).

Lo mismo que Eco, Hutcheon (1988, p. 4) se opone a las teorías que tratan de circunscribir el posmodernismo cronológicamente o definirlo en relación con la situación política. Considerando el comienzo del posmodernismo se pueden encontrar varios años diferentes: por ejemplo 1945, 1968, 1970, 1980. Eco (1985, p. 72) comenta que al principio parecía que se usaba para las últimas dos décadas (es decir, 1965–1985). Sin embargo, paulatinamente se ha llegado hasta los comienzos del siglo y aun más allá. Jameson (2012, p. 20) ubica el posmodernismo (“postmodernismo original”) en el mundo de los ochenta. Alfonso de Toro (1991, p. 450) divide la postmodernidad en tres etapas: 1960–1970, 1970–1979 y desde 1979 hasta hoy (o, por lo menos, hasta la publicación de su artículo en 1991). El crítico literario

² Sin embargo, más adelante en su *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon (1988, p. 119) proclama que se pierde la creencia en la capacidad del lenguaje de representar la realidad, tanto en el campo literario como en el historiográfico, lo que podría, quizá, sorprender con su radicalidad.

Oviedo relaciona el período a partir de los sesenta con una revolución en el pensamiento literario, fijándose en la influencia de Eco y su “opera aperta” y en la “literatura del agotamiento” propuesta por Barth (2001b, p. 385). No obstante, en su obra anterior (Oviedo 2001a, pp. 11–13) parece aplicar el término “postmodernismo” de manera muy diferente de los otros teóricos mencionados, puesto que propone que lo postmoderno viene inmediatamente después del modernismo de Darío. De modo que, admite que podría decirse que el posmodernismo es la primera fase de la vanguardia.

Montero Rodríguez (2007, p. 183) estudia los datos ofrecidos por tales teóricos como Lyotard, Jameson, Berman, Lyon, Anderson, Fischer Lichte y Catalina Gaspar, concluyendo que el inicio de la posmodernidad podría relacionarse con el final de los años cincuenta o principios de los sesenta. No obstante, luego menciona los años setenta como un período en el que se supera la modernidad y comienza algo nuevo.

En suma, en torno al posmodernismo –tanto la terminología como la definición y cronología– han surgido ricas discusiones. Vistas todas las dudas, no sorprende que, con frecuencia, los teóricos no estén de acuerdo acerca de qué escritores (o generalmente artistas) deberían considerarse posmodernos. Encima, según Eco (1985, pp. 75–76) un mismo artista puede crear obras modernas y posmodernas. De ahí que para conseguir los objetivos del presente trabajo no baste un análisis general y superficial de la época en que *Respiración artificial* surgió o del escritor. Para los propósitos del presente trabajo parecen de mucha importancia las características, particularmente las literarias. Por ende, el siguiente subcapítulo se centra en dicha problemática. En lo que se refiere a la ortografía del término, va a prevalecer el uso del término posmodernismo, es decir, la versión quizá más “española”. En el caso de la cronología, parece que la mayoría de los críticos mencionados en este subcapítulo estarían de acuerdo con la inclusión de los años setenta y ochenta en el período posmoderno.

2.2 Características

Como se ha visto, la definición del término no es fácil. Problemas parecidos surgen también en torno a la delimitación de las características de lo posmoderno, puesto que las opiniones de los críticos difieren bastante. Así, van a ser presentadas algunas versiones, ojalá las de más importancia o/y las más interesantes. Puesto que el arte parece reflejar los cambios experimentados por la sociedad y (por consiguiente) lo poco claro que la frontera entre la posmodernidad y el posmodernismo es, en el presente subcapítulo se van a ofrecer las características de ambos fenómenos.

Como eslabón entre el subcapítulo anterior y el presente puede servir la definición de Lyotard, que consta de varias características importantes. Además, sus declaraciones quizá expliquen por qué es tan difícil describir los rasgos básicos del posmodernismo. Lyotard (1987, p. 25) define lo posmoderno como “[...] aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas; al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable”.

De acuerdo con las afirmaciones de Hassan, Lyotard (1987, p. 25) propone que cuando un artista posmoderno crea su obra, no obedece ninguna regla ni categorías ya existentes, ya que la obra es lo que investiga esas reglas, de modo que no es posible evaluar la calidad de la obra según categorías comúnmente usadas. Esta situación en la que la creación de la obra antecede al surgimiento de las reglas está relacionada con la paradoja del futuro (post) anterior (modo). Unas ideas muy parecidas, un poco más concretizadas, aparecen en Canclini (1990, pp. 309–312): el arte debe investigar las condiciones en que se construye lo real. Otro crítico famoso que se fija en los fines del arte posmoderno es Eco. Propone que el postmodernismo ya no cree que la tarea del artista sea cambiar el mundo o explicarlo. En lugar de eso, los artistas intentan incluir el mundo en lo literario, pretendiendo que también se trata de algo literario. (Eco 1985, pp. 72–74) Pavlicic (2007, pp. 90–95) proclama que debido a la “Biblioteca de Babel” de Borges vuelve la idea del mundo como texto. Encima, en la época posmoderna la gente se da cuenta de que la realidad es demasiado compleja para ser captada tal como es. En consecuencia, la filosofía, la ideología y el arte solo se pueden ver como reducciones (Pavlicic 2007, p. 104).

Ahora bien, conviene volver casi al principio de la presente discusión para que no pase desapercibido el primer elemento de tanta importancia: lo *indecible*, lo *impresentable*. Encima, este rasgo parece muy propio aun de la Nueva Novela Histórica, un concepto detalladamente analizado más adelante. Otro crítico famoso que se fija en lo impresentable es Ihab Hassan (1986, pp. 504–508). Sin embargo, es solo una de once características de su lista. Además, varios de sus rasgos parecen bien aplicables no solo al arte, sino también a la sociedad como tal. Su lista consta de los siguientes términos: “indeterminacy”, “fragmentation”, “decanonization”, “self-less-ness, depth-less-ness”, el ya mencionado concepto de “the unrepresentable, unrepresentable”, “irony”, “hybridization”, “carnivalization”, “performance, participation”, “constructionism” e “immanence”.

La palabra “indeterminacy” (o mejor “indeterminacies”) le sirve para referirse a todo tipo de rupturas y ambigüedades que surgen en la sociedad. La indeterminación tiene una relación muy estrecha con la fragmentación. De hecho, el postmodernismo goza en los collages, en los montajes, en la literatura fragmentaria. (Hassan 1986, pp. 504–508) Tanto Richard (1996, pp. 271–280) como Emil Volek (1996, pp. 13–14), apoyándose en Lyotard, proponen que es la caída de los “metarrelatos”, lo que lleva a la fragmentación. Volek comenta que se prefieren “relatos subalternos”, memorias y biografías, lo que encaja con las ideas de Menton (1993, pp. 53–55). Además, Menton subraya que estos discursos históricos cuestionan las fronteras entre los géneros literarios y entre la realidad y la ficción.

El posmodernismo rechaza la Razón, el Progreso y otros modelos antes percibidos como omnicomprendidos. La característica más significativa de lo postmoderno, Richard la ve en la desconfianza. Consecuentemente, con el posmodernismo se cambia la relación con la cultura, con la sociedad y con la historia en una que prefiere lo múltiple, lo plural diferenciado de las heterologías ante lo unitario, monológico y centrado (Richard 1996, pp. 271–280). Ideas muy parecidas pueden encontrarse en Montero Rodríguez (2007, p. 184): se pierden las creencias en el progreso, en una historia unitaria, lo que lleva a la pluralidad cultural y al mundo no unificado, múltiple. Todas estas ideas parecen repetirse con frecuencia (véase, por ejemplo, Djibril Mbaye 2014, pp. 203–204). Además, están relacionadas con otro término de la lista de Hassan: “decanonization”. Hassan afirma que es precisamente “decanonization” lo que resulta en la preferencia de “les petites histoires” en lugar de los metarrelatos (lo que lleva a la heterogeneidad), en la desmitificación y deslegitimación de todas las autoridades. (Hassan 1986, pp. 504–508)

El cuarto punto de Hassan puede interpretarse de modo que las obras o bien tienden a borrar el “self”, o bien sucede lo contrario: el “self” se multiplica y junto con éste aparece la autoreflexión. En relación con “self-less-ness, depth-less-ness” Hassan anota que el “self” puede perderse en los juegos lingüísticos. Proponiendo su quinto rasgo, “the unrepresentable, unrepresentable”, el teórico argumenta que el arte posmoderno es irrealista, lo que se opone a la declaración de Pavlicic (2007, pp. 88–91)³. De acuerdo con Lyotard, Hassan (1986, pp. 504–508) comenta que a menudo la literatura usa el silencio para comunicarle algo al lector.

³ Quizá este desacuerdo se pueda explicar por las fronteras borrosas.

El sexto punto, la ironía, aparece en consecuencia de la pérdida del paradigma y la búsqueda de la verdad que resulta en accesos irónicos o excesos confusos. Hassan (1986, pp. 504–508) relaciona la ironía con juegos, diálogos, alegorías y con la autoreflexión. Sin embargo, la ironía, junto con la parodia, parecen ser unos grandes temas en cuyo torno existen muchas opiniones.

Con respecto al otro ítem, “hybridization”, Volek (1996, pp. 13–14) identifica el carácter híbrido no solo en el campo literario, sino también generalmente en la sociedad posmoderna (lo que parece de acuerdo con la estrecha relación entre la sociedad y el arte). Afirma que es una de las consecuencias de los massmedia urbanos. En consecuencia, aparece lo local junto con lo internacional, la cultura alta acompañada por la baja, lo que está de acuerdo con las ideas de otros críticos (por ejemplo: Pavlicic, 2007 p. 90; Hassan 1986, pp. 504–508; de Toro 1991, pp. 450–452). De hecho, parece que esta tendencia –la desaparición de las fronteras– se refleja en todas las áreas de la vida humana. Así es lógico que las fronteras borrosas afecten significativamente al público: son también las barreras generacionales, de clase, nacionales y regionales que se hacen borrosas. Consecuentemente, parece un poco raro que más tarde Volek (1996, pp. 13–14) afirme que los cambios experimentados por la sociedad a veces engendran conflictos entre generaciones. Vistas estas ideas, llama la atención la importancia de las oposiciones. Sin embargo, su significado consta en el hecho de que posibilitan el surgimiento de nuevas manifestaciones. De hecho, según de Toro (1991, pp. 450–452), la exclusión y las oposiciones como tales no sirven para definir la postmodernidad –se necesita la inclusión, lo que parece concordar con lo previamente dicho–.

Ahora bien, ¿qué pasa con la dicotomía continuo–discontinuo? Hassan se fija en las fronteras borrosas. Las barreras desaparecen aun en ese caso, lo que sucede no para imitar sino extender el pasado hasta el presente que resulta plural (Hassan 1986, pp. 504–508). En este sentido, Hassan menciona el concepto “equitemporality” propuesto por Heidegger. Hassan hace hincapié en el hecho de que el presente no niega la existencia del pasado (Hassan 1986, pp. 504–508). En suma, las fronteras borrosas parecen un rasgo de mucha importancia, vista la frecuencia con la que aparecen en los trabajos de distintos críticos. Finalmente, en lo que se refiere al tiempo, llaman la atención las propuestas de Aínsa (2003, pp. 75–76). Este subraya lo anacrónico que las historias son, viendo ese anacronismo como uno de los procedimientos que posibilitan subvertir el discurso oficial. Antes de concluir este breve inciso centrado en la problemática del tiempo, cabe mencionar la declaración de Alfonso de Toro (1991, pp. 450–451) de que la literatura posmoderna es profética.

La hibridación (“hybridization”) –el tema responsable por las digresiones anteriores–, Hassan la define como replicación mutante de los géneros; habla de la “de-definition” de los géneros. No obstante, Pavlicic (2007 p. 102) proclama que el hecho de mezclar y combinar los géneros confirma su existencia. Además, tales procedimientos propician dialogizar con lo tradicional. Aquí, cabe decir que la tradición, el pasado, es un gran tema muy estudiado y frecuentemente relacionado con la intertextualidad y las fronteras borrosas entre la realidad y la ficción, lo que va a ser comentado más detalladamente más adelante. También pueden aparecer la parodia, el pastiche o el plagio, que enriquecen la re-representación (Hassan 1986, pp. 504–508). Además, Hassan hace hincapié en el hecho de que réplicas no valen menos que originales (1986, pp. 504–508).

El término bakhtiniano “carnivalization” tiene una relación estrecha con los puntos anteriores. Además, lo carnalesco lleva a la polifonía, al poder centrífugo del lenguaje, a la risa, al “gay⁴ relativity” de cosas, al “perspectivism and performance” y a la participación en la vida caótica. Según Hassan, el carnaval o la novela en el sentido bakhtiniano, es decir, el antisistema, son términos (casi) idénticos con el postmodernismo, sobre todo debido a las tendencias subversivas cuyo objetivo es una renovación. (Hassan 1986, pp. 504–508)

Asimismo, “indeterminacy” también engendra la participación; así que una parte del noveno punto de Hassan (1986, pp. 504–508) es “performance”. Los textos posmodernos incitan respuestas, quieren ser escritos, revisados, actuados, lo que frecuentemente está relacionado con las barreras borrosas entre los géneros. John Barth (1984, p. 200) observa que Hassan y varios otros teóricos prestan una atención particular a ese rasgo, que suele tener una estrecha relación con el carácter autoconsciente de los textos. Consecuentemente, surge la idea de que las obras posmodernistas se interesan más por ellas mismas y por los procedimientos de su creación que por la realidad objetiva, lo que concuerda con las ideas de Pavlicic (2007, p. 89).

Con respecto a “constructionism”, Hassan cita a Nietzsche, quien proclama que “[...] what can be thought of must certainly be a fiction” (Nietzsche en Hassan 1986, p. 507), declarando que la realidad se construye en “post-Kantian”, “post-Nietzschean” “fictions” –lo que parece subrayar la importancia del tema ficción vs. realidad (estudiado en el presente trabajo más adelante)–. Se hace más notable la intervención de la mente tanto en la cultura como en la naturaleza. El último punto, Hassan lo denomina “immanence”, lo que define como el

⁴ *alegre*

aumento de la capacidad de la mente de generalizarse a sí misma tras uso de símbolos (Hassan 1986, pp. 504–508).

Además, lo que parece reflejado en las características mencionadas, la tecnología avanza y su influencia en la vida crece. Saldaña (2012, pp. 365–366) subraya la influencia de los adelantos tecnológicos que fomentan cambios sociales y “(est)éticas” y cuestiones acerca de la política y poder. Asimismo, Oviedo (2001b, p. 386) opina que las características más notables de la posmodernidad son la “ambivalencia moral”, que surge en consecuencia de la caída de las ideologías, que son sustituidas por la tecnología, y “la voluntaria intrascendencia estética”. Aumenta el número de distintas fuentes de información que están a la disposición de más y más gente, lo que contribuye a la democratización. Además, la vida virtual y llena de simulacros a veces desconecta a la gente de la realidad.

Volek (1996, pp. 13–14) declara que los “simulacros massmediáticos” ganan poder, cuestionan lo *real*. Así, nuestro mundo es un mundo de simulacros e hiperrealidades, y a veces los simulacros parecen más reales que la realidad. La realidad se multiplica en el espacio cibernético, lo que alude a la pluralidad. Unas ideas similares aparecen en Vattimo (Vattimo en Montero Rodríguez 2007, p. 184): las consecuencias lógicas del surgimiento de la sociedad de la comunicación, es decir, de una “sociedad transparente” son el pluralismo y la liberación que son tan extremas (en Mbaye 2014, p. 204) que llevan al desarraigo.

Una gran parte del lenguaje escrito en papel se sustituye por vehículos audiovisuales (Volek 1996, pp. 13–14). Volek y Saldaña hacen hincapié en las estrategias hipertextuales (Saldaña 2012, pp. 366–371). El centro del sistema que surge bajo la influencia de la hipertextualidad, la intertextualidad y la neutralización entre lo interno y lo externo es provisional, siempre se mueve con respecto a los deseos del lector. Posibilita conectar el texto con mapas, diagramas, sonidos, etc. En general se favorece el fragmentarismo e hibridismo; aparece el collage. En la literatura digital que usa estas estrategias se da espacio a la creación colectiva, interactiva, discontinua, no lineal. La hipertextualidad promueve la actividad del lector.

La posmodernidad conlleva múltiples posibilidades de lectura; cambia la relación entre el autor, la autoridad y el lector: parece que el autor pierde su poder absoluto en beneficio del lector. Vistos todos estos cambios, Saldaña habla de la muerte de autor (/sujeto/del padre/del Dios) y del individualismo tradicional (Saldaña 2012, pp. 366–374). Otro crítico fijado en el papel del lector, de Toro (1991, pp. 450–452) subraya que la crítica literaria –convertida en

obra de arte— ya debe ser mucho más compleja; es decir, aparte de analizar la estructura de la obra, es necesario que se interese por el papel del lector.

Fijándose no solo en la tecnología, sino en las tendencias un poco más generales (pero que, de hecho, tienen una estrecha relación con el avance tecnológico), Oviedo (2001b, p. 386) sostiene que desde los años sesenta, el modo de producir, juzgar y consumir son diferentes de lo que eran durante las décadas anteriores. Las obras literarias se han convertido en productos de mercado, así, bajo una fuerte influencia de la comercialización, publicidad, etc. Oviedo concluye que los cambios que se ven en las nuevas obras no consisten tanto en las intenciones estéticas y formas, sino en la actitud de los escritores hacia su creación y en el contexto cultural; lo diferente es lo que las obras significan para nosotros.

Una vez comentadas las nuevas tecnologías y el mercado, cabe analizar lo innovativo que es la postura ante lo “viejo”, o sea, el pasado. Eco (1985, pp. 74–75) compara el posmodernismo con la época anterior. Propone que en lo que se trata de la pintura, la vanguardia destruye el pasado. Algo similar sucede con la literatura donde se destruye el flujo del discurso. No obstante, los artistas no se satisfacen con esos cambios: quieren ir más allá, pero en un momento lo moderno (la vanguardia) ya no puede ir más allá debido al metalenguaje que ha surgido y que describe sus imposibles textos. Lo posmoderno reacciona a lo moderno, proclamando que, dado que el pasado no puede ser destruido (unas ideas muy parecidas están en Pavlicic, 2007, pp. 88–91), hay que volver a visitarlo con ironía; se pierde la ingenuidad, lo que parece concordar con las opiniones de Hassan. Así, lo posmoderno puede ser caracterizado por la ironía, juegos metalingüísticos y enunciaciones al cuadrado. Llama la atención el hecho de que es posible que el lector no comprenda lo irónico.

Otro crítico que se interesa por el papel de lo pasado es Pavlicic (2007, pp. 88–91). Los artistas postmodernos, conscientes de que no es posible rechazar el pasado, subrayan “la presencia del pasado en el presente” —lo que quizá sea interesante comparar con las ideas sobre “equitemporality”—; el pasado impacta en el presente. Siempre se debe incluir algo viejo para posibilitar el entendimiento del nuevo texto. Además, aparece la idea de que todo ya ha sido dicho, generalmente más de una vez, y así todos textos que surgen no son más que recuentos. El intento de reavivar, revalorizar y dialogar con el pasado lleva a la intertextualidad —lo que concuerda con las ideas de Hutcheon (1988, p. 118)—.

Centrándose en la intertextualidad, Pavlicic (2007, pp. 90–91) observa que ésta aparece ya antes —en la época moderna—, pero hay significativas diferencias entre la intertextualidad

moderna y la postmoderna. Primero, mientras en el modernismo la ruptura con lo pasado condiciona al futuro, el posmodernismo propone que “[...] una tradición del futuro es que se entienda y asimile el pasado”. Segundo, la narrativa moderna establece la relación intertextual con algo concreto e individual, pero el posmodernismo se relaciona con un grupo de textos, un género o una época. Después de la aclaración de las relaciones con la historia, parece lógico que la modernidad elija textos para destruirlos como símbolos de lo viejo, mientras que el postmodernismo ve las convenciones, géneros y épocas como “valores supraindividuales” que posibilitan incluir las obras individuales (aun las no reconocidas y olvidadas) en la síntesis del presente. (Pavlicic 2007, pp. 90–95)

Puesto que el postmodernismo no se interesa tanto por los textos individuales como por los géneros, con frecuencia las obras postmodernas emplean mistificaciones y pseudocitas (lo que ya aparece se ve en Borges); por ejemplo, fragmentos de obras ficticias de autores inventados o estudios literarios de esos escritores inexistentes. La gran ventaja de las obras apócrifas es que gracias a ellas el autor puede demostrar los rasgos de la época o género que quiere de manera mucho más fácil. Encima, Pavlicic menciona el efecto paródico que Eco consigue tras presentar *Los novios* de Manzoni como continuación del *Finnegan's Wake* de Joyce. Asimismo, pueden aparecer, por ejemplo, la información pseudocientífica, documentos falsificados, pseudocitas enciclopédicas o de crónicas. A veces los escritores postmodernistas juegan con estilos y lenguaje de otros escritores. (Pavlicic 2007, pp. 93–94)

El significado de la intertextualidad posmoderna no es ni definitivo ni global. Es posible que el lector no se de cuenta del lazo intertextual y se le escape solo una dimensión de la obra. Por ende, tanto como muchos otros procedimientos comentados, la intertextualidad exige que el lector sea activo (Pavlicic 2007, p. 111). La relación intertextual sirve para añadir nuevos textos a los significados viejos. El viejo texto es lo que importa: de hecho, las cualidades esenciales de las obras posmodernas pueden descubrirse gracias a los vínculos con otros textos; ya no están en la obra misma. La intención es afirmar lo viejo y su eternidad.

Como ejemplo Pavlicic (2007, pp. 94–96) propone *El nombre de la rosa* y su relación con Arthur Conan-Doyle. En ese caso Eco, mediante la intertextualidad, afirma la novela policíaca y propone que ese género puede ser compatible con Aristóteles, cuyos escritos pueden leerse como un thriller o convertirse en el objeto de una novela policíaca. Además, se supera la gran distancia entre la *Poética* y la novela policíaca –lo que de nuevo lleva a la hibridación–. El arte está consciente de lo que lo limita; se da cuenta de lo convencional que es, lo que alude al

tema que también va a ser elaborado más adelante. De modo que, todo puede ser sueño y el sueño puede ser todo. De acuerdo con las ideas presentadas al principio de este subcapítulo, Pavlicic concluye que el arte desea incorporar en sí la vida y la ciencia a las que confronta, convertirse en un “intérprete omnibarcante del mundo”. Así es lógico que la intertextualidad suela ser comentada junto con la parodia, la ironía y la metaficción. De ahí la necesidad de comentar ahora dicho fenómeno.

De acuerdo con las ideas de Hassan, Bart o Pavlicic, Santiago Juan-Navarro subraya la importancia de la autorreferencialidad. Pavlicic (2007, p. 102) hasta proclama que la literatura postmoderna “capital” es la metaliteratura, es decir, textos críticos, sobre la literatura. Según este crítico, todo se convierte en metatextos, hasta poemas. No obstante, lo mismo que la intertextualidad, la metaficción no es algo exclusivo del postmodernismo: ya se ve en Cervantes; sin embargo, en la narrativa contemporánea se hace más radical e intensiva (Juan-Navarro 1998, pp. 22–23).

En consecuencia de la incorporación de la autorepresentación a la estructura de las obras, se borran las barreras no solo entre los discursos, sino también entre la teoría y el arte, y entre la ficción y la realidad (Juan-Navarro 1998, pp. 22–23). Respecto a la palabra “metaficción”, Juan-Navarro observa que hay un considerable número de términos muy parecidos: ficción autoconsciente, narrativa narcisista, *surfiction*, fabulación, literatura del agotamiento, novela autofágica, *abysmal fictions*⁵. Encima, parece que tampoco se ha llegado a un consenso en lo que se refiere a las definiciones.

Robert Alter define la novela autoconsciente:

“A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (Alter en Juan-Navarro 1998, p. 22).

Su definición sirve de mayor influencia, por ejemplo, a Patricia Waugh al definir la metaficción:

“Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions

⁵ Una situación similar también es notable en torno a la literatura posmoderna en general; los términos “paracriticism”, “fictual discourse”, “nonfiction novel”, “new journalism” y “paraliterature”, “treshold literature” (Hassan 1986, pp. 504–508), “surfiction” y “post-contemporary fiction” McHale (1987, pp. 3–4) a veces aparecen para referirse a la literatura posmoderna.

about the relationship between fiction and reality” (Waugh en Juan-Navarro 1998, p. 22).

Con respecto a la tendencia autorreflexiva, Hutcheon (en Juan-Navarro 1998, pp. 22–24) sugiere que existen dos tipos de textos metaficticios. Primero, los diegéticamente autoconscientes, que tienen la conciencia de su propia creación; segundo, los lingüísticamente autorreflexivos, que se fijan en el poder del lenguaje. Por otro lado, Spires prefiere aplicar el término “metaficción” solamente a la ficción autoconsciente que se interesa por su propia creación, lectura, proceso de “[...] discurso oral o como aplicación de una teoría inscrita en el propio texto” (Spires en Juan-Navarro 1998, p. 24).

Otra postura ante esta problemática se puede ver en la obra de Dällenbach. Apoyándose en la *novísima novela francesa*, Dällenbach usa el término *mise en abyme* para referirse a “[...] any internal mirror that reflects the whole of the narrative by simple, repeated, or “specious” (or paradoxical) duplication” (Dällenbach en Juan-Navarro 1998, p. 25). La duplicación simple es el resultado de similitudes entre una secuencia y la obra que la incluye. Dällenbach reconoce distintos tipos metatextuales. Primero, *mise en abyme* del enunciado o ficticia (o, para evitar los extranjerismos, “reflexiones del enunciado”), que pone en primer plano el “[...] resumen intertextual o cita de contenido de una obra” (Juan-Navarro 1998, p. 25).

Segundo, la *mise en abyme* de la enunciación (“reflexiones de la enunciación”) que se fija en el agente y/o en el proceso de la creación y de la lectura. Tercero, la *mise en abyme* del código (“reflexiones del código”), que, aunque no es mimética de la obra misma, muestra cómo funciona el texto. Así, nos presenta su visión de cómo debe ser leída. Con frecuencia, incluye manifiestos estéticos o diálogos sobre la literatura y el arte en general. El cuarto tipo, la *mise en abyme* transcendental o ficción de origen (“ficciones del origen”), “[...]refleja lo que simultáneamente origina, motiva, instituye y unifica la narrativa y determina por adelantado lo que la hace posible” (Juan-Navarro 1998, p. 25). Además, sugiere la pregunta acerca de la relación entre el texto y la verdad y su postura ante la mimesis. Con todo y con eso, hace advertencia de que estos tipos suelen mezclarse entre sí. Juan-Navarro (1998, p. 26) se fija en la paradoja del uso postmodernista de la *mise en abyme*: sirve para dar coherencia a las obras fragmentarias que quieren revelar las prácticas totalizantes relacionadas con la ficción y con la historia.

Sin embargo, hay opiniones de que la *mise en abyme* marca la obra como puramente literaria, sin la realidad extra-literaria. Juan-Navarro (1998, p. 27) afirma que es la metaficción

historiográfica lo que surge como reacción a esta limitación. La metaficción historiográfica, un concepto detalladamente elaborado por Linda Hutcheon, la ve como un texto autoconsciente e influido por la historia, sociedad y política.

Hutcheon (1988, pp. 109–123) sugiere que la metaficción historiográfica –pero también el postmodernismo en general– distingue entre “events”, que carecen sentidos propios y “facts”, que han recibido significado. Tanto el historiador como el escritor eligen eventos para convertirlos en “facts”. No obstante, estas ideas no son nada nuevo, puesto que ya a principios del siglo XX, Becker llega a la conclusión de que “the facts of history” solo existen gracias al historiador quien les otorga el significado que quiere que tengan (Becker en Hutcheon 1988, p. 122). Asimismo, Krieger (Krieger en Menton 1993, p. 55) propone que los historiadores siempre son intérpretes, lo que les acerca más a lo ficticio que a lo científico. Encima, la elección de los documentos está sujeto a ciertos propósitos.

Vistas estas observaciones, está claro que la relación entre la realidad y la ficción (junto con la subjetividad) es uno de los rasgos esenciales (Hutcheon 1988, pp. 109–123). Además, cabe mencionar que por ella frecuentemente se interesan aun estudios centrados en la problemática de manera un poco más general (véase, por ejemplo, Grützmacher 2006, p. 153). Generalmente, las novelas posmodernas plantean preguntas acerca de la identidad y subjetividad, la referencialidad y la representación, el carácter intertextual del pasado y el impacto de la ideología en la historia. (Hutcheon 1988, p. 117)

La ficción historiográfica a menudo se sirve de las convenciones paratextuales de la historiografía para presentar y subvertir la objetividad y autoridad de los documentos históricos, para advertir de estos problemas. (Hutcheon 1988, p. 123) La ficción posmoderna juega con lo que solía denominarse la *verdad histórica*, es decir, la oficial, la anotada por los historiadores. Frecuentemente, en las novelas aparecen datos que no concuerdan con la versión oficial para cuestionarla y advertir de los errores. Además, el carácter autorreflexivo de estas metaficciones plantea las preguntas acerca de cómo conocemos la historia y qué sabemos sobre ella ahora, es decir, en el tiempo presente Hutcheon señala la paradoja posmoderna de la realidad histórica que solo está accesible por vía textual. (Hutcheon 1988, pp. 114–115). Señala, asimismo, que “re-escribir” y “re-presentar” lo pasado, tanto en la historia como en la ficción, significa abrirlo a lo presente y evitar que sea percibido como teleológico y conclusivo, lo que quizá haga recordar las ideas de Pavlicic presentadas un poco más arriba sobre la intertextualidad.

Al leer la metaficción historiográfica, el lector suele ser consciente tanto de lo ficticio como de la base real, lo que fomenta la atraktividad de la obra. (Hutcheon 1988, p. 107) De hecho, Hutcheon sugiere que la dicotomía lo verdadero – lo falso no sirve para caracterizar la ficción, lo que alude a las fronteras borrosas. Por lo tanto, la ficción postmoderna ya no pretende ofrecer la verdad, más bien cuestiona qué verdad es la que se presenta, o, mejor dicho, de quién. (Hutcheon 1988, p. 123) Una interpretación quizá un poco más radical –y tal vez más parecida a las ideas de Hassan– de la relación entre la realidad y la ficción se ve en el trabajo de Alfredo Saldaña. Saldaña (2012, pp. 365–366) proclama que gracias al postmodernismo surge “otro mundo” en el que “[...] la realidad deja paso definitivamente a la ficción [...]”, y así cambia nuestra percepción la realidad.

Centrándose en las semejanzas entre la historia y ficción, Hutcheon proclama que se esfuerzan más por la verosimilitud que por la verdad objetiva; ambas son constructos lingüísticos bajo la influencia de los modelos narrativos. Además, ambas son intertextuales, ya que incorporan textos sobre el pasado. Fijándose en las técnicas narrativas, concluye que hay estrategias que les sirven a ambos campos, lo que explica por las barreras borrosas. (Hutcheon 1988, pp. 105–106) Con referencia a las propuestas de Hutcheon, Juan-Navarro (1998, p. 12) critica que la teórica se olvide de que la metaficción historiográfica no es el único discurso postmodernista. Sin embargo, vista la importancia de la metaficción y la historia, parece que vale la pena prestar atención también a algunos rasgos de los protagonistas y a la narrativa como tal, que parecen ir de la mano con las características posmodernas/posmodernistas presentadas.

De acuerdo con las propuestas sobre los relatos subalternos, etc., Hutcheon comenta que los protagonistas suelen ser personajes marginalizados⁶. En cuanto aparecen personajes históricos, no es posible verlos como prototipos. Se trata de individuales cuyas reacciones a la historia se forman bajo las influencias de la cultura. (Hutcheon 1988, p. 114) Además, el narrador no suele estar seguro de lo pasado que cuenta. O bien las novelas ofrecen más perspectivas, o bien el narrador intenta asumir demasiada control, lo que lleva a la ya mencionada problemática de la subjetividad. La subjetividad tradicional es establecida y subvertida, lo que puede, por ejemplo, ir de la mano con la desintegración psíquica del protagonista. Además, la narrativa postmodernista presenta, singulariza y luego dispersa las

⁶ Quizá estas afirmaciones puedan verse relacionadas con las declaraciones de Alfonso de Toro (1991, p. 451) de que la literatura romántica.

voces narrativas que, apoyándose en las memorias, buscan sentido del pasado. (Hutcheon 1988, pp. 117–118)

No obstante, cabe aclarar que las propuestas de Hutcheon realmente no son la única teoría existente. La importancia de lo histórico no pasa desapercibida ni por tales críticos como Menton o Aínsa. Estos dos intelectuales (Aínsa 2003, pp. 75–76) se fijan en el interés por las novelas históricas hacia el fin del siglo XX. De hecho, sus afirmaciones parecen concordar con la mayoría de las opiniones sobre el posmodernismo que se han presentado. Lo original en sus estudios es el concepto de la Nueva Novela Histórica, que va a ser el mayor objetivo de uno de los capítulos que siguen.

Finalmente, en el contexto de lo presentado parecen interesantes las opiniones de Alfonso de Toro (1991, pp. 450–452), quien advierte de las diferencias entre la narrativa posmodernista norteamericana y la narrativa posmodernista que surge en otras partes del mundo. De Toro argumenta que las descripciones propias de la literatura estadounidense resultan incompletas en cuanto se aplican a otros países fuera de los EE.UU. En este caso es necesario sustituir el término “doble codificación” por “pluricodificación”, lo que lleva al mayor número de características. No obstante, la mayoría de los rasgos de su lista “enriquecida” concuerdan con las características que han sido mencionadas a lo largo del presente subcapítulo, siendo muchas de esas características, dicho sea de paso, descritas por críticos angloparlantes.

Sin embargo –si nada más– puede que la teoría de Alfonso de Toro haga pensar en la posibilidad (o quizá imposibilidad) de aplicar las características descritas en este subcapítulo y la información general al territorio latinoamericano. Por ende, el siguiente subcapítulo pretende discutir estas dudas y ojalá aclarar la situación latinoamericana.

2.3 Lo posmoderno y América Latina

Como ya se ha demostrado, la posmodernidad y el posmodernismo son términos que frecuentemente causan confusión. Sin embargo, parece que opiniones aun más contradictorias se generan en cuanto se aplican estas dos denominaciones al territorio latinoamericano. En América Latina los problemas tienen una estrecha relación con la identidad. Yúdice propone que a menudo las discusiones se centran en lo “Propio” versus lo “Extranjero”. Por un lado, hay críticos que sostienen que no es posible hablar de la posmodernidad en América Latina. Por otro lado existen opiniones de que América Latina era o es más posmoderna que el resto del mundo. (Yúdice 1989, pp. 105–127)

Por ejemplo, en 1988, Juan Corradi en el panel llamado “El debate del Post-Modernismo en la Argentina” (XIV Congreso Internacional de la Latin American Studies Association) propuso que en Argentina, lo mismo que en otros países latinoamericanos, resulta incorrecto hablar de *posmodernidad*: mejor sería el término “pseudo-modernidad”. Además, como Argentina⁷ queda sin posibilidades de participar política o culturalmente, el discurso posmoderno no es nada más que simulación. Carlos Waisman (Waisman en Yúdice 1989, pp. 105–106) también rechaza la aplicación del término posmodernismo a la realidad latinoamericana, hablando de la modernidad de atraso y viendo la posmodernidad como “[...] mera reproducción, como todo discurso proveniente de los países centrales”. Andrés Avellaneda considera la literatura latinoamericana denominada posmodernista solamente⁸ copias, simulacros. Nelson Osorio (Osorio en Yúdice 1989, pp. 105–106) proclama que “[...] donde no ha arraigado modernidad no puede haber postmodernidad”. Considera el concepto de posmodernidad algo foráneo y concluye que se necesitan conceptos propios. (Yúdice 1989, pp. 105–106)

Por otro lado, apoyándose, sobre todo, en la heterogeneidad del continente, hay muchos defensores de América Latina como área bajo la influencia de lo posmoderno. Rechazando la idea de que no sea posible hablar de lo posmoderno en América Latina debido a la escasez de lo moderno, George Yúdice propone que la posmodernidad no puede entenderse como una nueva episteme que suceda a lo moderno. Insiste en que existen múltiples modernidades y que la posmodernidad no es algo que reemplace o suceda a la modernidad (Yúdice 1989, p. 108). De manera similar, Zermeño (1988, p. 65) concluye que “[...] América Latina es posmoderna sin ser nunca moderna”. Yúdice define esa época como “[...] una condición en la que se está

⁷ Cabe subrayar que el congreso tuvo lugar en 1988.

⁸ Sin embargo, en el contexto del posmodernismo, parece bueno recordar las propuestas de que copias no valen menos que originales.

repensando lo que ha sido la modernidad [...]” y gracias a la que es posible entender que no ha habido una sola modernidad, sino más (Yúdice 1989, p. 108). Estas ideas se parecen a las ideas más generales sobre la multiplicidad de lo posmoderno y a las propuestas de que se trata más bien de una condición.

Emil Volek (1996, pp. 8–14), interesándose por si es posible hablar de posmodernidad, argumenta que “[...] Latinoamérica ya participa en el nuevo juego [...]”. No obstante, presentando las objeciones y justificaciones comunes de otros críticos, parece que ofrece más preguntas que respuestas (Volek 1996, p. 14). En lo que se trata de la modernidad, América Latina se encontraba en la periferia, dependiente de los países más desarrollados, siempre era el “otro”. Propone que en América Latina (pero no solo allí) coexisten varias épocas históricas diferentes⁹ –lo que parece ser una de las razones de las polémicas acerca de la relación entre lo posmoderno y América Latina–. (Volek 1996, p. 8) De acuerdo con las ideas de Canclini (1990, p. 305), Volek propone que ese continente siempre ha podido caracterizarse por la hibridación, lo que lo lleva a preguntarse por si la hibridación “premoderna” no era ya postmoderna. (Volek 1996, p. 16)

Lo que hace recordar las ideas sobre el posmodernismo en general, no particularmente el latinoamericano, Volek (1996, p. 8) comenta que en el proceso de cambio desaparece lo que antes era percibido como seguro: “las élites culturales” pierden su posición de tanta importancia en el proyecto de la cultura nacional y algo similar pasa aun con este proyecto mismo, “el estado benefactor” y la vieja visión de la nación. Además, se hace más visible la problemática relacionada con la identidad. Respecto a la identidad, Canclini (1990, p. 306) hace hincapié en el hecho de que un gran número de obras admiradas por la presentación del concepto de la identidad latinoamericana surgieron fuera del país natal de su autor. Además, cree que el lugar desde donde los artistas crean es un sitio híbrido, una mezcla de los lugares que el escritor ha conocido.

Otro crítico que no teme aplicar el término posmodernismo en el contexto de América Latina es Juan-Navarro (1998, p. 27). Sus propuestas hacen recordar muchas de las ideas sobre la posmodernidad y el posmodernismo que se han presentado en los dos subcapítulos anteriores. Juan-Navarro sostiene que las obras posmodernistas en el ámbito de América Latina emergen a consecuencia del revisionismo que está muy notable en la sociedad y que está conectado con

⁹ Esta afirmación quizá pueda verse, en cierto modo, paralela a las ideas sobre la coexistencia de distintos estilos de la parte anterior.

las relaciones tensas entre la reflexión histórica y lo autorreferencial, entre “el compromiso ético” y escepticismo epistemológico, entre “solidaridad política” y “autonomía artística”.

Hay también un número de opiniones que matizan las dos primeras opiniones opuestas. Oviedo (2001b, pp. 384–386) cree que la expresión “posmodernidad”, que tiene sus raíces en Europa, puede aplicarse a América Latina siempre y cuando se use solamente para aproximarse a la realidad latinoamericana, ya que este término no permite describir plenamente los cambios en la cultura y organización social latinoamericanas. Oviedo propone que hay opiniones de que en el contexto de América Latina es mejor aplicable el término “postmodernidad periférica”. Nombra algunos ejemplos de los rasgos que cree que, generalmente, suelen usarse para caracterizar lo postmoderno¹⁰: escepticismo, desaliento, sarcasmo, incertidumbre espiritual, antirrealismo, visión apocalíptica de la Historia, lo paródico, autoreflexión, caos, desconfianza en el lenguaje como creador de sentido. Hace advertencia de que aunque algunos de estos rasgos son aplicables a las obras latinoamericanas de esa época, otras no. Encima, hasta pueden ser lo contrario a lo que aparece en esas obras.

Vista la discusión sobre lo adecuado que es hablar del posmodernismo en el territorio latinoamericano, no se pueden omitir las siguientes opiniones en torno a las raíces de este fenómeno. De Toro (1991, p. 451) proclama que es el latinoamericano Borges con sus *Ficciones* lo que inicia la postmodernidad en el mundo. Pavlicic (2007, p. 106) tiene una opinión muy similar, ya que lo denomina a Borges “el primer gran escritor postmoderno”. No obstante, tales ideas no se oponen a la idea de que la postmodernidad es de origen estadounidense, puesto que el crítico sostiene que la escritura de Borges anticipa el postmodernismo.

Además, de Toro propone una lista de catorce rasgos para caracterizar el “discurso borgeano postmoderno”. A pesar de que varios de ellos coinciden con lo que ya se ha discutido en torno a lo postmoderno (por ejemplo en Hassan), de Toro (1991, pp. 455–456) introduce algunos rasgos más generales. El primer ítem es el “juego intertextual deconstruccionista” que incluye citas de autores de la ficción, textos ficcionales anónimos y aun tales sistemas como la cultura occidental. Siguen los discursos “ficcional fantástico”, “filosófico, metafísico, teoría de ciencia, lógica”, “teológico”, “religioso/místico”, “filológico”, “genérico” (ensayos, análisis literarios), “detectivesco”, “de aventuras”, “(pseudo-)realista”, “(pseudo-)cotidiano” (citas de revistas y periódicos), “narrativoparódico, humor, ironía”, “histórico” y el

¹⁰ O sea, uno de los rasgos que ya se han estudiado con más detalle en el subcapítulo anterior.

“metadiscurso”. Pavlicic (2007, p. 106) sugiere que la idea borgiana de la lotería de Babilonia (símbolo de que todo está relacionado) y la de la biblioteca de Babel (que simboliza lo tradicional y la literatura como cosmos) son claves para el surgimiento del posmodernismo.

Mbdaye (2014, pp. 208–210) intenta resumir las características más importantes de la postmodernidad literaria. Su artículo se centra en el área de América Latina, pero, al comparar las ideas presentadas con las de la sección anterior, parece que su resumen podría ser bien aplicable al posmodernismo en general (aunque muchos críticos probablemente protestarían hasta contra el intento de *resumir* un tema tan diverso y múltiple).

Primero, Mbdaye (2014, pp. 208–210) empieza con la “hibridación genérica”, es decir, la mezcla de varios géneros diferentes, la que considera uno de los rasgos más significativos y la que aparece en consecuencia de entrecruzamientos culturales. Así, este fenómeno se puede ver como el reflejo de lo que sucede en y con la sociedad: se disuelven las fronteras en el campo económico e ideológico, se borran las barreras geográficas, entre culturas y entre razas. En este contexto, Néstor García Canclini (1990) habla de las “culturas híbridas”.

Segundo, Mbdaye subraya la importancia de los personajes marginales, lo que es la consecuencia de la crisis de los Grandes Héroes y de los Grandes Relatos y que, de nuevo, reflejan los cambios sociales: se trata de paralelas a las minorías. Estos hechos, apoyándose en de Toro, Mbdaye los asocia con la disolución de las fronteras (por ejemplo, entre la cultura alta y baja). Tercero, se fija en la metaficción, que el postmodernismo hereda de la vanguardia. Por último, menciona la fragmentación, que resulta en la hibridez y heterogeneidad. De nuevo, se puede ver una relación estrecha con las minorías. Las novelas y los relatos están constituidos de conjunciones de microrrelatos, de yuxtaposiciones de microficciones que aun no deben estar conexas.

Considerando las opiniones que favorecen la aplicación del término “posmodernidad/posmodernismo” en el territorio latinoamericano, las características de Mbdaye (aunque se van a añadir algunas más que llamen la atención) van a ser comentadas en relación con la obra elegida, *Respiración artificial*, ya que aparecen repetidamente en trabajos de distintos críticos, incluso en los artículos centrados en la literatura latinoamericana de esa época.

3 La Nueva Novela Histórica

Otro término que debe de ser discutido en este trabajo, ya que frecuentemente se ve relacionado tanto con el posmodernismo como con la obra de Piglia, es la Nueva Novela Histórica (más adelante en este trabajo “NNH”). (Menton 1993, p. 13) En 1993 Seymour Menton publicó *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979–1992*. Para los propósitos de su estudio declara que la acción de la novela histórica debe ser ubicada total o predominantemente en el pasado y, al mismo tiempo, este pasado no puede ser experimentado directamente por el autor. Dado que el objetivo de este trabajo es analizar *Respiración artificial*, llama la atención la teoría de Cowart, quien en su estudio distingue cuatro tipos de la novela histórica y como uno de estos tipos propone las ficciones del futuro representado como consecuencia del pasado y del presente. (Menton 1993, pp. 29–33)

Menton distingue la NNH de lo que llama la *novela histórica tradicional* (1826–1949). En 1949 cree que aparece “la primera verdadera NNH”: *El reino de este mundo* de Carpentier, a quien ve casi como el padre de la NNH, junto con Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos. (Menton 1993, pp. 35–42) No obstante, desde 1949 hasta 1979 se publican menos NNH que durante la época que Menton considera el periodo del auge, es decir, desde 1979 hasta su presente en que el teórico escribe estas ideas. (Menton 1993, p. 46) Propone que muchas veces en obras de esa época es todavía posible observar rasgos de las novelas del boom. (Menton 1993, pp. 29–30)

Durante el periodo 1979–1992 publican sus NNH varios escritores famosísimos, por ejemplo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Sergio Ramírez. Además, las NNH en esa época surgen en casi todos los países latinoamericanos. (Menton 1993, p. 47) Menton explica la popularidad de las novelas históricas por el quinto centenario de la llegada de Colón a América, ya que muchas de las NNH se inspiran en ese acontecimiento. No obstante, lo que va a ser de más relevancia para el presente trabajo, el crítico admite que también existen opiniones de que el auge de la NNH en América Latina se debe a las malas condiciones de esos años duros (las dictaduras, las deudas, etc.). Por ende, la NNH puede ser percibida como un subgénero escapista: los escritores intentan escapar de la realidad o encontrar algo que los ayude a no perder la esperanza y sobrevivir. (Menton 1993, pp. 51–52)

Menton ofrece una lista de seis rasgos gracias a las que es posible distinguir la NNH de la novela histórica tradicional. Sin embargo, hace advertencia de que la NNH no debe poseer todos estos rasgos. Primero, aparecen las siguientes características:

“La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos periodos del pasado, del presente y del futuro” (Menton 1993, p. 43).

Además, de gran importancia son el hecho de que resulta imposible conocer la realidad, la verdad histórica, y la idea de que la historia es cíclica. Es una paradoja que, al mismo tiempo, es imposible prever el futuro.

Segundo, la historia es deliberadamente distorsionada en consecuencia de lo exagerado, omitido y anacrónico. Tercero, los autores ficcionalizan a los personajes históricos. Como el cuarto rasgo Menton alista la “metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de la creación”. Hace hincapié en la influencia de Borges y su uso de tales palabras como “quizá”¹¹, de las notas apócrifas, al pie de la página. El quinto rasgo es la intertextualidad, la que fue estudiada ya por Bajtín, Gérard Genette y Julia Kristeva. Según Kristeva (Kristeva en Menton 1993, p. 44) un texto es un mosaico de citas y siempre se trata de la “absorción y la transformación de otro”. Kristeva propone que la intertextualidad sustituye a la “intersubjetividad” y que hay más que una manera de leer el lenguaje poético. Un ejemplo extremo es el palimpsesto. En lo que se trata de la intertextualidad, Carpentier (Carpentier en Aínsa 1994, p. 37) subraya la importancia de este rasgo en cuanto se refiere a la novela histórica en general. Además, hay opiniones de que la estructuración de una novela significa emplear la intertextualidad (Aínsa 1994, p. 38).

La sexta característica de nuevo hace recordar los conceptos propuestos por Bajtín: lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. Respeto a lo dialógico, muchas NNH ofrecen más que una interpretación de los personajes, de lo que sucede, y aun del modo de ver el mundo, lo que, según Menton, está de acuerdo con las ideas de Borges acerca de la imposibilidad de conocer la verdad y la realidad históricas. La heteroglosia, “la multiplicidad de discursos”, es “el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje” (Menton 1993, p. 44). Los dos conceptos restantes –lo carnavalesco y la parodia– están relacionados con el humor. La parodia, una forma bastante antigua, es, según Menton, uno de los rasgos más frecuentes. Finalmente, Menton advierte de que en el caso de las NNH, se puede observar mayor variedad (por ejemplo, varía el nivel de historicidad, la cantidad de los personajes, etc.). (Menton 1993, pp. 42–46)

¹¹ Lo que también ha sido de mucha inspiración para el presente trabajo.

Después de la publicación de la obra de Menton, el concepto de la NNH se convierte en un tema frecuente en el campo de la crítica literaria, lo que resulta no solo en descripciones más detalladas, sino también en varios casos de rechazo. Así, un año después de la primera publicación del libro de Menton aparece el estudio “Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico” de Fernando Aínsa (1994).

Aínsa (1994, p. 26) afirma que la “crisis epistemológica” en la que se encuentra la historia contribuye a la renovación de la novela histórica. En comparación con discursos políticos, históricos y ensayísticos la literatura posibilita captar mejor la complejidad histórica, ya que tolera la polivalencia y contradicciones. De este modo, Aínsa cree que la ficción sirve mejor para expresar la realidad americana, ya que a menudo simboliza y verbaliza lo que en otros tipos de discurso puede resultar indecible. Así, de acuerdo con las propuestas de Menton, indica la gran importancia de la relación entre la realidad y la ficción para la narrativa contemporánea, sobre todo, para la Nueva Novela Histórica (Aínsa 1994, p. 26).

Aínsa (1994, pp. 27–28) subraya la paradoja de que al ficcionalizar lo real, la realidad se hace inteligible. Además, puede que la historia resulte no solo más rica, sino también más “auténtica”. Distingue entre varios tipos diferentes de la relectura “deslegitimadora”. Por ejemplo, se fija en tales obras como la de Carpentier, concluyendo que este tipo de relectura del pasado sirve a las necesidades del presente: mediante la historia se quiere dar sentido y coherencia a lo presente. Además, hay obras que intentan “[...] justificar una identidad [...]”, que desean conciliarse con “[...] los demonios personales y erradicar los colectivos” (1994, pp. 27–28). No obstante, Pacheco (1997, pp. 37–40) afirma que el objetivo de la Nueva Novela Histórica no es legitimar ni consolidar una noción de nación, sino deconstruir las concepciones dominantes.

De acuerdo con las observaciones de Pacheco, Aínsa cree que el aporte de la NNH es su capacidad de denunciar sobre las “versiones oficiales” de la historia y contribuir a la formación de la identidad latinoamericana. Lo que ya se ha visto en Menton, lo marginalizado obtiene la voz para decir su verdad. Consecuentemente, Aínsa (1994, pp. 27–35) proclama que la NNH suele narrar versiones alternativas de hechos y personas del pasado, fijarse en perspectivas subalternas y, empleando la reflexión metaficcional, poner en duda el pasado. Así, más bien se parece a una relectura crítica de los hechos y figuras del pasado. En consecuencia, la narrativa suele ser irónica –lo que de nuevo parece estar de acuerdo con Menton–.

Vistas tales funciones, no parece sorprendente que frecuentemente surjan obras de ficción que están algo entre la biografía, relatos de vida o sagas familiares. Aínsa se fija en la importancia de las “micro-historias”, “relatos de vida” que mezclan rasgos de testimonios, recuerdos, biografías en primera persona y novelizaciones etno-sociológicas. (Aínsa 1994, pp. 31–35) En relación con la narrativa contemporánea y la lectura psicoanalítica, Aínsa (1994, p. 33) señala la influencia de las historias de la locura y de la sexualidad. Los bufones pueden ser los que más libertad poseen y así los que dicen las verdades aunque contraigan con las versiones oficiales.

Estudiando los procedimientos usados por la narrativa y crítica literaria contemporánea, Aínsa (1994, pp. 36–38) concluye que concuerdan con los métodos empleados por los sociólogos, antropólogos e historiadores. Aínsa señala que aparte del empleo de los documentos históricos, la verosimilitud puede ser intensificada por la autoría del discurso. Pacheco (1997, p. 40) afirma que lo que hace de una ficcionalización una obra “histórica” es el modo de que se asume el pasado del relato mismo, no lo son ningunos modos discursivos precisos.

Según Aínsa, la historia y la ficción convergen en su forma. Concluye que la historia no es ficción. Encuentra diferencias en la manera de utilizar los archivos y documentos, lo que parece concordar con las afirmaciones de Pacheco. No obstante, la ficción puede contener datos históricos y así es posible hablar de la historicidad textual. En cuanto a la relación entre la historia y la ficción, Aínsa subraya el año 1862, cuando Michelet incluye lo irracional, lo “imaginario social” en la historiografía, lo que considera un giro de gran importancia (Aínsa 1994, p. 34). Asimismo, hace hincapié en la influencia de la apertura “transdisciplinaria” en las novelas y se fija en las aperturas temáticas que hasta borran las barreras entre lo racional y lo irracional.

En relación con la NNH, Pacheco (1997, pp. 37–40) habla de una utopía inversa que no mira hacia adelante sino hacia atrás, dado que lo inalcanzable es el pasado, no el futuro. Así, el pasado se presenta como algo retrospectivo que el hombre inventa para cuestionar la historia y preguntarse quién es. Según Pacheco la Nueva Novela Histórica “reinventa el pasado”, ya que juega con referentes históricos, con los hechos y figuras “de la vida real” de la Historia, y al mismo tiempo se trata de procesos de “[...] recepción y elaboración conscientes y semantizadoras por parte del hablante implícito de la obra ficcional” (Pacheco 1997, p. 40).

Finalmente, Pacheco advierte de que muchos de estos rasgos mencionados no son aplicables solo a este tipo de literatura, sino que muchos de ellos son generalmente típicos en cuanto se

habla de la posmodernidad. Tales conclusiones parecen ser bastante frecuentes y también pueden formar la base de opiniones críticas.

Así, Grützmacher (2006) se opone a las ideas de Menton acerca de su concepto de la NNH. Propone que las diferencias entre la NNH y la novela histórica tradicional son demasiado superficiales y confusas. Grützmacher argumenta que no es nada nuevo que el objetivo mayor de los novelistas no sea ofrecer reconstrucciones más fidedignas de lo pasado, puesto que, al tanto obedecen como rompen con las reglas de la novela histórica. Cuando el texto no sigue las convenciones, el lector se hace más activo, se puede reír o asombrar. Grützmacher considera cada novela histórica, tanto la tradicional como la nueva,

“[...] una convención que consta de: reglas que determinan la accesibilidad e inteligibilidad del mundo histórico presentado en la novela; técnicas para transformar en históricos los elementos del mundo presentado; diferentes formas de resolver el problema de la perspectiva narrativa; maneras de entender la veracidad de lo narrado; modos de vincular, el texto ficticio con las fuentes historiográficas” (Grützmacher 2006, p. 145).

Por consiguiente, cada novela histórica emplea indicios de historicidad y el lector, que los identifica, apoyándose en la convención, interpreta el texto. Sin embargo, estas tendencias, ya las indica Lukács en 1937. Solamente con la llegada de la posmodernidad se hacen más notables.

Además, en lo que se refiere a la denominación, Grützmacher (2006, p. 150) critica la opción por el adjetivo “nuevo”, dado que es una palabra relativa, que ya se puede ver en Lukács para referirse al siglo XIX. Estas palabras, dicho sea de paso, se parecen mucho a lo que ya se ha visto en el caso del posmodernismo. Grützmacher prefiere el término propuesto por Linda Hutcheon: “metaficción historiográfica”. Argumenta que sería posible hablar de la NNH como tendencia siempre y cuando los escritores se inclinen al postmodernismo, lo que hace recordar las palabras de Pacheco.

Grützmacher (2006, pp. 145–150) argumenta que en las novelas que menton alista como ejemplos con frecuencia son notable solamente algunos de los seis rasgos de su lista, encima, en caso de los rasgos identificables en las obras, el grado de su intensidad varía mucho. Sin embargo, este reproche se parece mucho a la advertencia de Menton (1993, p. 42) que “[...] no es necesario que se encuentren los seis rasgos siguientes en cada novela”.

Vista toda esta información, parece que los rasgos más importantes de la NNH no contradicen los del posmodernismo, lo que parece concordar con las opiniones de que se trata de un tipo de la literatura posmoderna y lo que es clave para los siguientes capítulos del presente trabajo. Quizá un poco confuso resulte el tema del tiempo, puesto que el concepto de “equitemporality” en el caso del posmodernismo parece más radical que las ideas sobre el pasado cíclico discutidas en el caso de NNH. Asimismo, en el contexto de la propuesta de que el arte posmodernista es profético, algo misterioso resulta la imposibilidad de prever el futuro. Además, la NNH parece ser solo uno de los posibles tipos de literatura que surgen en los tiempos posmodernos. De ahí que sea necesario fijarse en lo “histórico” que la obra es (aunque estas características no deberían omitirse ni en relación con el posmodernismo en general), ya que los criterios de la NNH parecen ser más estrictos. Finalmente, estas observaciones van a ser reflejadas en la estructura de esta tesis: van a analizarse las características más importantes del posmodernismo y de la NNH, prestando atención a que no se omitan ni los rasgos significativos un poco más “especiales”.

4 Ricardo Piglia y su obra

En una encuesta, *Respiración artificial* resultó una de las diez mejores novelas de la historia literaria argentina y en otra Ricardo Piglia (1941–2017) ha sido considerado el sexto entre los mejores autores argentinos. (Fornet 2000, p. 9) Jorge Fornet (2000, p. 9) considera a Piglia “uno de los escritores argentinos más elogiados por la crítica”, cuyas obras se han hecho muy populares. Oviedo (2001b, pp. 400–402), fijándose en el modo de experimentar con formas que integran la metaficción y lo popular, ve a Ricardo Piglia como uno de los escritores argentinos más radicales (si no el más radical). Fornet (2000, pp. 9–10) ve lo radical en el giro en el modo de leer la tradición literaria argentina, sobre todo, en lo que se trata de Borges y Arlt.

De acuerdo con estas afirmaciones, Oviedo (2001b, p. 400) hace hincapié en la importancia de los elementos teóricos en sus obras que las convierten en autorreflexiones sobre el texto que le ofrece al lector. Piglia “[...] elabora una teoría y praxis de narración que se desdobra y se contempla a sí misma” (2001b, p. 400). Oviedo (2001b, p. 400) propone que Piglia esencialmente crea una literatura sobre la literatura. Sin embargo, al mismo tiempo no niega que el escritor también suele referirse a la realidad. En sus obras son notables las influencias de Borges y de Arlt. Además, su creación fue influida por su interés por novelas policíacas; dirigió una “Serie Negra” (Oviedo 2001b, p. 400). Piglia (Piglia en Fornet 2000, p. 22) comenta que, en general, se interesa por los escritores que escriben diarios (por ejemplo, por Brecht y Kafka).

Piglia decidió no exiliarse durante la dictadura militar de 1976 a 1983 y el terror que vivió también se nota en sus obras. (Oviedo 2001b, pp. 400–402) Fornet (2000, pp. 10–11) afirma que sus textos a menudo resultan exagerados, cuestionables y provocativos. No obstante, al mismo tiempo destaca su lucidez. Fornet propone que “su voz legitimante” privilegió ciertas maneras de leer lo tradicional y redefinir los modelos. En sus obras las barreras entre los géneros se hacen borrosas, lo que probablemente podría considerarse el impacto de la lectura de Borges. Por ejemplo, Piglia en sus ficciones emplea el estilo ensayístico. Aparte de la novela *Respiración artificial* Piglia es muy conocido por sus tres tomos de *Los diarios de Renzi* (2015–2017), siendo Emilio Renzi el álgter ego del escritor. (Bellini 1997, p. 590)

Si uno se interesa por su biografía, hay que tener mucho cuidado con la información que se puede conseguir, ya que Piglia suele mezclar la realidad y la ficción no solo en sus obras, sino también en cuanto habla o escribe sobre su vida. Otra cosa de carácter casi posmoderno era su

tendencia (probablemente real) a relacionarse con –o por lo menos interesarse por– todo tipo de gente. O sea, tanto con los intelectuales, como con gente un poco “problemática”. (de Santis 2022)

Piglia nació en Adrogué en 1941. En los años cincuenta, su familia se trasladó a Mar del Plata, un lugar que más tarde influyó en la creación de su nouvelle *Prisión perpetua*. Estudió Historia en La Plata y trabajó para una revista que se inspiraba en el maoísmo, llamada *Liberación*. Aparte de la novela, el ensayo y la crítica también se dedicaba a escribir cuentos. De modo que en 1967 se publicó su libro de cuentos *La invasión*; ocho años más tarde *Nombre falso*. Muy famoso ha llegado a ser su artículo “Tesis sobre el cuento”, que luego fue incluido en *Formas breves*. Durante su estancia en Ecuador escribió *La ciudad ausente*. Piglia fue galardonado con el premio Planeta de Argentina por *Plata quemada*. Sin embargo, esto es solamente un ejemplo de los muchos premios que el escritor obtuvo. Su gusto por el género policíaco es quizá más notable en la obra *Blanco Nocturno* (2010) y en *Los casos del comisario Croce* (2018). En 2013 se publicó su última novela, *El camino de Ida*, en la que se reflejan los años de trabajo como profesor en Princeton. (de Santis 2022)

En suma, vistos los estilos de vivir y escribir, parece que podría hablarse de un escritor inclinado al posmodernismo. Sin embargo, se ha concluido que un escritor puede escribir tanto obras posmodernas como modernas, de ahí la necesidad de analizar la novela particular –a lo que (junto con el estudio de las características de la NNH) están dedicados los siguientes subcapítulos–.

5 *Respiración artificial* y el postmodernismo

Antes de comenzar con el análisis de los elementos posmodernos y los de la NNH, conviene brevemente presentar la novela escogida. Sin embargo, va a ser solo una introducción corta, ya que más información se puede encontrar en los subcapítulos que siguen. Para empezar, *Respiración artificial* es una obra experimental que está dividida en dos partes que constan de varios capítulos. La primera parte, titulada “Si yo fuera el invierno sombrío”, es de carácter epistolar. Las cartas, tal como se anuncia en la obra (Piglia 2013, p. 32), están relacionadas con un cierto anacronismo, de ahí que la trama de la obra no es lineal, lo que concuerda con las observaciones de las partes anteriores.

Emilio Renzi, el protagonista de *Respiración artificial* y el autor de *La prolijidad de lo real*, recibe una carta de su tío, Marcelo Maggi. El propósito de esa carta, con la que empieza una gran correspondencia entre los dos personajes, es rectificar la trama del dicho libro, puesto que *La prolijidad de lo real* es algo parecido a una saga familiar. Otros personajes importantes que pertenecen a la familia son el viejo ex-senador Luciano Ossorio y el héroe y traidor de la época de Rosas, Enrique Ossorio. Maggi, el historiador, se interesa por la vida de Enrique Ossorio y le da a conocer al lector que Luciano tiene unos archivos gracias a los que podría descubrirse la *verdadera* historia de Ossorio.¹²

La segunda parte “Descartes” está llena de pensamientos literarios y filosóficos. Además, es aquí donde se anuncia el famoso descubrimiento de las relaciones entre Hitler y Kafka. Al final, aunque Maggi no aparece, el polaco exiliado Tardewski le entrega los documentos en los que se cuenta la *verdadera* historia de Ossorio a Renzi. Renzi abre una de las carpetas y al lector se le ofrecen unas frases iniciales que probablemente más bien incitan curiosidad. O sea, siguiendo el estilo de toda la obra, no aparece una respuesta explícita; no se da ninguna conclusión acabada, absoluta. Analizando lo especial que la obra es, cabe comentar que muchas veces el lector encuentra párrafos casi interminables, lo que fomenta lo difícil que la lectura puede resultar. Encima, frecuentemente llama la atención el poco común uso (o quizá hasta abuso) del *verbum dicendi*, sobre todo la repetición del verbo *decir*. Por contraste, a veces el lector debe enfrentarse con una escasez de nombres, lo que de nuevo exige que el lector no se duerma y preste atención.

¹² El motivo del archivo quizá haga recordar las ideas de Hutcheon sobre la paradoja de conocer la historia por vía textual.

5.1 Contexto

En los capítulos anteriores se ha comprobado la relación estrecha entre el contexto histórico, los cambios experimentados por la sociedad y la literatura. Vistas las características de la escritura posmoderna y de la NNH, es indiscutible la necesidad de aclarar en qué condiciones la obra fue creada. En consecuencia, en esta parte cabe describir brevemente la época en la que Piglia escribió y publicó su obra.

Respiración artificial fue publicada en 1980. Sin embargo, lo que es obvio, por ejemplo de *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia tenía pensado y estaba escribiendo la novela ya durante unos años anteriores. Teniendo en cuenta la periodización del postmodernismo y de la NNH, este año parece indicar que la novela podría ser una obra posmoderna, incluso una NNH. Sin embargo, no hay que olvidarse de que concluir así que se trate de una obra posmoderna, una NNH resultaría poco fiable e inadecuado. Además, como ya se ha propuesto, lo que importa no es solo el año, sino también las características de la época en la que *Respiración artificial* surgió. No obstante, lo que puede verse de bastante significado es que el año de la creación no sólo no va en contra de la posibilidad de que se trate de una NNH posmoderna, sino que parece favorecer esta idea.

La novela fue escrita durante El Proceso de Reorganización Nacional (“El Proceso”). María Cristina Pons (1998, p. 7) comenta que se trataba del período más trágico de la historia argentina. Para los años de la dictadura entre 1976 y 1983 era característica mucha violencia relacionada con la sistematización y autolegitimación del crimen institucionalizado. Fue una época de fragmentación social y cultural. La censura, los embates contra la memoria colectiva y sentido, la culpa y el miedo fueron dirigidos a la reculturalización de la sociedad. El discurso oficial pretendía modificar la mentalidad de los argentinos. Así, en esta situación apareció la novela pigliana como obra de resistencia. (Pons 1998, pp. 39–41)

En este sentido, el objetivo (o uno de los objetivos) de Piglia podría verse similar al siguiente enunciado de la novela (si se tomara más en general, no solo en relación con los rusos):

“[...] para hacer reflexionar a los jóvenes rusos a quienes les bastaría comparar el antiguo modo de vida representado por mí, con la vida actual, con su propia vida en esos *monobloques onereux et bizarres*; les bastaría sólo con comparar para que los velos cayeran de sus ojos. ¿No podría ser esa una forma de iniciar el movimiento de conciencia que nos lleve a la derrota del Régimen y a la Restauración?” (Piglia 2013, p. 122)

Stanton (Stanton en Fornet 2000, p. 54) está de acuerdo que se trata de una novela de resistencia y afirma que la meta de Piglia es aludir a lo indecible –lo que es uno de los temas claves del siguiente subcapítulo–.

5.2 La locura, lo indecible y la política

En general, Piglia propone que intenta “[...] construir [sus] relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga” (Piglia en Fornet 2000, p. 28). Además, sostiene que “[...] la literatura trabaja con los límites de lenguaje, es un arte de lo implícito” (Piglia en Fornet 2000, p. 28). Según Piglia, siempre hay dos historias (lo que se puede observar muy claramente en Borges): una, que está en la superficie y es obvia, y otra cifrada (Piglia en Fornet 2000, p. 28) (véase “El cuento de Chejov” de Piglia). En relación con estas ideas Piglia cita la frase de Musil sobre su obra llamada *El hombre sin cualidades* (1930) que “[l]a historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada” (Musil en Piglia en Fornet 2000, p. 28). Vistas estas afirmaciones, la discusión ahora debe centrarse en *lo no dicho*.

“¿Cómo hablar de lo indecible? Esa es la pregunta que la obra de Kafka trata; una y otra vez, de contestar. O mejor, dijo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, [...]” (Piglia 2013, p. 214).

Aunque en uno de los largos monólogos se propone que la obra kafkiana es la que destaca en preocuparse por esta pregunta y en reaccionar a esta problemática, en realidad parece que *Respiración artificial* podría considerarse su gran rival. Sin embargo, antes de poder concluir así, cabe empezar la discusión con la siguiente cuestión: “¿Qué diríamos hoy que es lo indecible?” (Piglia 2013, p. 214) La respuesta ofrecida por *Respiración artificial*, que está relacionada con El Proceso de Kafka, es “[e]l mundo de Auschwitz” (Piglia 2013, p. 214). O sea, el campo de concentración hoy tan tristemente famoso por las crueldades que sucedieron allí, lo que lleva al tema del poder, de la política.

¿Qué paralelas podrían encontrarse en el caso de *Respiración artificial*, una obra argentina publicada en 1980? Vista la evolución política de la Argentina de los últimos siglos, parece que no había escasez de problemas, “[...] de eso que no se puede nombrar” (Piglia 2013, p. 214). Probablemente, uno de los temas más graves de los años en los que surgió el libro fueron los desaparecidos. Esta problemática parece estar presente ya en la dedicación, puesto que Elías y Rubén, a los que Piglia dedica la primera parte de su obra, desaparecieron (Havas 2005, p. 1220).

Una de las posibles respuestas a la pregunta de *cómo hablar de lo que no se puede decir* lleva al tema de la locura. Franco (2017, p. 87) afirma que son los locos los que obtienen el poder y la posibilidad de expresarse gracias a la literatura. En relación con esto, Piglia proclama que la locura “[...] es siempre el límite de la narración, el reverso del silencio. La locura es decir de más, es no poder callar, es un exceso en el borde de la ficción” (Piglia en Franco 2017, p. 87). Fijándose en la función de la locura, Franco (2017, pp. 85–88) propone que la estructura narrativa junto con la locura sirven para encubrir una dura crítica del Estado, lo que parece confirmar la hipótesis sobre la locura como una de las reacciones a la pregunta pigliana. Gracias a estas técnicas la novela pasó desapercibida por la censura. Sin embargo, no es el único papel que la locura juega. Los locos también plantean dudas acerca de lo racional de la política y luchan contra el discurso unívoco del Estado (Franco 2017, pp. 85–88), lo que lleva al capítulo sobre lo plural y múltiple.

Esta discusión sobre la locura sería incompleta sin un breve análisis de cómo aparece este tema en la obra. Parece que la locura es una característica bastante propia de los personajes más importantes de *Respiración artificial*, es decir, de los personajes que no están de acuerdo con el discurso oficial: “Claro que para todos el viejo está loco, pero también para todos estaba loco Enrique Ossorio e incluso yo mismo, sin ir más lejos” (Piglia 2013, p. 23). Otro personaje loco es Angélica Inés Echevarne (que ya aparece antes en “La loca y el relato del crimen”) (Franco 2017, p. 85).

Comparando la obra pigliana con *Los siete locos de Arlt* (1929) Franco (2017, pp. 86–88) afirma que en la novela aparecen dos distintas manifestaciones de la locura: la de la violencia del Estado, es decir, la que se ve en los personajes que matan a los inocentes y a los que no tienen voz para expresarse (por ejemplo, el Triste Goñi, quien mató a sus hermanos), y la locura como “etiqueta exclusionista”, la cual se ve gracias a los personajes que expresan explícitamente su desacuerdo con el Estado. En cuanto a Ossorio, es un “[...] hombre de ningún lugar, el traidor que vive *entre* dos lealtades [...]” (Piglia 2013, p. 79), lo que no está de acuerdo con la lógica binaria de la política occidental. Por lo tanto, también se convierte en uno de los “locos”. En lo que se trata de la locura de la violencia cometida por el Estado, los personajes que la representan nunca obtienen la voz narrativa directa, de modo que pierden la posibilidad de narrar su propia versión de la historia, lo que alude al fin de las viejas autoridades. En este caso, Franco indica que hay una conexión intertextual con *Saverio el cruel* (1936) de Arlt.

Llama la atención que Piglia propone que su intento es escribir contra todos los estilos. Cree que se debe ir en contra de los estereotipos y que las polémicas que la lectura origina pueden considerarse buenos signos, ya que, con frecuencia, implican resistencia a lo común. (Piglia en Fornet 2000, p. 27) En el caso de Piglia, el lector no encuentra esta “resistencia” solo en el campo literario como tal, sino también en el campo político, o sea, la resistencia contra el discurso oficial. Además, un lector de *Respiración artificial* que recuerde la discusión entre Renzi y Marconi tal vez relacione esta idea de no respetar ningún estilo con la admiración pigliana por la escritura de Arlt:

“Arlt escribe contra la idea de estilo literario, o sea, contra lo que nos enseñaron que debía entenderse por escribir bien, esto es, escribir pulcro, prolijito, sin gerundios, ¿no?, sin palabras repetidas” (Piglia 2013, p. 134).

Parece que lo de *escribir bien* de nuevo lleva al tema de la política, del poder, del discurso oficial y su única verdad absoluta:

“Exacto, dijo Renzi, escribía mal: pero en el sentido moral de la palabra. La suya es una mala escritura, una escritura perversa. El estilo de Arlt es el Stavroguin de la literatura argentina; es el Pibe Cabeza de la literatura, para usar un símil nativo. Es un estilo criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república”. (Piglia 2013, p. 134)

Hasta se discute explícitamente la influencia política sobre el campo de la crítica literaria:

“La aparición de la idea de estilo es un dato clave: la literatura ha comenzado a ser juzgada a partir de valores específicos, de valores, digamos, dijo Renzi, puramente literarios y no, como sucedía en el XIX, por sus valores políticos o sociales” (Piglia 2013, p. 135).

Quizá en este sentido Piglia de verdad se opone a todos los estilos: no solo en lo que se refiere a su estilo puramente literario, sino también a su coraje para oponerse al discurso oficial, lo que ya se ha comentado más arriba.

En relación con el discurso oficial y la situación política cabe mencionar el tema del exilio, que juega un papel importante en la obra pigliana. Esta observación concuerda con la afirmación de Abreu (2003, p. 49) que Piglia –en general– se interesa por tales temas como la

locura, la paranoia, el mundo carcelario, el exilio y la política. No obstante, Piglia duda de que sea posible decir qué temas un escritor tiene como constantes –mejor sería hablar, por ejemplo, sobre técnicas (Piglia en Fornet 2000, p. 28)–. El exilio, Fornet lo relaciona no solo con lo indecible, sino también añade más conceptos, o quizá solo más detalles. Su lista contiene *ostranenie*, la pérdida del lenguaje, la marginalización y una historia heterónoma –y también la pregunta *desde dónde decir*–. Finalmente, es notable la frecuencia con la cual se menciona el suicidio en sus obras, lo que quizá pueda verse como influencia de Macedonio Fernández y una de las consecuencias del terror vivido. Estos temas están estrechamente ligados a los personajes, de modo que más información se puede encontrar en el correspondiente subcapítulo.

Vistas las condiciones en las que la obra surgió, no sorprende el comentario de Stanton que *Respiración artificial* expresa “[...] una simultánea desconfianza y fe en la necesidad de la palabra como medio de recordar lo sucedido y evitar la repetición del terror” (Stanton 2000, p. 55). Esta afirmación podría compararse con las palabras del mismo Piglia de que no tiene confianza en nada (Piglia 2001, p. 95). Y, por fin, tanto como las observaciones sobre lo indecible y la locura, concuerda con una de las características del posmodernismo y de la NNH. Finalmente, el tema del presente subcapítulo –tal como en este trabajo casi siempre sucede– lleva a otra problemática que debe de ser estudiada. La siguiente cita parece indicar una relación estrecha entre el tema de lo indecible y de la realidad-ficción:

“Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre” (Piglia 2013, p. 214).

No obstante, antes de analizar ese gran tema, cabe prestar atención a unos más, por ejemplo a la ya mencionada problemática de los personajes.

5.3 Personajes

Piglia sostiene que “[...] lo que define a la novela son los personajes” (Matus 2003, p. 71). De ahí que este el objetivo del presente subcapítulo sea estudiar cómo se refleja lo posmoderno en los personajes. Ya se ha comentado, brevemente, quiénes son los personajes más *importantes* (o quizá aquí no sea la mejor palabra, pero se supone que es la más comprensible) de la obra. ¿Pero quiénes *verdaderamente* son? Renzi, el protagonista y escritor, algo parecido al áter ego del mismo Piglia. Su tío Maggi, el historiador, que en realidad nunca aparece, lo que alude a la problemática de los desaparecidos. El viejo ex-Senador, senil e incapaz de

diferenciar entre la realidad y el sueño. Ossorio, la encarnación del tema del traidor y héroe¹³ de la época de Rosas. Otro personaje ya no pertenece a la familia, pero no parece ser tan diferente de los comentados: Tardewski, un polaco exiliado que se presenta como discípulo de Wittgenstein.

Obviamente, no se trata de unos héroes clásicos, no son nada idealizados, no son ningunos grandes personajes de la historia. De hecho, parecen servir bien al siguiente propósito que el lector encuentra en la novela: “Hay que hacer la historia de las derrotas” (Piglia 2013, p. 17). Berg comenta que se cuentan las historias de *outsiders* (Berg en Fornet, p. 72). Son unos *fracasados* –lo que es una palabra muy popular en la obra pigliana–. Las “características” de Tardewski ilustran bien el tipo de los personajes piglianas:

“Me miraron como a un polaquito malsonante, disonante, malsano, insano, insalubre, enfermizo, enclenque, achacoso, maltrecho, estropeado, resentido, dañino, dañoso, nocivo, perjudicial, pernicioso, ruin, bellaco, fastidioso, deslucido, penoso, desagradable, *fracasado*. Así me miraron ellos, así me vieron: como lo que yo realmente era, dijo Tardewski” (Piglia 2013, p. 176).

Se trata de gente que quizá alguien denomine *insignificante*. No obstante, la siguiente cita de la obra parece indicar que en realidad no es así: “Eso es lo que tiene de bueno vivir en un pueblo: todos somos personajes importantes” (Piglia 2013, p. 144). Sin embargo, tales pensamientos parecen estar relacionados con la locura, lo que quizá indique lo poco común de esa opinión.

Otra cita que bien describe la situación poco agradable de nuevo se refiere a Tardewski: “Un académico sin academia; un universitario sin Universidad; un polaco sin Polonia; un escritor sin lenguaje” (Piglia 2013, p. 189). Sin embargo, parece aludir a las malas condiciones quizá más generalmente, particularmente a las de los que están en *exilio* –que es otro tema muy importante en la obra–.

Vistas todas estas observaciones, no sorprenden las conclusiones de Ruiz Abreu (2003, pp. 50–53), quien comenta que Piglia suele elegir “[...] seres desarraigados que han cambiado de vida, y esto les produce una sensación de haber sido amputados [...]” (2003, p. 50), “[...] seres abatidos por la rutina de un empleo deformante, o bien rechazados por el orden, la

¹³Aquí también llama la atención que tal descripción parece aludir al cuento borgiano “Tema del traidor y del héroe”, lo que lleva al tema de la intertextualidad.

armonía social, la convención, los de Piglia regresan siempre de un largo viaje por la historia de Argentina, del Holocausto, de la historia literaria de Europa, de Estados Unidos y América latina” (2003, p. 53). Se puede ver que Piglia da la voz a los marginalizados, lo que de nuevo está de acuerdo con las opiniones de Ruiz Abreu. En la novela aparece explícitamente escrito que

“[...] existen millones de hombres que nunca tienen acceso a la palabra, es decir, que no tienen la posibilidad de expresar públicamente sus ideas en un discurso que sea oído y transcrito taquigráficamente” (Piglia 2013, p. 44).

Dicho sea de paso, es el Senador, el viejo *loco* (véase la parte sobre la importancia de la locura), quien es capaz de advertir de este problema.

Además, llama la atención su postura ante el campo político, ya que frecuentemente aparecen comentarios irónicos en torno a la situación política. De ahí que Franco proclame que ofrecen una perspectiva crítica de la política. Este hecho, lo ve ligado al carácter fracasado de los personajes. (Franco 2017, p. 84) El fracaso es un motivo de mucha importancia que a menudo aparece en las conversaciones. En suma, parece que Piglia da voz a los marginalizados, que se opone a las autoridades, cuestionando el discurso oficial, lo que concuerda con las características del posmodernismo y de la NNH.

Ahora bien, toca centrarse en las mujeres. De hecho, aunque Piglia da voz a los marginalizados, fracasados, etc., prevalece la voz masculina. Tal vez a las feministas tampoco les gustara la siguiente proclamación de una chica que firma su carta como Juana, la loca: “¿Por qué no habré nacido varón?” (Piglia 2013, p. 93) Otros personajes que se mencionan en *Respiración artificial* son, por ejemplo, la loca Echevarne Angélica Inés; la bailarina de cabaret de sobrenombre Coca; Esperancita, una mujer traicionada que también tiene algo de traidora; la joven prostituta Gata, etc. Sus “oficios” y sus “posibilidades” contrastan con los de los personajes masculinos (escritor, ex-senador, historiador, filósofo, etc.), lo que parece aludir al hecho de que las condiciones en las que vivían/viven las mujeres eran/son hasta peor, reflejando lo atrasado del país.

Discutiendo los oficios e intereses, está claro que también las preferencias de los personajes masculinos o sea, del escritor, del ex-político, del historiador, del filósofo difieren bastante entre sí. Mientras que a Emilio lo que más le interesa es el campo literario, Maggi prefiere lo histórico y Tardewski la filosofía. Por ende, Piglia logra sustituir el único discurso oficial por

una multitud de voces diferentes, ofreciendo distintos puntos de vista y hasta posturas ante la verdad, lo que promueve el pluralismo. Sin embargo, al mismo tiempo todo se mezcla, lo que podría aludir a otra característica del posmodernismo y de la NNH: las fronteras entre las disciplinas se hacen borrosas. Además, puesto que Piglia estudió la historia, es escritor obviamente incapaz de ignorar la política e interesado por la filosofía: ¿no son estos cuatro personajes en realidad solo distintas partes de la mente de Piglia? Tal vez la obra sea hasta más autobiográfica de lo que parece –lo que concordaría con las ideas sobre la omnipresencia de los elementos autobiográficos–. Finalmente, las distintas voces también promueven el carácter híbrido del texto.

5.4 Un texto híbrido

Piglia afirma que “[...] las cosas se mezclan, los géneros se cruzan y se contaminan y eso sucede también en la vida” (Piglia en Hernández Peñaloza 2011, p. 313). Así, dice:

“Yo paso de un género a otro de una manera continua y ése sería el modo de acercarme a la cuestión. Existe un problema más amplio sobre los géneros, pero el uso que he hecho de este tipo de problemas ha sido trabajar siempre sobre los cruces.”
(Piglia en Hernández Peñaloza 2011, p. 313)

Estas afirmaciones parecen indicar que *Respiración artificial* es un buen ejemplo de hibridez genérica. De ahí el objetivo de este subcapítulo: comprobar y analizar uno de los rasgos de la literatura posmoderna y de la NNH: el carácter híbrido de la novela.

Para empezar, ¿es correcto hablar realmente de una *novela*? Aunque la obra se suele denominar así, en esta parte del trabajo se va a ver que se trata de una obra bastante experimental, que muchas veces parece casi un mosaico o un collage. La primera parte de la obra es monológica, de carácter epistolar, como se puede ver en el siguiente fragmento:

“Nueva York. 4-7-1850

Compatriotas: Yo soy aquel Enrique Ossorio que luchó incansablemente por la libertad y que ahora reside en la ciudad de New York, en una casa del East River. [...]

Nada más; estas líneas quieren ser también un modo de hacerle saber que pienso en usted. Ya nos volveremos a ver, que las ganas no nos faltan. Cuídese, don Luciano, que yo lo quiero. Suyo.

Marcelo Maggi.

PS. Irá a verlo en estos días un sobrino mío. Seguro yo voy a encontrarme pronto con él y él me hará saber de usted. Un abrazo”. (Piglia 2013, pp. 69–72)

Esta cita, en lo que se refiere a la forma, parece una carta casi “ideal”: contiene la fecha y el lugar, el saludo típico, hasta un “PS”. No obstante, el autor no se satisface con un único estilo, aparecen cartas diferentes, lo que fomenta el hibridismo, esta vez en un nivel más bajo que el del género. Por ejemplo, el Senador dicta las cartas, de ahí el uso del estilo directo que contrasta con el estilo epistolar clásico. Frecuentemente, en las cartas aparecen pensamientos filosóficos y sobre la literatura (relacionados con Arlt, Borges, Kafka, etc.), lo que las acerca al estilo ensayístico, que también va a ser discutido en este subcapítulo.

Además, los hechos de escribir y enviar cartas y el personaje de Arocena, quien las lee, descifra y hasta cambia, también le sirven a Piglia para aludir al problema de la censura: “Cuídese de Arocena. El no deja que sus palabras lleguen a destino” (Piglia 2013, p. 63). El esfuerzo por descifrar las cartas (junto con el intento de reconstruir la historia y quizá hasta descifrar la verdad) podría considerarse influencia del género policíaco –un género que siempre le ha fascinado a Piglia–. En este sentido, Emilio Renzi tiene el papel de un detective, cuya meta es conocer la historia de Maggi, revelar la verdad y encontrarse con él. Estas ideas concuerdan con las propuestas de Hernández Peñaloza (2011, pp. 314–315).

En general, Piglia cree que cada relato o bien narra un viaje, o bien narra una investigación. Así, hay dos tipos de libros: los de viajes y las historias policíacas. (Piglia en Fonet 2000, p. 34) Piglia se interesa sobre todo por la investigación, lo que se refleja en *Respiración artificial*: propone que “[h]ay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto” (Piglia en Fonet 2000, p. 34) y en ese sentido realmente ve esa obra suya como una novela policíaca. Stanton (Stanton en Fonet 2000, p. 49) propone que Piglia usa

“[...] ciertas convenciones de la novela policial para ampliarlas, transformarlas, jugar con ellas y mezclarlas con otros procedimientos¹⁴. Podríamos resumir: algunos resortes de la novela policial, pero adulterados por Kafka y sus inquietantes alegorías abiertas.”

Si uno se pregunta por lo fascinante que Piglia encontró en el género policíaco, Piglia propone que es un género que “[...] ha descubierto un modo de hacer literatura política sin hablar directamente de política” (Piglia en Matus 2003, p. 71). En cuanto a la influencia de la novela

¹⁴ Esta propuesta de nuevo parece confirmar la tendencia de Piglia a no respetar las fronteras.

policíaca, Piglia comenta que de inspiración le sirven, sobre todo, textos menores y escritores de “segunda clase”. (Piglia en Fornet 2000, p. 22) Fijándose en la manera de cómo Eco relaciona el género policíaco con una obra culta (véase el capítulo sobre la narrativa posmoderna), bastante similar resulta lo que hace Piglia: este también emplea rasgos de la novela policíaca y las hace compatible con *El discurso de método*, proponiendo que “[...] se podría decir que Descartes escribió una novela policíaca [...]” (Piglia 2013, p. 193). Así, se supera la gran distancia entre la obra de Descartes y el género policíaco, se mezcla la cultura baja con la alta. Para conseguir tales efectos, se necesita la intertextualidad, la cual va a ser objeto de este trabajo (véase el subcapítulo “Intertextualidad”).

Estas observaciones sobre las fronteras borrosas entre lo alto y lo bajo concuerdan con las opiniones de Berg (Berg en Fornet 2000, p. 65). En lo que se trata de la cultura de masas, Berg, aparte del género policíaco, añade la influencia de la ciencia ficción en la obra pigliana. Si uno se fija en las propuestas de Franco, este crítico relaciona el proceso de mezclar la cultura de masas con la élite con la influencia de Arlt (Franco 2017, p. 86). Además, las obras piglianas tan experimentales e innovadoras suelen incluir elementos tradicionales y puede aparecer tanto lo local como lo global. Por ejemplo, Piglia no solo se interesa por la dictadura, por la historia argentina, sino también el lector encuentra reflexiones acerca de la historia en general, acerca de la política occidental, etc. *Respiración artificial* no estudia solo la historia de la literatura argentina, sino también se mencionan muchos otros escritores de distintas partes del mundo.

Otro nivel en el que se puede observar la influencia de la investigación, lo ilustran los comentarios de Antonio García del Río (2015, p. 382). Este crítico encuentra una relación estrecha entre las técnicas investigatorias y la reflexión crítica sobre la literatura y su función —la que en *Respiración artificial* juega un gran papel y que podría llevar al carácter ensayístico como ya se ha mencionado—. Lo ensayístico, Hernández Peñaloza (2011, p. 315) lo observa, sobre todo, en la segunda parte. Por ejemplo:

“Borges hace algo distinto, algo central, esto es, comprende que el fundamento literario de la gauchesca es la transcripción de la voz, del habla popular. No hace gauchesca en lengua culta como Güiraldes. Lo que hace Borges, dice Renzi, es escribir el primer texto de la literatura argentina posterior al *Martín Fierro* que está escrito desde un narrador que usa las flexiones, los ritmos, el léxico de la lengua oral: escribe *Hombre de la esquina rosada*”. (Piglia 2013, pp. 131–132)

Finalmente (aunque, puesto lo importante que la actividad del lector es, un lector atento quizá encuentre más áreas en las que se refleja la investigación), un buen lector también debe ser visto como un investigador que descifra el ilimitado número de significados que la obra puede obtener. Sin embargo, el lector debe tener cuidado (debe ser realmente *activo*), dado que los pensamientos presentados por los personajes no siempre concuerdan con las versiones oficiales (véase el subcapítulo dedicado a la problemática de la realidad y la ficción). De ahí que las fronteras entre la crítica y la ficción ya no estén muy claras.

Segundo, llama la atención el nombre de uno de los protagonistas, Emilio Renzi. Emilio es el segundo nombre de Piglia; Renzi es su segundo apellido y aun *Emilio Renzi* Piglia usó como seudónimo. El autor admite que Emilio Renzi refleja una parte suya, lo que le posibilita ironizar¹⁵ sobre sí mismo. (Hernández Peñaloza 2011, p. 314) Consecuentemente, la obra contiene elementos autobiográficos de modo que es posible identificar partes que se parecen al diario. De hecho, resultan muy similares a lo que el lector puede encontrar en *Los diarios de Emilio Renzi*: ideas anotadas, a veces en un estilo bastante austero, el narrador en primera persona, con datos. Por ejemplo:

“18-7-1850

Otra diferencia entre la novela que quiero escribir y las utopías que conozco (T. Moro, Campanella, Bacon): 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. El Protagonista tendrá frente a sí papeles escritos en aquella época futura”. (Piglia 2013, p. 83)

De hecho, Emilio encuentra una estrecha relación entre las cartas y lo autobiográfico:

“¿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?” (Piglia 2013, p. 34)

Además, Maggi, el historiador que se interesa por la vida de Ossorio, quiere escribir algo parecido a una biografía:

¹⁵ Ironía, otro rasgo de la literatura posmoderna, va a ser discutido más adelante.

“Por de pronto está claro que no se trata para mí de escribir lo que se llama, en sentido clásico, una Biografía. Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*”. (Piglia 2013, p. 34)

Dado el interés de la obra por el pasado, aparecen intentos de clasificar *Respiración artificial* como una novela histórica, hasta una NNH (lo que va a discutirse detalladamente en uno de los siguientes capítulos –pese a que, de hecho, esta problemática aparece comentada a lo largo de la segunda mitad del presente trabajo). (Menton 1993, pp. 206–207)

Encima, Piglia es capaz de condensar el proceso de mezclar los géneros y estilos en muy poco espacio, lo que bien ilustra el siguiente fragmento. Después del comienzo parecido a una nota del diario, el lector encuentra algo parecido a una autobiografía, dividida en capítulos con títulos (Antepasados 1–3):

“6-7-1850. Prosigo. Mi Autobiografía.

Antepasados 1.

Uno de mis abuelos prosperó en el humanitario comercio de comprar esclavos enfermos y curarlos lo suficiente para que pudieran ser vendidos (a mejor precio) como esclavos sanos [...]” (Piglia 2013, pp. 72–73).

Algunas partes parecen bastante independientes (aun gráficamente separadas) y muy condensadas, de manera que hasta podrían considerarse casi microrrelatos. Gracias a ellos, Piglia logra condensar las historias, presentar mucha información en pocas palabras. Por ejemplo, la pequeña historia de Lisette:

“No muy lejos de casa vive una buena religiosa, una monja a quien a veces visito para gozar de su honestidad. Dejo asentado su nombre que es: Lisette Gazel. La conozco desde la cabeza a los pies, más exactamente que a mí mismo. No hace mucho era una monja esbelta y delgada; yo era médico; logré de pronto que se volviera negra su carne y que engordara y que aprendiera a hablar en español. Su hermana, Miss Rebba, vive maritalmente con ella (Lesbos): demasiado obesa (su hermana) para mi gusto: ahora puedo verla enflaquecida, piel y huesos, cadavérica –como un cadáver. Soy médico. Uno de estos días va a morir, lo que me complace porque le haré la autopsia.” (Piglia 2013, p. 88)

En relación con el microrrelato también cabe mencionar el siguiente poema:

“Soy
el equilibrista que
en el aire camina
descalzo
sobre un alambre
de púas” (Piglia 2013, p. 143).

Al fijarse en este fragmento, parece que sería bueno subrayar que el libro de Piglia, aunque escrito en prosa, incluye este pequeño trozo poético. Además, en el libro también aparecen partes de canciones. Así, se puede ver que Piglia trabaja no solo con diferentes estilos y géneros, sino hasta con un nivel más alto: cuestiona aun las fronteras entre la prosa y la poesía.

En la segunda parte Renzi, o sea, un intelectual-escritor, conversa con Tardewski, un filósofo exiliado discuten, por ejemplo, sobre Wittgenstein (pero también son mencionados otros filósofos; tal vez en relación con el tiempo llame la atención Heidegger), Kafka y Joyce. Se habla sobre la literatura argentina y hasta sobre el campo literario en general. (Hernández Peñaloza 2011, p. 315) De acuerdo con las observaciones presentadas, Peñaloza concluye que Piglia mezcla discursos políticos, históricos, filosóficos con la ficción. Emplea varios géneros literarios, varias versiones de historias lo que resulta en “[...] hibridación genérica, en donde cada género literario guarda relevancia a la vez que se mezcla y se separa”. Esta afirmación podría verse relacionada, quizá, con las ideas sobre el posmodernismo de Hassan (la *de-definición* de los géneros) y/o las opiniones de Pavlicic (2007) centradas en el hecho de mezclar y combinar distintos géneros. Y, por supuesto, con la idea más general de las fronteras que se hacen borrosas.

De un modo similar Ruiz Abreu (2003, p. 50) afirma que *Respiración artificial* es “[...] una combinación de géneros, de tiempos y de espacios, un experimento con el lenguaje y sus posibilidades”. Propone que la novela podría verse como “[...] ensayo literario e histórico, descripción de una idea, paseo por la filosofía y los filósofos, diario, investigación histórica, biografía y notas sueltas” (Ruiz Abreu 2003, 50). Como el libro está hecho de conversaciones, cartas, etc., el lector tiene la sensación de leer “[...] varias historias que deben ser descifradas desde varios puntos de vista” (Ruiz Abreu 2003, 50). La multitud de los puntos de vista no

solo fomenta aun más lo híbrido que el texto es, sino también lleva a las partes siguientes de este trabajo: sobre todo, a la problemática de lo plural y múltiple, pero, asimismo, se puede relacionar con el fragmentarismo. Encima, Hernández Peñaloza (2011, p. 316) cree que Piglia va en contra de todos los estilos y así no respeta convenciones algunas (lo que está de acuerdo con las propias palabras del autor sobre los cruces), de modo que surge un texto realmente híbrido.

Otra área en la que Piglia juega con las fronteras son los idiomas. Frecuentemente, hay palabras del francés, frases inglesas, hasta expresiones en polaco. En lo que se refiere al español, aparecen registros distintos, lo que parece estar relacionado con la heterogeneidad ya mencionada. A menudo aparece el lenguaje hablado, con sus características latinoamericanas. El autor no evita ni los vulgarismos. Todas estas observaciones parecen aludir a uno de los conceptos bakhtiniano: a la heteroglosia.

Además, parece que el carácter híbrido del texto frecuentemente va de la mano con la fragmentación y con el carácter no lineal de la trama. Sin embargo, en lo que respecta a la trama, la obra es tan experimental que en realidad no hay mucha. Berg (Berg en Fornet 2000, p. 69) comenta que en Piglia se pueden observar trabajos parciales y fragmentarios con los géneros, con las relaciones entre la crítica y la ficción. El mismo Piglia propone que siempre hay una relación entre la teoría y la escritura (Piglia en Fornet 2000, pp. 30–37). Muchas veces, al escribir sus novelas, incluye reflexiones y debates, que suelen aparecer en la crítica. Piglia afirma que en sus novelas goza de la posibilidad de elaborar los materiales más variados.

Vista la frecuencia con la que ya se ha mencionado otra característica de la escritura posmoderna, no se puede terminar este subcapítulo sin comentar dicho tema tal como se lo merece. Ya se ha notado varias veces lo fragmentario que la estructura (o sea, tanto la trama, como la parte formal) de *Respiración artificial* es. Ese fragmentarismo, Sazbón (Sazbón en Fornet 2000, p. 124) lo relaciona con la influencia de la historia o una Razón hegeliana que resulta en tendencias desintegrativas –y también en la ironía, un tema que va ser elaborado más adelante en este trabajo–. Otra “área” en que se manifiesta el fragmentarismo son, según Hernández Peñaloza (2011, p. 314), los personajes. Por ejemplo, propone que la historia individual y la personalidad de Ossorio se ofrecen al lector de manera fragmentaria. Ruiz Abreu (2003, p. 50) afirma que tanto Maggi como Renzi y Tardewski pierden su autonomía para cumplir su papel en el fragmentarismo. Estas conclusiones quizá indiquen la relación

estrecha entre los personajes, la trama y la forma –o sea, aunque se trata de una obra híbrida y fragmentaria, relacionada con otros textos, al mismo tiempo se comporta como una unidad–.

Ahora bien, estas opiniones y observaciones se pueden comparar con los pensamientos del autor. De acuerdo con lo presentado, Piglia afirma que la digresión es la base de su narrativa. (Piglia en Fonet 2000, p. 37) En otra obra muy fragmentaria –en *Los diarios de Emilio Renzi*– Piglia frecuentemente comenta el proceso de la escritura de *Respiración artificial*. En relación con fragmentarismo e hibridismo como tal llama la atención que quiere crear un mosaico o un collage de cartas censuradas (Piglia 2019, p. 1004), considerando éstas el núcleo de la trama (Piglia 2019, p. 987).

Finalmente, Stanton (Stanton en Fonet 2000, p. 51) hace hincapié en la importancia de los diálogos fragmentarios de discursos heterogéneos y plurales “[...] que siempre regresan al tema de la relación entre pasado y presente, utopía y exilio”. Estas palabras hacen obvio la relación estrecha –y muy lógica– que hay entre los rasgos del posmodernismo, en este caso se trata sobre todo del fragmentarismo, la heterogeneidad y la preferencia por lo plural y múltiple.

5.5 La preferencia por lo plural y múltiple

Ruiz Abreu (2003, p. 50) indica una relación estrecha entre el carácter híbrido y la pluralidad: como *Respiración artificial* está hecho de conversaciones, cartas, etc., el lector tiene la sensación de leer “[...] varias historias que deben ser descifradas desde varios puntos de vista”, lo que lleva a otro tema del presente trabajo: la preferencia por lo plural y múltiple a un único discurso oficial.

Piglia parece dudar que sea posible “[...] rescatar historias únicas en la marea de las noticias” (Piglia en Ruiz Abreu 2003, p. 49). Por ejemplo, ya al principio de la obra pigliana se comenta que “[v]arias versiones circulaban en secreto, confusas, conjeturales [...]” (Piglia 2013, p. 13). Además, esta cita parece confirmar las propuestas de que Piglia escribe en una época en la que el orden y la lógica únicos son sustituidos por un gran caos. Esa situación caótica se refleja en la escritura (Ruiz Abreu 2003, p. 50). No son las únicas palabras relacionadas a la multiplicidad. Destacan también las siguientes partes que podrían, tal vez, interpretarse como otras alusiones al carácter múltiple del pasado, a una polifonía:

“[...] ‘Y quizás las palabras me permitan apresar, como en una red, la cualidad múltiple de esa Idea, de esa concepción que viene desde el fondo mismo de la historia,

de esa voz’, dijo, ‘múltiple que viene del pasado y que es tan difícil de captar para un hombre que está solo’ [...]” (Piglia 2013, p. 64).

Parece que el texto quiere subrayar la subjetividad de cada voz, de cada interpretación. Así, después de reflexionar sobre esta problemática se llega a la conclusión de que para un solo hombre resulta imposible captar lo que verdaderamente sucedió:

“[...] explicar eso que viene desde el fondo mismo de la historia de la patria, a la vez único y múltiple. Pero ¿cómo podría hacer yo para explicarlo? ¿Cómo haría, cómo podría hacer? Por eso ahora debo callar” (Piglia 2013, p. 65).

¿Es mejor callarse que ofrecer una versión incompleta? Puesto que el autor decidió escribir y publicar este libro –que goza en ofrecer así–, parece que no. Más bien es, probablemente, uno de los muchos casos en que el autor expresa su postura. Y encima es algo que lleva al tema de la intertextualidad, puesto que parece un juego con las palabras de Wittgenstein.

Estas observaciones parecen estar de acuerdo con las palabras de Carmen Bustillo (1997, p. 155). Esta crítica se fija en el hecho de que aparecen varios personajes / narradores / escritores que presentan una multiplicidad de historias, combinando la Historia oficial con “las idealizadas por el afán patriótico” (Carmen Bustillo 1997, p. 155). En lo que se refiere al tipo del narrador, la voz es subjetiva y múltiple. Fijándose en las obras piglianas en general, Ruiz Abreu (2003, p. 49) comenta que el autor ya no se puede ver como una unidad y que pierde su poder absoluto, lo que podría relacionarse con el fin de las viejas autoridades. McCracken (McCracken en Fonet 2000, p. 94) observa que el lector debe ser activo (lo que ya ha sido mencionado); se convierte en coautor. Consecuentemente, el lector también representa una voz cuya participación es esencial. La multiplicidad de voces parece ilimitada, dado que cada lector tiene su voz, su interpretación que no solo difiere de las voces de los demás, sino también de las interpretaciones del mismo lector en distintos momentos.

5.6 Intertextualidad

Tal vez Piglia protestara contra el título de este y uno de los siguientes subcapítulos (“El carácter *metaficticio*”), puesto que afirma que “[...] no me gusta mucho la jerga crítica y no suelo usar términos como metaliteratura o intertextualidad” (Piglia en Matus 2003, p. 71). Por otro lado, no se opone a la esencia de los conceptos, por lo contrario, opina que no cree en “los relatos ingenuos” (Piglia en Matus 2003, p. 71).

Vista esta propuesta sobre el carácter omnipresente de la intertextualidad, junto con las observaciones de que la intertextualidad es un gran rasgo del arte posmoderno y aun de la NNH, no se puede omitir la siguiente discusión en torno a este tema. Para empezar, en la primera parte del presente trabajo se ha observado que la intertextualidad ha sido estudiada por un gran número de intelectuales, lo que ha resultado en varias definiciones diferentes. Este trabajo va a apoyarse sobre todo en Kristeva, ya que un considerable número de los críticos posteriores se basan en sus ideas (véase los capítulos sobre la narrativa posmoderna y la NNH). Así un texto puede verse como un mosaico de citas, las que absorbe y transforma. No obstante, aunque es evidente de esta propuesta que más atención siempre ha recibido la relación de un texto con otros textos, tampoco deberían omitirse lazos más generales, sobre todo las relaciones con los contextos histórico, filosófico y social.

Respiración artificial es una novela frecuentemente elogiada por –entre otras cosas– estar llena de referencias culturales. De ahí que la intertextualidad y los conceptos relacionados sean un gran tema. Debido al carácter del presente trabajo es imposible ofrecer más que una breve introducción a este tema tan complejo, tema que merecería, quizá, ser el mayor objetivo de otros estudios.

Primero, lo que podría aludir al carácter metaficcional (quizá estas alusiones deban percibirse como instrucciones: cómo leer el libro –aunque el autor mismo propone que no quiere dictarle al lector cómo leer la obra–), el tema de la cita aparece frecuentemente discutido por los personajes. Dada la fascinación de Piglia por la obra borgiana, llama la atención el fragmento siguiente:

“Ahí está la primera de las líneas que constituyen la ficción de Borges: textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética: de eso se ríe Borges”. (Piglia 2013, p. 131)

De hecho, *Respiración artificial* parece ser muy familiar con tales recursos.

En cuanto a los personajes, Tardewski se define a sí mismo como “un hombre enteramente hecho de citas” (Piglia 2013, p. 215). También se propone que “[s]u ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas [...]” (Piglia 2013, p. 18) y que de hecho la novela *La prolijidad de lo real* –cuyo título es una cita del ya mencionado gran maestro, Borges– tampoco es muy diferente de eso. Estos ejemplos –y son solamente unos de muchos– podrían

confirmar el gran papel que la intertextualidad juega en la obra. Además, el hecho de mencionar a Borges no es por pura casualidad. Lo inspirativo que Borges, el escritor tan innovador y frecuentemente mencionado con referencia a lo posmoderno, era para Piglia bien ilustra, quizá, la siguiente denominación propuesta por Nicanor Parra: “[...] Ricardo Piglia, el súper Borges” (Matus 2003, p. 71). Encima, tomando en cuenta el mayor objetivo del presente trabajo, cabe añadir que Piglia (según la información de una entrevista) considera las obras borgianas anticapitalistas y antiburguesas (Fornet 2000, p. 24), o sea, se trata de otras características propias de la NNH y de las obras posmodernas en general. Piglia mismo admite que se sirve de tales poéticas como, por ejemplo, las de Tinianov, la teoría de iceberg de Hemingway y del estilo borgiano (Ruiz Abreu 2003, p. 53). Estas palabras están de acuerdo con la observación de que no es solamente la obra borgiana con la que *Respiración artificial* se relaciona.

Ahora bien, ¿debería hablarse de plagio, pastiche o algo así? Quizá dado lo relativo que la intertextualidad puede ser –depende mucho del lector– las opiniones a veces difieren. Sin embargo, en este lugar parece bueno recordar también la propuesta posmoderna de que la copia, el simulacro, etc. no valen menos que el original. Finalmente, es interesante la propuesta de Piglia de que “[e]l plagio es la forma más ingenua de admiración literaria” (Matus 2003, p. 71). Según Piglia, cada escritor es un imitador. (Ruiz Abreu 2003, p. 53)

La intertextualidad está presente en la obra ya antes de que realmente empiece el primer capítulo, aunque en este caso no se puede hablar de un *clásico* ejemplo: la novela se vincula con la pintura. No obstante, esto tal vez de nuevo aluda a la tendencia posmoderna a disolver las barreras entre distintas disciplinas. En concreto, la primera parte tiene el siguiente título: “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”. Luego se aclara que se trata de un cuadro del pintor Frans Hals. No obstante, ¿existe esta obra o es un cuadro ficticio de un pintor real? Más probable parece la versión de que es un apócrifo, que inicia una gran cadena de alusiones que balancean en la frontera entre la realidad y la ficción (véase el subcapítulo sobre la realidad y la ficción). Este comportamiento no solo fomenta la actividad del lector, sino también, quizá, pueda aplicarse la teoría de que una de las grandes ventajas de lo apócrifo es que esté hecho a medida, o sea, sin problemas sirva bien para cualquier objetivo del escritor.

La primera parte empieza con una pregunta: “¿Hay una historia?” (Piglia 2013, p. 13), lo que tal vez sea una alusión a otra novela muy famosa, una obra muy experimental también, de un escritor frecuentemente declinado por Piglia: *Rayuela* de Cortázar. Con frecuencia, en

Respiración artificial se discute el estilo. Quizá sea también el estilo de Cortázar (del “primer Cortázar”) que le sirve de inspiración a Piglia. Otra cosa que llama la atención es el papel del azar en ambas obras. En suma, parece que en este caso podría hablarse de una relación con un estilo y con un tema; llama la atención el carácter experimental y atrevido de las dos obras. Sin embargo, puede que esta semejanza no sea deliberada, pero “[c]ada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto” (Piglia 2001, p. 9). Además, es aplicable la propuesta vista en la parte teórica de que la intertextualidad exige y, al mismo tiempo, promueve la actividad del lector y que es posible que el lector disfrute de leer la obra sin darse cuenta de todos los lazos intertextuales.

Algo muy diferente –casi podría considerarse lo contrario– ocurre en la siguiente parte:

“Éste es el material que él transforma, que hace entrar en ‘la máquina polifacética’, para citarlo, de su escritura. Arlt transforma, no reproduce”. (Piglia 2013, p. 136)

Aquí se explícitamente dice que hay una cita y se da a conocer su autor, Roberto Arlt. Además, es una cita “real” no solo por su forma, sino también en el sentido de que se refiere a unas palabras que el lector *verdaderamente* puede encontrar en la obra de Arlt. Dicho sea de paso, Arlt, junto con Macedonio Fernández, Kafka y quizá algunos más parecen ser unos grandes temas. Encima, no es solo la forma lo que aquí resulta muy relevante: también es interesante fijarse en el contenido de las oraciones citadas de *Respiración artificial*, ya que parecen confirmar otro rasgo de lo posmoderno discutido en otro subcapítulo (metaficción). Se habla del empleo del lenguaje oral en la escritura, lo que es percibido como un gran avance. Y también en la obra pigliana al lector se le ofrece el lenguaje coloquial (véase “Un texto híbrido”), lo que de nuevo alude a las fronteras entre la cultura alta y baja. Para poner por lo menos un ejemplo más de este tipo, Tardewski cita al filósofo Wittgenstein, incluyendo en su discurso el título de la obra de la que la cita proviene. El porqué de elegir esta cita es que bien ilustra el carácter interdisciplinario de la intertextualidad –y de la obra–, lo que está de acuerdo con las teorías en torno al posmodernismo.

Piglia escoge algo “viejo”, muchas veces algo que podría considerarse ligado a la tradición, y lo introduce en un nuevo contexto. Este comportamiento concuerda con la teoría sobre lo posmoderno: lo viejo es importante y obtiene nuevos significados. Lo posmoderno no se interesa solo por obras concretas, sino también por conjuntos de obras, estilos, géneros, hasta épocas. En el subcapítulo centrado en el carácter híbrido se ha visto que la obra es más bien una gran mezcla de distintos géneros. El hecho de que el autor no solo hace referencias

a textos concretos, sino también a los géneros también parece confirmar el carácter posmoderno de la novela. Asimismo, llama la atención que Piglia reaviva la escritura, el estilo de Arlt, de Macedonio y de Borges, para nombrar unos ejemplos destacados, e invita al lector a repensar sus obras, a revalorizarlas. Muchas veces explícitamente propone lecturas desde unas perspectivas poco convencionales, por ejemplo: “Mejor sí, dijo Marconi, mejor leer a Borges desde Arlt, porque si uno lee a Arlt desde Borges no queda nada” (Piglia 2013, p. 138). En cuanto a la gran influencia de Macedonio, llama la atención el carácter experimental de la obra, sobre todo lo metaficticio y lo fragmentario, y la fascinación por el fracaso (véase el subcapítulo “Personajes”). Con referencia a las propuestas de lecturas extraordinarias, cabe mencionar también la idea de que *Mi Lucha* es una continuación de la obra de Descartes.

Ahora bien, van a presentarse algunas opiniones de la crítica con el fin de enriquecer esta discusión y compararlas con lo observado. Con referencia al tema de la cita, Berg (Berg en Fonet 2000, p. 73) opina que la esta no solo “[...] refiere el trabajo de plagio y montaje de la voz extranjera de la crítica [...]”, sino también posibilita “[...] ver el juego de sobresignificaciones segundas que resulta de esta práctica”. Concluye que Piglia toma las citas para situarlas en nuevos contextos, lo que les otorga nuevas significaciones –lo que confirma las observaciones previamente presentadas–. Ruiz Abreu (2003, p. 53) llega a unas conclusiones similares, afirmando que las obras piglianas reflejan la idea de Bajtín de que el texto es nuevo y viejo al mismo tiempo. No es posible crear un texto completamente nuevo; no se puede negar lo pasado.

En cuanto a la función de la intertextualidad, Franco (2017, pp. 85–86) propone que le ayuda a Piglia criticar la realidad socio-política sin que la novela tenga problemas con la censura. De ahí que la intertextualidad tal vez pueda verse como otra respuesta a las preguntas esenciales de *Respiración artificial* (*cómo narrar los hechos reales, cómo hablar de lo indecible*). Se necesita un lector activo para darse cuenta de lo que la novela describe; hay que saber leer entre líneas de tal manera como lo hace, por ejemplo, Renzi con la carta de Echevarne. (Franco 2017, pp. 85–86)

Se ha subrayado el papel de Arlt en la escritura pigliana, lo que está de acuerdo con la opinión de Franco (2017, p. 86). En lo que se refiere al autor mismo y la explicación de su interés por ese escritor, Piglia afirma que Arlt “[...] lleva a la perfección ese trabajo con la falsificación y la política perversa” (Piglia en Fonet 2000, p. 23). No obstante, estos procesos como tales,

los ve como una tradición argentina. Además, Piglia considera a Arlt un escritor profético, ya que sus novelas se apoyan en lo presente; trabaja con las reglas del funcionamiento de la sociedad. Cada novela, según Piglia, ocurre en el futuro (Piglia en Fornet 2000, p. 39). Encima, Arlt se fija en las relaciones entre poder y ficción, entre locura y dinero, entre lo verdadero y complot, y gracias a esto surgen sus formas y estrategias narrativas, la base de sus ficciones. En fin, el estilo de Arlt lo ve como una gran mezcla. (Piglia en Fornet 2000, p. 23) Todas estas ideas y tendencias se ven claramente en *Respiración artificial*.

Otro escritor frecuentemente debatido en la obra es Joyce. Sazbón subraya la poetización de la Historia y la historización de la Literatura, lo que relaciona con la influencia de ese escritor. Además, parece que esas prácticas aluden a otro rasgo de lo posmoderno: la disolución de las fronteras entre distintas disciplinas. (Sazbón en Fornet 2000, pp. 130–134) Maggi propone que “[l]a historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (Piglia 2013, p. 19), lo que parece ser un buen juego con las palabras de Joyce (Ulysses): “History, Stephem said, is a nightmare from which I am trying to awake” (Sazbón en Fornet 2000, p. 131). Se propone que Maggi se parece más bien a Kafka; se opone a Joyce:

“¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para entrar en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella” (Piglia 2013, p. 214).

Kafka y su obra es otro gran tema presente en la novela. Por ejemplo, en cuanto a los personajes, Sazbón (Sazbón en Fornet 2000, p. 134) considera a Echevarne Angélica Inés reincarnación de Josefina.

Antes de concluir este subcapítulo, no se puede omitir una cita que contenga rasgos de los tres conceptos¹⁶ muy relacionados: la intertextualidad, la metaficción y la parodia (siendo estas dos últimas frecuentemente vistas como subtipos de la primera). Encima, se ha empezado con el tema de la cita como tal, así que conviene terminar de una manera parecida. En la siguiente parte el concepto de la cita, uno de los temas más importantes del presente subcapítulo, forma parte de la descripción del conde Tokray. Al mismo tiempo, tal vez tenga rasgos metaficcionales, subrayando la necesidad de saber usar las citas:

¹⁶ Pero no solo ilustra estos tres, ya que el estilo de Piglia es muy condensado; parece imposible evitar que una cita haga alusión a otras partes del presente trabajo.

“[...] su modo de andar es como una cita mal empleada de las maneras que las institutrices francesas enseñaban a los jóvenes de la nobleza rusa, incluso a los hijos naturales de esa nobleza, como las más apropiadas a un caballero en el momento de atravesar un lugar público. El cuerpo erguido, ¿no es verdad?, deslizando apenas los pies sobre la tierra. Una cita, entonces, de lo que un noble ruso debe pensar que es alejarse con dignidad. Una cita mal usada, le digo a Renzi, pero no una parodia. Tiene algo de patético, sin duda, le digo, pero no es paródico”. (Piglia 2013, p. 125)

¿Qué es lo paródico? ¿Y dónde un lector lo pueda encontrar? Responder estas preguntas va a ser el mayor objetivo del siguiente subcapítulo.

5.7 Ironía, parodia

Antes de empezar con un breve análisis de los elementos irónicos y paródicos que un lector pueda encontrar en *Respiración artificial*, conviene fijarse en las opiniones de Piglia sobre dicha temática. Las palabras del autor se refieren más bien a Borges y a la parodia en general, no a la escritura suya. Sin embargo, vista la influencia borgiana en la obra de Piglia, las afirmaciones probablemente van a ser muy relevantes.

¿Cuál es la esencia de la parodia y cómo analizarla? Aparte de la estrecha relación entre la intertextualidad y la parodia, Piglia identifica una gran relación con el cambio de función: “Para mí hay parodia porque hay cambio de función. Quiero decir: a partir de ahí es posible estudiarla”. No obstante, advierte de que “[...] no siempre hay parodia cuando hay cambio de función, pero no hay parodia si no hay cambio de función” (Piglia en Pauls 1980, p. 38).

Piglia hace hincapié en la importancia del contexto, de la tradición y hasta de otras características más finas, no solo de la obra “nueva”, sino también de la “vieja”. Llega a la conclusión de que es necesario

“[...] analizar cuáles son las condiciones para que un texto, un género, un conjunto de procedimientos, un estilo, una obra, un escritor, lo que ustedes quieran, pueda ser parodiado” (Piglia en Pauls 1980, p. 38).

Finalmente, llama la atención que la parodia puede ser de varios tipos.

Quizá otra parte de la respuesta a la pregunta ya mencionada (*cómo hablar de lo indecible*) pueda relacionarse con los elementos humorísticos, irónicos, satíricos y hasta paródicos. El

siguiente fragmento parece ilustrar la relación estrecha entre el terror que tiene sus raíces en el poder y la ironía:

“A veces lo sacaba a tomar sol, empujando la silla de ruedas, y el viejo estaba hablando lo más tranquilo y de pronto daba vuelta la cara, lívido, y me decía: Nunca aceptés decir un discurso arriba de un palco aunque sea el 25 de mayo. ¿Me oís, Marcelo? Aunque sea el 25 de mayo y esté el embajador inglés y toda la parentela, vos no aceptés porque es ahí donde los tipos aprovechan para meterte un tiro en la columna vertebral”. (Piglia 2013, p. 22)

Con frecuencia, tales recursos suelen aparecer cuando se habla del mundo burgués, capitalista. Sin embargo, la siguiente parte citada parece indicar que hay hasta un mayor porqué de emplear los elementos paródicos, puesto que tal vez lo único que nos quede es la parodia:

“Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. No es que esté inventando una teoría o algo parecido, me dijo Renzi. Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias. Eso trataba a veces de decirle a Marcelo en mis cartas: que la parodia ha sustituido por completo a la historia. ¿O no es la parodia la negación misma de la historia?” (Piglia 2013, p. 112)

En general, la obra goza del empleo de la ironía, del humor negro, etc. Sin embargo, muchas veces va de la mano con la intertextualidad, con la necesidad de conocer el contexto –lo que alude a la propuesta de Piglia presentada al principio de este subcapítulo–. Por consiguiente, puede que en algunos casos un lector menos informado no sea capaz de descifrarla. No obstante, la obra puede leerse sin que el lector descubra todos los “guiños” que Piglia hace.

Como ya se ha observado, la palabra “parodia” frecuentemente sirve hasta para describir a los personajes, lo que tal vez indique la importancia del concepto:

“En lugar de estar aquí, quiero decir, dijo Tardewski, convertido en una versión paródica (para usar un término que a usted le gusta) de los *privatdozent*, de tradición tan prestigiosa en la historia de la filosofía europea desde Kant. Pero rechacé, como usted se imagina, esa tentación: en lugar de ser respetuoso me fui arrastrando cada vez

más hacia la franqueza, delito imperdonable entre académicos. Empecé a expresar cada vez con mayor claridad lo que realmente pensaba. Yo, el polaco, bien tratado por esos caballeros, me dejé arrastrar por la cruda expresión de mis propios pensamientos”. (Piglia 2013, p. 174)

No obstante, ¿usa Piglia parodia o se satisface con nada más que discutirla y mencionar la palabra? Las opiniones difieren.

Por un lado, Sazbón (Sazbón en Fonet 2000, pp. 121–130) propone que los elementos paródicos enriquecen la fluidez del relato. Lo que hace recordar las palabras piglianas sobre Borges, subraya la parodia de la cita interna y la cita paródica que establece relaciones con otros textos. (Sazbón en Fonet 2000, p. 127) Además, tal como el presente texto un poco más arriba, estudia a los personajes y encuentra varios “traslados onettianos” (la Queca y la Coca, Arce y Arocena, Raquel y Raquel, etc.) (Fonet 2000, p. 129). Tal vez Luciano, el senil viejecito, pueda verse lo opuesto a Funes, el memorioso de Borges (Sánchez 2014, pp. 1008–1018). También las siguientes palabras sacadas de *Respiración artificial* posiblemente indiquen la presencia de algo paródico en los personajes: “[...] ¿qué era él sino una parodia de Shakespeare? [...]” (Piglia 2013, p. 112) Finalmente, Sazbón ofrece una conclusión quizá un poco paradójica (lo que concuerda con el carácter del posmodernismo): propone que la textualización paródica que se ve en Piglia es distributiva: el escritor se mueve entre homenajes admirativos y lo irónico y satírico (Fonet 2000, p. 130). Estas palabras, posiblemente, le recuerden al lector la cita sobre Arlt.

Por otro lado, Alberto Julián Pérez (2013, pp. 226–227) niega que Piglia use parodia declarando que

“Piglia utiliza la ironía, pero no la parodia. Los personajes dicen una cosa y dan a entender otra, le hacen guiños al lector, buscando su complicidad. La parodia es un procedimiento genérico. En el nivel de género veo un tratamiento conceptual de los personajes, no mimético, y esto acerca la novela más a la alegoría¹⁷ que a la parodia”.

Quizá aquí, mejor que intentar resolver esa polémica, haya que recordar tres cosas importantes. Primero, existen varias definiciones del dicho concepto. Segundo, lo posmoderno se opone a conclusiones unánimes. Tercero, el lector se ha convertido en co-autor, debe ser activo y es el dueño de su propia interpretación. Al mismo tiempo puede que

¹⁷ Ya se ha visto que la alegoría puede verse también como uno de los rasgos de lo posmoderno.

no se de cuenta de todo lo que está en el libro –pero así está bien–. Y, finalmente, una propuesta que solo completa las dos anteriores: es recomendable volver al comienzo de este subcapítulo, donde se hace hincapié en el conocimiento del contexto, cuyo grado es tan original como cada lectura.

5.8 El carácter metaficticio: la autorreflexividad, la autoconciencia, la autorreferencialidad

Ya se ha notado que Piglia duda que existan obras “puras”, sin elementos metaliterarios, lo que parece indicar que en *Respiración artificial* el lector posiblemente encuentre algo de carácter metaficcional. Puesto que se ha revelado que la metaficción, la autorreflexividad, la autorreferencialidad, la autoconciencia son palabras frecuentemente declinadas en cuanto se discuten las obras posmodernas, el objetivo del presente subcapítulo es analizar estos conceptos en relación con *Respiración artificial*.

Se ha observado que *Respiración artificial* se interesa mucho por la escritura y por el campo literario, lo que podría aludir al carácter autorreferencial de la novela. Asimismo, la obra parece manifestar un cierto tipo de rasgos de la autoconciencia, lo que está de acuerdo con las opiniones de Seymour Menton. (Menton 1993, pp. 190–194) En lo que se refiere a esta problemática, probablemente depende mucho de cómo el lector interpreta lo que lee. Frecuentemente, parece que los pensamientos introducidos por los personajes quizá puedan percibirse como sugerencias de cómo leer la obra pigliana. Un buen ejemplo podrían considerarse las frases en torno a la importancia de descifrar los mensajes, puesto que el significado verdadero no está en la superficie. Sin embargo, el mismo autor afirma que cada lector puede leer sus libros tal como quiera.

Parece que los ejemplos más representativos tampoco se hallan en la “superficie”, sino un poco “dentro”. Es decir, Emilio Renzi escribe un libro: *La prolijidad de lo real*. En consecuencia, aparecen recomendaciones sobre cómo escribir, comentarios del escritor, etc. Por ejemplo:

“En fin, yo había escrito una novela con esa historia, usando el tono de *Las palmeras salvajes*; mejor: usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti. *Ninguno de nosotros, de los que estuvimos ahí la noche en que se entrevistó por fin, en la entristecida penumbra que siguió a la tarde del entierro, el secreto de esa venganza cultivada durante años, ninguno de nosotros no pudo no pensar que asistía a la más*

perfecta forma del amor que un hombre puede dispensar a una mujer; pacto piadoso del que parece difícil prever el carácter o las consecuencias de las heridas infligidas pero no la intención y la deseada bienaventuranza. Así empezaba la novela y así seguía durante 200 páginas. Para evitar el costumbrismo y el estilo oral que hacían estragos en las letras nacionales yo (como quien dice) me había ido a la mierda” [...]. (Piglia 2013, pp. 15–16)

Así, se hace ficción sobre ficción y la lectura en este sentido tal vez resulte algo duplicada. Estas palabras sobre la duplicación, quizá, al lector le recuerden la teoría de Dällenbach, o sea, la *mise en abyme*. De hecho, *Respiración artificial* parece tener rasgos de (¿casi?) todos los tipos de la *mise en abyme*, sobre todo del tipo denominado “reflexiones del código”. Ya se ha notado que lo de presentar su visión de cómo la obra debe ser leída resulta dudable. No obstante, algo de que no se puede dudar son las frecuentes discusiones en torno a la literatura.

Por ende, muchas veces aparecen ideas que parecen ser pertenecientes al campo de la crítica literaria o de la filosofía. Llama la atención su reflejo en cómo la novela está construida, lo que alude a las palabras de Spires citadas en la parte teórica. Sin embargo, la problemática resulta aun más compleja. Ya se ha notado que Renzi podría verse como el alter ego de Piglia. O quizá el libro sea hasta más autobiográfico de lo que parece a primera vista (véase el subcapítulo sobre los personajes). Encima, *La prolijidad de lo real* fue el título original de *Respiración artificial* (González Sawczuk 2008, p. 147). En consecuencia, tal vez los comentarios relacionados con la obra de Renzi y con la literatura en general puedan ser de aun más relevancia para la obra que el lector tiene en sus manos. Fijándose en la cita, se habla de parodia, particularmente ligada a la obra de Onetti, lo que concuerda con las observaciones de los críticos citados (véase “Ironía, parodia”) –lo que parece estar de acuerdo con la hipótesis sobre la relevancia–.

Además, llama la atención que no solo se comenta el resultado, sino también el proceso de escribir, lo que muchos críticos consideran significativo. Encima, no se comenta sólo el contenido, la trama, sino también el lenguaje, lo que podría aludir a la teoría de Hutcheon. Sin embargo, la teoría de dicha crítica es muy compleja; un análisis centrado en esa problemática por supuesto llegaría a conclusiones muy interesantes.

Al mismo tiempo, dada la intensa presencia de la tensión entre la realidad y la ficción (el tema del siguiente subcapítulo), probablemente no se puede negar el carácter autorreferencial de la obra pigliana. Estas observaciones parecen de acuerdo con las ideas de Sazbón (Sazbón en

Fornet 2000, 126), quien subraya lo autorreferencial, autocentrado que la novela es. En este contexto, parece destacar la siguiente pregunta: “¿Cómo narrar los hechos reales?” (Piglia 2013, p. 147) Di Marco (2008, pp. 1–3) ve esta pregunta como la búsqueda de una forma adecuada para representar lo real, lo que hace recordar las palabras de Canclini (1990) mencionadas en la primera parte de este trabajo de que el arte investiga las posibilidades de construir lo real.

Ahora bien, van a presentarse más opiniones de la crítica para compararlas con lo observado y ojalá añadir más información en torno a este tema. De acuerdo con las observaciones, Carmen Bustillo (1997, p. 155) afirma que las historias que aparecen en *Respiración artificial* crean una realidad que no existe fuera del texto, sino en “el tejido intratextual de los signos verbales con ellos mismos”, lo que es lo mismo que la lectura del *Quijote* hecha por Foucault. Asimismo Ruiz Abreu (2003, p. 50) hace hincapié en el recurso pigliano que consiste en escribir textos sobre otros textos, lo que da paso a la experimentación. Además, este crítico llama la atención al hecho de que la novela se construye gracias a los documentos y cartas de Ossorio. También conforme con las observaciones presentadas en este subcapítulo, Ruiz Abreu (2003, p. 50) considera importantes las reflexiones sobre el texto literario. Encima, Berg (Berg en Fornet 2000, pp. 65–66) propone que Piglia convierte los problemas de la narración y las vinculaciones entre la literatura y la política en anécdotas. En suma, Menton (1993, pp. 190–194) no duda que la novela está llena de ejemplos de metaficción.

Sin embargo, dada la gran variedad de teorías que existen en torno a los conceptos estudiados, es muy probable que las conclusiones presentadas en este subcapítulo serían criticadas por algunos críticos. No obstante, el fin de esta parte no es analizar y detalladamente categorizar el carácter metaficcional de la obra, sino comprobar si en este sentido *Respiración artificial* no se opone a las teorías sobre el posmodernismo y la NNH.

5.9 La relación entre la verdad y la ficción

El objetivo del presente subcapítulo es, tal como se ha prometido en el subcapítulo anterior, analizar la postura de *Respiración artificial* ante la relación entre la realidad y la ficción, puesto que se ha revelado que se trata de una característica clave del posmodernismo (y hasta de la NNH). Aparte de lo que se puede observar en la obra, van a estudiarse las opiniones de Piglia en torno a este tema con el fin de comprender esta compleja problemática lo mejor posible.

Para empezar, ¿qué es la verdad y dónde está? En la obra se proclama que la verdad en realidad no es lo que se presenta como tal. Así, por ejemplo: “[...] la verdad de Borges hay que buscarla en otro lado: en sus textos de ficción” (Piglia 2013, p. 127). Y es más, la cita parece aun subrayar que la verdad debe *buscarse*, en otras palabras, es indispensable algún esfuerzo: quizá se deba investigar, descifrar los mensajes. Llama la atención que para llegar a la llamada *verdad* presentada por el discurso oficial como tal, y encima como la única y absoluta, no se necesita mucho esfuerzo. Por otro lado, en ficción parece que podría hallarse algo más interesante. Sin embargo, se habla del proceso de la búsqueda, no se dice que la verdad esté allí.

Piglia afirma que aunque la ficción trabaja con la verdad, al mismo tiempo se puede decir que crea un discurso que “[...] no es ni verdadero ni falso, ni pretende serlo”. (Piglia en Fornet 2000, p. 39) En “[...] ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” (Piglia en Fornet 2000, p. 39). Quizá este “efecto” podría relacionarse con la declaración de Stanton, o hasta con las proposiciones de Concolorcorvo presentadas más adelante. Stanton (2000, p. 55) afirma que “[e]n lugar de esclavitud historiográfica al documento, el novelista se puede permitir un margen de invención para penetrar más hondamente en la verdad”. Sin embargo, en lo que se refiere a esta penetración, parece que aun la ficción no ofrece posibilidades ilimitadas, dado que Piglia concluye que las “[...] relaciones de la literatura con la realidad son siempre elípticas¹⁸ y cifradas” (Piglia en Fornet 2000, p. 40). Fijándose en el impacto de la lectura en el lector –en el “efecto”–, ya muchos años antes, Concolorcorvo propone que debido a la incertidumbre que rodea a la historia resulta mejor preferir las fábulas. Dado que éstas pertenecen a lo imaginario y no fingen, tienen más influencia y ofrecen una lectura más agradable. (Concolorcorvo en Aínsa 1994, p. 39) Encima, Villoro (2009) añade que el hombre cree porque recela, y si desconfía de algo, desea saber más de eso.

Ahora bien, la discusión va a centrarse en la problemática de la verdad y de la razón de manera más explícita. A un importante aspecto de la verdad parece aludir la siguiente pregunta: “¿La verdad para quién?” (Piglia en Fornet 2000, p. 39). Pese a que Piglia recordó esa pregunta de Lenin con referencia al campo de la crítica literaria, que, según él quiere borrar la incertidumbre creada por la ficción, parece relevante también en el contexto de la híbrida novela *Respiración artificial*. Por ejemplo, la siguiente cita parece una buena

¹⁸ Esta proclamación se parece a las opiniones de Pavlicic: la realidad es demasiado compleja para ser captada.

ilustración de lo subjetivo y relativo que la verdad es: “Relativa, de relata: narrar. El que narra, el narrador. *Narrator*, dice Maier, quiere decir: el que sabe” (Piglia 2013, pp. 118–119). Encima, la relatividad conlleva otra característica de la verdad –y del posmodernismo en general–: la multiplicidad. Finalmente, parece que la presente discusión se acerca a una posible respuesta a la primera parte de la pregunta inicial *qué es la verdad, la razón*: es un relato (Sánchez 2014, pp. 1009–1017). Asimismo, la realidad se asemeja a un texto. O sea, a un texto que debe ser leído e interpretado, dando origen a distintas interpretaciones. (Sánchez 2014, pp. 1009–1017) Por consiguiente, Ruiz Abreu (2003, p. 49) comenta que “[n]o hay una realidad, sino infinidad de imágenes que la reproducen, y más aún, una guerra de noticias que la hacen inabarcable, ajena a las palabras”.¹⁹

Vista la importancia de lo plural y múltiple, conviene elaborar estas propuestas de manera más detallada. La problemática del tema de la verdad puede ser relacionada con los personajes clave de la novela (Aulestia Páez 2013, p. 66; Julián Pérez 2013, p. 226). Como ya se ha observado en el subcapítulo dedicado a los personajes, el escritor Renzi, el ex-político Luciano Ossorio, el historiador Maggi y el filósofo Tardewski encarnan cuatro puntos de vista diferentes. De ahí que también se ofrezcan ya cuatro distintas posturas ante la verdad, reflejando la importancia de la pregunta *¿La verdad para quién?* Y para colmo, son posturas que se oponen al discurso oficial del Estado, lo que lleva a otro significativo aspecto de la novela –y del posmodernismo y de la NNH–.

Sánchez (pp. 1012–1016) llega a la conclusión de que el Estado y la razón son uno, ya que ambos son responsables por el horror. La discusión sobre la razón necesariamente lleva al tema del racionalismo. ¿O mejor del irracionalismo? Parece que depende mucho del punto de vista. Llaman la atención sus relaciones con el título de la segunda parte (“Descartes”) y con *Mi lucha*, que es presentada como una continuación de la obra de Descartes:

“¿Podría ser ese libro (pensaba yo mientras anocheceía en la biblioteca) considerado como una flexión final en la evolución del subjetivismo racionalista inaugurado por Descartes? Pienso que sí, pensé esa tarde y lo pienso también ahora, dijo Tardewski. Me opongo con esto, por supuesto, como usted habrá notado enseguida, a la tesis sostenida por Georg Lukacs en su libro *El asalto a la razón*, para quien *Mi lucha* y el nazismo no son más que la realización de la tendencia irracionalista de la filosofía

¹⁹ Aquí llaman la atención aun la alusión a lo visual y el caos –dos características importantes del posmodernismo–.

alemana que se inicia con Nietzsche y Schopenhauer. Para mí, en cambio, dice Tardewski, *Mi lucha* es la razón burguesa llevada a su límite más extremo y coherente”. (Piglia 2013, pp. 191–192)

Con referencia a tales propuestas, Sánchez (2014, pp. 1012–1017) llega a la conclusión de que Piglia no cree en la razón. Esta afirmación parece concordar con la propuesta de Piglia de que “[e]l arte sería contrario a esa lógica de la racionalidad capitalista” (Piglia 2001, p. 173). Y, finalmente, estas ideas parecen aludir a otro rasgo de lo posmoderno y de la NNH: a lo antirracional. Además, en lo que se refiere no solo al tema de la relación entre la realidad y la ficción, sino también particularmente a lo irracional, llama la atención que en la obra también se menciona al historiador Jules Michelet.

Esta discusión sería muy incompleta sin por lo menos una breve mención del encuentro entre Hitler y Kafka en Praga, quizá uno de los momentos más famosos de *Respiración artificial*. Este encuentro es presentado como un hecho real. ¿Qué significa esto? O sea: “¿Cómo narrar los hechos reales?” (Piglia 2013, p. 147) A lo largo de la obra, se hacen referencias a documentos “verídicos”, testigos, lo que frecuentemente resulta en el fomento del detalle y del enfoque, etc. Oliva Abarca cree (de modo muy parecido a di Marco, 2008, p. 3), que todos estos procedimientos que hacen un texto parecer real, Piglia no los usa para crear un relato factual, sino para cuestionar cómo estos procedimientos pueden usarse, al mismo tiempo, para escribir ficciones (Oliva Abarca 2018, pp. 7–26).

Por otro lado, no son solo los procedimientos verídicos que juegan un papel importante. Muchas veces, la novela hace hincapié en lo incierto que la información presentada es. Un ejemplo de lo poco fiable pueden ser los monólogos del senil Senador Luciano, quien es también una buena ilustración de las barras (casi) inexistentes entre lo real y la imaginación: “No estaba seguro, ahora, de recibirlas o de imaginarlas” (Piglia 2013, p. 46). Además, tampoco se puede omitir que los procedimientos “verídicos” también pueden desacreditar lo “real” (Oliva Abarca 2018, pp. 16–17).

Entonces, ¿cuál es la meta más importante de este juego entre la realidad y la ficción? Quizá la respuesta más probable es la de Sánchez, quien concluye que Piglia no quiere describir la verdad histórica; su objetivo es, más bien, preguntarse si algo así existe (Sánchez 2014, pp. 1012–1016). No obstante, en torno al porqué del juego entre lo real y ficticio en la obra pigliana existen también otras opiniones distintas, hasta tan diferentes como la de Julián

Pérez. Julián Pérez (2013, p. 229) afirma que lo que Piglia realmente quiere es persuadir al lector de sus ideas, eliminar lo que considera indeseable.

En lo que se refiere al encuentro entre las dos personas tan distintas, Hitler y Kafka, Sánchez (2014, pp. 1012–1017) concluye que es un hecho ficticio. La reacción de Stanton (2000, p. 55) parece quizá un poco más indulgente: afirma que se trata de una verdad de otro tipo que posibilita relacionar lo político y lo ficticio en el plano moral. Encima, Sánchez hace advertencia de los pequeños fallos que se pueden encontrar en la historia. Vistas todas estas observaciones, parece que el juego entre la realidad y la ficción promueve la actividad del lector (McCracken en Fornet 2000, pp. 94, 110). De hecho McCracken proclama que “[e]s la posmodernidad del lector lo que se pone a prueba aquí”. (McCracken en Fornet 2000, pp. 112) Asimismo, Ruiz Abreu (2003, p. 49) propone que Piglia intenta interrogar la verdad, plantear dudas y presentarla al lector para que ése decida “[...] qué hacer con ella”.

Dada la frecuencia con la que se ha mencionado la ficción, toca estudiar este concepto con más detalle en referencia a las opiniones de Piglia. Según el autor, todo puede convertirse en objetos de ficción, hasta la ficción misma. (Piglia en Ruiz Abreu 2003, p. 49) Piglia cree que la ficción se basa en “[...] lo que todavía no es [...]”, la relaciona con el futuro, lo que se parece a uno de los tipos de la novela histórica propuestos por Cowart. Tales afirmaciones del autor tienen su reflejo en *Respiración artificial*. Por ejemplo, la obra de Arlt es considerada profética (lo que alude a las ideas sobre el posmodernismo), y hasta el intento de construir una historia a partir de unas cartas de porvenir parecen, por lo menos a primera vista, algo del futuro. Otra buena ilustración de la relación entre el “futuro real” y la literatura es la siguiente cita:

“Pienso: he descubierto una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad. Tengo solamente una duda: ¿Podré modificar esas escenas? ¿Habrá alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador?” (Piglia 2013, p. 99)

Este vínculo –entre el mundo real y la literatura– hace recordar las propuestas posmodernistas presentadas por Eco o Pavlicic. Sin embargo, en el contexto de la NNH –que niega la posibilidad de prever el futuro–, llama la atención que de esta manera las acciones sí que tal vez resulten previsibles. No obstante, lo que probablemente está de acuerdo con la NHH, es lo incambiable que el futuro parece. Encima, cabe decir, que el concepto del tiempo es un tema frecuentemente comentado por los personajes piglianos. De hecho, parece que la pluralidad se

refleja hasta en las opiniones sobre esta problemática, de ahí que no sea fácil elegir una sola postura que podría considerarse dominante.

El Senador propone que “[n]ada es ya recuerdo para mí: todo es presente, todo está aquí” (Piglia 2013, p. 48), lo que tal vez concuerde con las teorías posmodernas. Por otro lado, también aparecen comentarios que parecen tomar una postura opuesta, por ejemplo: “Nada entre el pasado y el futuro: este presente (este vacío, esta tierra incógnita) es también la utopía” (Piglia 2013, p. 79). No obstante, en ese contexto: ¿qué son realmente el *pasado*, el *presente* y el *futuro*?

Finalmente, volvamos a la frontera poco clara entre lo real y lo ficticio, o sea, a una de las características clave de la NNH y del posmodernismo con la que este subcapítulo ha empezado. Como una breve conclusión podrían, quizá, servir la siguiente declaración de Piglia de que le “[...] interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad” (Piglia en Fernet 2000, p. 30) o tal vez la denominación propuesta de Stanton (2000, p. 55): “una excelente postnovela en la línea de pseudoapócrifos verdaderos”.

6 *Respiración artificial* y la Nueva Novela Histórica

En los subcapítulos anteriores se ha demostrado lo similar que los rasgos de la NNH y del posmodernismo en general son. De ahí que luego, al analizar el carácter posmoderno de *Respiración artificial*, se haya notado que la mayoría de los rasgos comentados, de hecho, también pueden clasificarse como características de la NNH. Vistas todas las observaciones que anteceden este párrafo, probablemente no es nada sorprendente que existan críticos literarios según quienes *Respiración artificial* podría verse como una NNH. Por ende, el mayor objetivo del presente subcapítulo es estudiar tales opiniones para comparar y completar los análisis de la parte anterior.

Para empezar, el ya mencionado crítico Menton (1993, p. 13) incluye *Respiración artificial* en su lista de las NNH. No obstante, parece que, en realidad, la obra pigliana excede esta conceptualización (Pacheco 1997, pp. 33–42). Menton propone que se trata de “una de las Nuevas Novelas Históricas más originales” (1993, p. 190) y admite que es un caso bastante complicado que le hace subvertir su propia definición de la NNH. Dicho sea de paso, tales propuestas parecen confirmar el carácter posmoderno de la obra: el escritor no obedece reglas. Además, llama la atención que la obra de Piglia fue publicada antes de los estudios más famosos sobre la NNH, lo que alude a la paradoja posmoderna del futuro.

Menton (1993, p. 194) afirma que el mayor porqué de denominar esta obra NNH es la falta casi completa de la recreación del espacio histórico. Explica que, a pesar de la ubicación cronológica y geográfica de los personajes y menciones abundantes de personajes históricos, Piglia no se interesa por “[...] captar el sabor de esas épocas [...]” (Menton 1993, p. 194). Más bien, quiere presentar las ideas filosóficas borgianas sobre la historia en general.

Algo que no se ha comentado mucho a lo largo de los análisis anteriores es el hecho de que la historia se repite. Por ejemplo, tanto Maggi, como Enrique Ossorio y su abuelo abandonan a sus familias para irse a vivir con mujeres de vida alegre²⁰. Este hecho alude a los problemas relacionados con los matrimonios burgueses. Además, en la familia se repite el interés por escribir y por el suicidio, hay hijos creados sin la presencia de su padre. Menton concluye que a consecuencia de las repeticiones los hombres se hacen unidos por la “inconsciencia colectiva”, se hacen uno (lo que –tal como la mayoría de otras propuestas– alude a las ideas sobre el posmodernismo en general). Así, no es posible distinguir entre héroes y traidores, lo que ya aparece en Borges. Esto se nota, sobre todo, en el personaje de Ossorio, quien luchó

²⁰ ¿O no podrían verse los personajes como distintas partes de un hombre, como partes (reducidas) de un self?

por la Libertad como un gran héroe, pero también admite que fue un traidor, un amigo desleal. (Menton 1993, pp. 194–195)

Las repeticiones resultan en la previsibilidad del mundo, lo que se opone al papel importante de la casualidad y al hecho de que no es posible averiguar la verdad, dos conceptos tan propios de Borges (Menton 1993, pp. 196–197). Encima, parece que esta observación no concuerda ni con las características de la NNH. Lo previsible, Menton lo relaciona con el motivo del ajedrez, que está muy presente tanto en Borges como en Piglia. (Menton 1993, pp. 196–197) Por otro lado, es la casualidad gracias a la que Tardewski se da cuenta del encuentro entre Hitler y Kafka.

Otro fenómeno borgiano es la relación interactiva entre la literatura y lo real. (Menton 1993, pp. 196–197) Menton (1993, pp. 191–207) afirma que esta novela de Piglia podría verse como parodia de una obra borgiana nunca escrita. Cree que es paradójico que Renzi critique a los escritores –incluso a Borges–, al quien considera un escritor del siglo XIX. Menton subraya la intertextualidad de la obra, sobre todo las referencias a los cuentos de Borges. Menton comenta que tal como *Rayuela* (1963) de Cortázar, *Respiración artificial* se puede caracterizar como “una novela ensayística” en la que prevalecen monólogos, diálogos y cartas intelectuales, haciéndose a un lado la acción. (Menton 1993, pp. 190–207)

Menton (1993, pp. 190–204) relaciona la búsqueda de la identidad argentina con la estructura dualista de la obra. La primera parte de la novela es, según Menton, una saga familiar. De mucha importancia considera lo autoconsciente que esta parte es, o sea, la ve como una metaficción que surge gracias a la comunicación entre Renzi y Maggi, dos hombres de opiniones muy diferentes, lo que fomenta el dialogismo:

“Ahora bien, ¿construiremos a dúo la gran saga familiar? ¿Volveremos a contarnos toda la historia? Por el momento te adjunto el resumen”. (Piglia 2013, p. 20)

El carácter metaficcional se puede observar aun en la carta de Maggi en la que dice: “Todo es apócrifo, mi hijo” (Piglia 2013, p. 18). (Menton 1993, pp. 190–194)

El narrador de la segunda parte es, sobre todo, Tardewski, quien prefiere a Kafka a Joyce. Fijándose en los nombres de los protagonistas, Menton subraya su origen italiano, lo que alude a las relaciones complicadas entre los criollos y los inmigrantes. (Menton 1993, pp. 200–201) En referencia a la ya mencionada intertextualidad, Menton indica la relación intertextual con *Metamorfosis* de Kafka. Por ejemplo, Tardewski deja de trabajar en el Banco

Polaco de Buenos Aires para abandonar el mundo de Gregor Samsa. El título *El proceso*, que es probablemente la obra más conocida de Kafka, también alude al período de la dictadura argentina entre 1976–1979 (Proceso de Reorganización Nacional) (Menton 1993, pp. 203–204).

La segunda parte llamada “Descartes” refleja lo racional. Al racionalismo se le opone el encuentro ficticio entre Hitler y Kafka que, según Menton, subvierte lo racional. Llama la atención la proclamación de que *Mein Kampf* “[...] era una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del *Discurso de Método*”, lo que Valéry considera la primera novela moderna. (Piglia en Menton 1993, pp. 203–204) Menton (1993, p. 197) afirma que es imposible llegar a la *verdad incontrovertible* no solo en lo que se trata del pasado, sino también en el presente. Esto se ve evidenciado ya por la dedicación irónica “A Elías y a Rubén, que me ayudaron a conocer la verdad de la historia” (Piglia en Menton 1993, p. 197).

En suma, la mayoría de las observaciones de Menton presentadas más arriba le sirven para describir el método pigliano usado para ocultar lo más importante que en realidad el autor desea que su obra le comunique al lector: los crímenes y todo el terror durante la dictadura. El método de Piglia se basa en el estilo borgiano, resulta laberíntico y así apropiado para confundir a los censores. Aun en la novela está presente el tema de la censura: aparece el paranoico Arocena que examina las cartas para descifrarlas. Sus técnicas son descritas como absolutamente absurdas. (Menton 1993, pp. 204–205)

Como ya se ha avisado, más tarde en su estudio Menton concluye que su artículo sobre *Respiración artificial* no cabe en su libro sobre la NNH, puesto que aun no es posible denominar la obra novela histórica, dado que según la definición de la novela histórica elegida por Menton la trama debe ser ubicada antes del nacimiento del autor. Menton subraya que la correspondencia y las conversaciones tienen lugar entre 1976 y 1979; la meta de Piglia es denunciar la dictadura. Por otro lado, Menton admite que Piglia nació después de la segunda Guerra Mundial y no puede recordarse de la política y literatura Argentina antes de 1942. En conclusión, propone que en la novela las ideas filosóficas en torno a la historia en general son más importantes que el hecho de recrear un período histórico, lo que identifica como influencia de Borges. Además, afirma que Piglia describe (casi) la totalidad de la historia argentina. Finalmente, el discurso es característico por su dialogismo, intertextualidad y metaficción. (Menton 1993, pp. 206–207)

Otro crítico que denomina *Respiración artificial* NNH es Hernández Peñaloza (2011, p. 313). Propone que, aparte de varias otras formas literarias, es posible encontrar en esta obra rasgos de la NNH. En este contexto comenta que Piglia combina elementos ficticios con hechos históricos. En la novela identifica el empleo de la intertextualidad, de la metaficción y del dialogismo. Además, la obra plantea dudas sobre la objetividad de la Historia. La NNH critica y desmitifica la historia, se interesa por versiones parciales, subjetivas, fragmentadas que solían ser omitidas, ignoradas. Hernández Peñaloza propone que el autor quiere investigar cómo se puede contar la Historia desde la ficción. Afirma que Piglia ofrece la Historia “[...] como una narración que comparte con la ficción varias estrategias retóricas” (Hernández Peñaloza 2011, p. 313). Por fin, la historia se construye de manera heterogénea. En suma, se puede ver que sus opiniones están de acuerdo con las ideas presentadas más arriba.

Para concluir, este subcapítulo parece concordar con las conclusiones hechas a lo largo del presente trabajo. Sin embargo, llama la atención el tiempo, quizá la única característica que no está de acuerdo con la definición de la NNH. No obstante, como se ha señalado, en el contexto de la obra pigliana, el tema del tiempo resulta muy complejo.

7 *Respiración artificial* y la clase de ELE

La postura ante el uso de la literatura en la clase de idiomas ha cambiado mucho (Lerner, Sitman 1996, p. 227). ¿Qué ventajas y desventajas tiene el uso de la literatura en la clase de ELE? ¿Y de qué manera elegir el texto y utilizarlo? A estas preguntas, particularmente en el contexto de la enseñanza del español como lengua extranjera y de la novela *Respiración artificial*, pretende responder el presente capítulo.

Para empezar, conviene centrarse en la problemática de la literatura en la clase de ELE de manera un poco más general. Primero, dada la importancia del contexto real en que los ítems gramaticales aparecen, parece ventajoso usar los materiales auténticos (es decir, en el caso de la literatura textos originalmente creados para los lectores nativos, no específicamente para los estudiantes de una lengua extranjera) para introducir la gramática (Lerner, Sitman 1996, p. 227). Además, cabe subrayar lo beneficioso que el trabajo con un texto puede ser en cuanto al enriquecimiento del vocabulario. Sin embargo, en definitiva, no son los únicos provechos que se deberían sacar de la inclusión de un texto en la clase. El profesor no debería olvidarse del componente comunicativo (Letelier 2010, p. 362). Es más, un texto puede servir de base a las actividades de comprensión lectora y oral, pero también puede emplearse con el fin de promover la expresión oral y escrita –o sea, para desarrollar las cuatro destrezas fundamentales–.

Los avances en los campos de sociolingüística y de psicolingüística resultaron en el creciente interés por otros temas como el análisis de las necesidades de los alumnos, el papel de la motivación, el diseño de materiales didácticos, la interacción en clase, etc. (Albaladejo García 2007, p. 4) En nuestros tiempos posmodernos es necesario promover el entendimiento intercultural. (Albaladejo García 2007, p. 5) Trabajar con un material auténtico significa estudiar la cultura, el contexto imprescindible para *descifrar* y comprender mejor los significados. Sanz Pastor (2022, p. 353) propone que aun creando mundos ficticios “[...] los autores reflejan, re-crean, inauguran con su mirada una realidad que puede ser culturalmente enriquecedora”. De ahí que la literatura ofrezca nuevos modos de ver la realidad (López Valero y Encabo Fernández en Albaladejo García 2007, p. 5). En cuanto al desarrollo del conocimiento sociocultural, Níkleva (2013 pp. 108–118) concluye que la intertextualidad merecería más atención en las clases, sobre todo en cuanto se trata de estudiantes avanzados. En fin, Naranjo Pita (Naranjo Pita en Albaladejo García 2007, p. 4) proclama que “[...] la utilización de la literatura con un fin didáctico en la clase de lengua extranjera representa un asunto de máxima actualidad”, lo que va a ser la postura adoptada por el presente trabajo. Por

ende, la siguiente parte ofrece una muestra práctica de cómo podría llevarse *Respiración artificial* a la clase.

A lo largo del presente trabajo se ha observado lo complejo que *Respiración artificial* es. Por consiguiente, puede que el texto sea rechazado por los profesores de ELE por resultar una lectura demasiado difícil. De ahí uno de los objetivos de este capítulo: considerar, brevemente, no solo el lado bueno de incluir la obra pigliana en la clase, sino también los posibles obstáculos y, ojalá, eventuales soluciones.

Para empezar, se ha visto el papel importante que la política juega en la obra. En consecuencia, parece recomendable introducir el contexto de la obra, o sea, los puntos claves de la historia argentina (quizá convenga una breve introducción a la problemática de las dictaduras en América Latina). Tales procedimientos promueven las relaciones entre distintas asignaturas. Además, parece que (por supuesto deben considerarse las necesidades de los alumnos particulares) en torno a varios de los temas elaborados en la novela podrían surgir discusiones muy interesantes y enriquecedoras.

Se ha observado que otro rasgo importante de la obra es la ironía. De ahí que el profesor deba tener cuidado en cuanto elija un fragmento. No es que la ironía sea inadecuada; solamente hay que asegurar que, si hace falta o si parece ventajoso (se ha visto que muchas veces no es imprescindible darse cuenta de todos los guiños hechos por el autor), sea comprendida. Algo similar quizá resulten las relaciones intertextuales. Sin embargo, también se ha observado que frecuentemente vale la pena incluir la intertextualidad, pese a lo complicado que puede parecer a primera vista. En este caso parece recomendable, por ejemplo, convertir las referencias a otras obras en temas de discusión.

Otro punto para considerar es el lenguaje y la estructura del texto. Ya se ha notado lo híbrido y fragmentario que la novela es. Sin embargo, parece que no debe percibirse como una desventaja. Por lo contrario, el profesor puede elegir, por ejemplo, una carta o un “microrrelato” con que se puede trabajar hasta casi independientemente del resto de la obra (aunque parece una lástima no explotar más de las posibilidades que la obra ofrece). No obstante, el texto puede resultar un poco confuso, sobre todo por los largos monólogos (casi) sin mencionar nombres de los personajes. Por otro lado, el lenguaje es muy variado, a menudo el autor usa repeticiones y un lenguaje bastante simple (en comparación con otras características de la obra), lo que podría facilitar el entendimiento del texto elegido. Algo complicado puede ser el lenguaje coloquial y la transcripción del lenguaje hablado en

Argentina –pero cuando se introduce de manera adecuada (quizá mejor con estudiantes avanzados)–, parece que puede considerarse más bien una ventaja, una buena motivación y enriquecimiento cultural.

Vista la complejidad de la obra, este capítulo es solamente un esbozo. Finalmente, cabe subrayar, de nuevo, el análisis de las necesidades de los estudiantes particulares en el momento particular. Cada estudiante es original; cada clase tiene sus peculiaridades. Por ende, estos hechos deberían considerarse en el momento de preparar los materiales. Encima, *Respiración artificial* es realmente una obra complejísima, de ahí que ofrezca un sinfín de posibilidades de cómo usarla en la clase. Por lo tanto, la siguiente parte debe verse como solo un pequeño ejemplo –y un ejemplo que siempre debería ajustarse a los estudiantes particulares–.

Respiración artificial: actividades

Tiempo: depende de qué actividades (y qué versiones de éstas) el profesor elija

Grupo: aprox. 15 estudiantes, nivel B1

Conocimientos requeridos: el pretérito indefinido, estrategias de lectura (A2)

Objetivos: Los estudiantes serán capaces de comprender textos auténticos (B1, el tema de la dictadura/censura), usar distintas estrategias de lectura, nombrar por lo menos 5 palabras relacionadas con la dictadura, comentar brevemente el tema de la dictadura en América Latina (una o dos oraciones), nombrar a un escritor latinoamericano.

Propósito: Los estudiantes comprenderán textos auténticos y profundizarán su conocimiento en torno a la cultura latinoamericana.

Materiales: hojas de trabajo según el número de estudiantes, computadoras / móviles / libros /....

Posibles problemas:

Los estudiantes:

- no saben mucha información sobre la dictadura -> fotos, brainstorming, discusiones
- hablan en checo -> P monitorea, los motiva
- no recuerdan el pretérito indefinido -> revisión

1. La lluvia de ideas: la dictadura

2 + 5 min

- El profesor (más adelante “P”) escribe la palabra “dictadura” en la pizarra y elicit ideas relacionadas con este tema. También se pueden usar fotos.
- Primero, los estudiantes (más adelante “EE”) trabajan por sí solos (aprox. 2 min), luego se comparan y discuten los resultados.
- El P elicit la palabra “libertad”, se discute la libertad de palabra, se pueden usar las preguntas tales como ¿qué os parece lo peor?, etc.
- Objetivo: despertar a los estudiantes, introducir el tema y el vocabulario

2. *Skimming*

4 min

- P: “Para encontrar más información sobre la dictadura, vamos a trabajar con unos fragmentos de una novela que fue escrita durante unos tiempos muy duros. ¿Es un texto escrito por una víctima o por el dictador? No leáis todo el texto, solo intentad encontrar la información.” (el P distribuye el primer texto)
- Luego se comparan los resultados.
- Objetivo: practicar *skimming*, familiarizarse con el texto

3. Arocena (una actividad de lectura)

4 min

- P: “Tengo un texto más para vosotros. Podéis trabajar con las dos. ¿Quién creéis que es Arocena? De nuevo, no leáis todo el texto, solo intentad encontrar la información. Estudiante, X, ¿con qué texto vas a trabajar?”²¹
- Luego se comparan los resultados. Puede realizarse primero en parejas.
- Objetivo: practicar la lectura (sobre todo *scanning*), introducir –de nuevo– el tema de la censura, practicar el habla

4. El vocabulario

1 + 3 + 2 min

- P: “Vamos a trabajar solo con el primer texto. Fijaos en las palabras en negrita: ¿os parecen positivas o negativas?” (discusión)
- “En parejas, relacionad estas palabras con sus versiones checas. 3 min.” (el P distribuye los papeles con las palabras checas)
 - Antes de empezar, es recomendable invitar a pensar en las categorías gramaticales que les pueden ayudar.
- Luego se discuten los resultados.

²¹ Es recomendable asegurarse de que los estudiantes entienden la tarea. Esta pregunta es solamente un ejemplo. Aunque más adelante ya no aparecen tales preguntas, se supone que el profesor las usa.

- Objetivo: introducir el vocabulario más complicado del texto -> enriquecer el vocabulario y facilitar el entendimiento del texto, practicar las estrategias “compensatorias”

5. La comprensión lectora 4 + 2 + 3 min

- P: “Leed el primer texto y decidid cuáles oraciones son falsas y cuáles verdaderas y por qué. 4 min.”

- Arocena y el Senador son buenos amigos.
- El Senador no está seguro de qué es real y qué es su imaginación.
- El Senador no sabe dónde tiene las cartas.
- Arocena solo lee cartas de sus amigos.
- El Senador se interesa por los secretos.

- Se comparan las respuestas: en parejas, luego todos juntos.
- Objetivo: practicar la lectura detallada (la comprensión lectora)

6. El pretérito indefinido 1 + 3 + 2 min (+)

- P: “Ahora vamos a trabajar con el segundo texto. Completad el texto con las formas adecuadas de los verbos en paréntesis. Usad solo un tiempo verbal. Ved el texto y decidme cuál tiempo verbal y porqué.”

- Antes de empezar, se puede repasar (por ejemplo, en grupos) la información básica sobre el pretérito indefinido.

- Antes de empezar, se puede trabajar con el vocabulario complicado: en parejas, cada pareja elige dos palabras que les parecen complicadas, se crean definiciones, el resto de la clase adivina qué palabras son. (conviene asegurarse de que los EE comprenden las palabras “clave”, “abandonar”, “coincidir”, “acomodar”, “reordenar”, “párrafo”)

- Se corrigen las respuestas.

- nota: se puede usar el audio
(<https://www.youtube.com/watch?v=2LSWQAD0d74>)

- Objetivo: practicar el pretérito indefinido, (enriquecer el vocabulario, practicar la escucha)

7. El contexto 5 min +

- P: “¿De qué país se trata? ¿Dónde está Entre Ríos?” (se trabaja con el mapa)

- P: “Creéis que la dictadura es un tema actual? ¿Por qué (no)? ¿Qué creéis que sería lo más difícil para vosotros durante una dictadura?” (discusión)
 - Primero puede realizarse en parejas.
- Objetivo: practicar el habla, comprender mejor el contexto, enriquecer su conocimiento sobre América Latina, pensar en problemas graves

8. El contexto: proyectos (depende de la versión particular)

- Se pueden realizar en grupos de 3–5 personas. El P, tomando en cuenta los intereses y habilidades de los estudiantes, puede modificar los temas. Por ejemplo, puede ser así: un grupo crea un póster o una presentación sobre Piglia, otro grupo sobre la dictadura en Argentina, otro se fija particularmente en el Proceso de la reorganización nacional o sobre las dictaduras en América Latina, etc. Por supuesto, se explica la relación de los temas con los textos. Los EE participan en la elección de los temas (si es posible).
- Los EE trabajan con todo lo que quieran (móviles, libros, ...) –si es posible–.
- Luego se presentan los proyectos. Los grupos que no presentan, escuchan y eligen dos cosas que les parecen más interesantes.
- Los EE pueden evaluar sus propios proyectos y los de sus compañeros (depende de la clase).
- Objetivo: enriquecer el conocimiento sobre América Latina, entender mejor la obra, practicar el habla, la lectura, (la escucha, la escritura), practicar el trabajo con la información, promover la autonomía, (practicar la autoevaluación)

9. Feedback general (discusión) y conclusión (el tiempo depende de las necesidades particulares)

- posibilidades: el P invita a los EE a comentar lo que les sorprendió, elicitando tres palabras que se les ocurren cuando se dice “dictadura”, se comenta el libro –y quizá unos otros similares–, se discuten las preferencias de los EE, ...
- Objetivo: invitar retroalimentación, concluir la clase, repasar la información, conocer mejor a los EE, practicar el habla
- nota: conviene mencionar que en el libro se habla sobre Praga, ojalá para estimular la curiosidad

Texto 1

“¿Él ha resistido?”, dijo el Senador. “¿Usted cree que él ha resistido? Yo sí”, dijo. “Yo he resistido. Aquí me tiene”, dijo, “reducido, casi un **cadáver**, pero resistiendo. ¿No seré el último? De afuera me llegan noticias, mensajes, pero a veces pienso: ¿no me habré quedado totalmente solo? Aquí no pueden entrar. Primero porque yo **apenas** duermo y los oiría llegar. Segundo porque he inventado un sistema de **vigilancia** sobre el cual no puedo entrar en detalles”. Recibía, dijo, mensajes, cartas, telegramas. “Recibo mensajes. Cartas cifradas. Algunas son **interceptadas**. Otras llegan: son **amenazas**, anónimos. Cartas escritas por Arocena para aterrorizarme. Él, Arocena, es el único que me escribe: para **amenazarme**, **insultarme**, reírse de mí; sus cartas cruzan, saltan mi sistema de vigilancia. Las otras, es más difícil. Algunas son interceptadas. **Estoy al tanto**”, dijo. “A pesar de todo estoy al tanto.” “¿Qué es un Senador? Alguien que recibe e interpreta los mensajes del pueblo soberano”. No estaba seguro, ahora, de recibirlas o de imaginarlas. “¿Las imagino, las sueño? ¿Esas cartas? No me están dirigidas. No estoy seguro, a veces, de no ser yo mismo quien las dicta. Sin embargo”, dijo, “están ahí, sobre ese mueble ¿las ve? Ese manojito de cartas”, ¿las veía yo? sobre ese mueble. “No las toque”, me dijo. “Hay alguien que intercepta esos mensajes que vienen a mí. Un técnico”, dijo, “un hombre llamado Arocena. Francisco José Arocena. Lee cartas igual que yo. Lee cartas que no le están dirigidas. Trata, como yo, de descifrarlas. Trata”, dijo, “como yo de descifrar el mensaje **secreto** de la historia”.

(Piglia 2013, pp. 45–46, modificado)

Texto 2:

Arocena _____ (reordenar) el texto, _____ (separar) la carta en párrafos. La clave no coincidía. No había nada ahí. ¿No había nada ahí? Trabajó todavía un rato más pero al fin se decidió a abandonar esas hojas mal escritas. Buscó la carta que seguía. Emilio Renzi, Sarmiento 1516, a Marcelo Maggi, Casilla de Correo 12. Concordia. Entre Ríos. Acomodó la luz de la lámpara y empezó, otra vez, a leer.

(Piglia 2013, p. 89, modificado)

Hoja 3

tajemství, vyhrožovat mi, jsem ve střehu, mrtvola, urážet mě, výhružky, sotva, ostražitost, cenzurované

Unas ideas más ...

- se puede aprovechar más el audiolibro para practicar la escucha
- EE pueden responder a una carta de la obra
- EE pueden crear una historia sobre la vida de uno de los personajes
- se puede trabajar con las peculiaridades del lenguaje hablado en Argentina (descifrar las diferencias, re-escribir, ...)
- EE pueden ser “detectives”, analizar la información sobre Kafka y/o sobre Hitler y compararla con las versiones oficiales que conocen de otras asignaturas

En suma, parece que hay un sinfín de posibilidades, solo depende del profesor y de sus alumnos.

8 Conclusión

Para empezar, se ha comprobado que en torno a las definiciones, las características y hasta la terminología relacionada con lo posmoderno no existen consensos unánimes. Sin embargo, ofrecer una verdad absoluta significaría oponerse a los rasgos clave de la posmodernidad y del posmodernismo.

Se ha revelado que los conceptos de la posmodernidad y del posmodernismo se refieren a unas realidades demasiado complejas para captar. Quizá una de las consecuencias de esta complejidad sea que la frontera entre el posmodernismo y la posmodernidad parece bastante borrosa. Otra consecuencia es, posiblemente, que todas las explicaciones e intentos de definir dichos fenómenos no sean más que reducciones. Encima, siempre se trata de versiones subjetivas, lo que bien ilustra la opinión de que hay varios posmodernismos: prácticamente cada crítico tiene su propio posmodernismo. No obstante, el hecho de percibir el posmodernismo y la posmodernidad como algo que refleja su característica clave –el pluralismo– parece conveniente. De hecho, es probable que resultaría insensato definir el posmodernismo como un solo estilo. Por consiguiente, más adecuado podría ser considerar el posmodernismo una categoría espiritual o condición –aunque aun en este caso sería bueno no olvidarse de la preferencia por lo plural y múltiple–.

Parece que teorizar acerca de lo posmoderno significa reconocer los problemas relacionados con los intentos de encontrar modelos, la periodización y los cambios culturales. En lo que se refiere a los modelos, con frecuencia se propone que la creación de la obra antecede el surgimiento de las reglas, que en realidad el artista no sigue ningún modelo y que un artista original siempre transgrede lo común. Si uno se fija en la paradoja posmoderna de que la obra precede a las reglas, quizá la comprensión de la unión del prefijo “post” y la palabra “moderno” como algo perteneciente al futuro no sea completamente “incorrecta”. En realidad, las interpretaciones que traducen dicho prefijo como *nuevo* o *mejor* y que a veces son presentadas como más adecuadas posiblemente no lo sean, vista la importancia de la inclusión de la tradición, del pasado, que suele ser comentada en referencia a lo posmoderno.

Finalmente, se ha revelado que otras dudas surgen en torno a la aplicación de los conceptos estudiados en América Latina. No obstante, parece un poco redundante emplear tales términos como el de *posmodernidad periférica*, puesto que no está claro ni que es aun la posmodernidad (o mejor posmodernidades), o sea, vistas todas las dudas que rodean lo posmoderno. Encima, se ha declarado que la copia no vale menos que el original. Así que los

argumentos de que en América Latinas hay *solamente* copias parece carecer del sentido. Para colmo, es el latinoamericano Borges, cuya obra suele verse como un gran antecedente del posmodernismo o ya verdaderamente posmoderna. Quizá estas objeciones aun más promueven la lucha por la identidad. En suma, en general –y no solamente en el territorio latinoamericano– la posmodernidad y el posmodernismo parecen unos términos útiles cada vez que solo se usan como aproximación a la realidad.

Se ha observado que la duda es un fenómeno posmoderno esencial. Aparecen opiniones de que los artistas quieren plantear dudas, cuestionar, hasta disolver las viejas autoridades y lo que solía ser considerado racional, luchar contra un único discurso oficial unánime –lo que de nuevo lleva a la pluralidad. La pluralidad también está reflejada en los personajes, que son gente común, desarraigada y que por fin obtienen la voz para contar sus propias historias, cuya subjetividad no ha de negarse. Además, el cuestionamiento de las autoridades a menudo se realiza a través de la parodia e ironía. Otro procedimiento empleado para hablar de lo indecible puede ser el uso de la locura.

En general, se ha observado que la historia es un gran tema, dado que el pasado no solo no se rechaza, sino que aparecen intentos de abrirlo al presente. Para conseguirlo, se necesita la intertextualidad (que puede aprovechar aun la tecnología). Sin embargo, como las fronteras en general tienden a desaparecer, se mezcla lo real con lo ficticio, lo que puede ir de la mano con la metaficción, con la oposición al discurso oficial, etc. Las fronteras borrosas frecuentemente conllevan la hibridación, que suele estar viculada con la fragmentación.

Se ha visto que las relaciones entre lo que ojalá pueda denominarse características de lo posmoderno (dada la frecuencia con la que estos elementos aparecen comentados por la crítica literaria) parecen muy estrechas (para no decir lógicas, *racionales* –aunque cabe recordar que las fronteras entre lo racional y lo irracional pueden ser bastante borrosas), de modo que lo mencionado en esta parte final solo contiene unos ejemplos llamativos. Además, se ha notado que estos rasgos fomentan la actividad del lector, quien se ha convertido en coautor.

Se ha llegado a la conclusión de que casi todas estas características son al mismo tiempo bien aplicables a la NNH. La única revelación un poco perturbadora es el tiempo. Menton, el padre de este concepto, proclama que el tiempo es cíclico, mientras que Hassan, interesándose por el posmodernismo, habla de “equitemporality”, lo que quizá parezca más radical. No obstante, tal vez “equitemporality” no niegue un cierto ciclismo –de hecho, las fronteras entre los dos

fenómenos podrían ser borrosas—. Asimismo, se ha comentado que según Menton, el futuro no es previsible, lo que tal vez suene algo desconcertante a la luz del carácter profético del arte posmodernista. Sin embargo, considerando el gran número de los rasgos congruentes, se ha concluido que la NNH puede considerarse un tipo de literatura posmoderna, siempre y cuando no se considere el único tipo literario de esa época. Además, Menton indica que la trama de la NNH debería ser ubicada antes del nacimiento del autor. No obstante, lo que concuerda con las ideas sobre el posmodernismo, no es imprescindible que las obras tengan todas las características que Menton propone.

Una vez examinadas las características más importantes del posmodernismo y de la NNH, la mayoría de la segunda parte del trabajo se ha dedicado a la búsqueda de esos rasgos en *Respiración artificial*. De hecho, el estudio ha dado frutos aun antes de centrarse en la obra como tal: se ha revelado que la posmodernidad es muy notable en la vida de Piglia. Ha llamado la atención que su personalidad está de acuerdo con las fronteras borrosas (entre lo real y ficticio, entre lo alto y lo bajo, entre la crítica y el arte, etc.). Y el análisis ha seguido igual de fructífero como había empezado.

Piglia escribió su obra en los años 70 y 80 —décadas que la mayoría de los críticos estudiados incluye en la posmodernidad—. Encima, el año de la publicación encaja con el auge de la NNH. Lo que aquí parece aun de mayor relevancia en referencia al posmodernismo y a la NNH es el hecho de que en Argentina esos años eran tiempos de dictaduras. De ahí la observación de que las principales metas de la obra pigliana fueran aludir a lo impresentable y luchar contra el discurso oficial que pretendía ofrecer la verdad absoluta. Las demás características comentadas han resultado estrechamente vinculadas con estos fines —y, de acuerdo con las ideas borgianas, también entre sí—.

En lugar del discurso unánime del Estado, se pretenden reconstruir las historias de los derrotados. Por ende, Piglia da voz a seres marginalizados, desarraigados, que ofrecen sus propias versiones —subjetivas e incompletas— de la historia, lo que promueve la pluralidad. No obstante, prevalecen los personajes masculinos y las condiciones en las que viven las mujeres, comparadas con los hombres, parecen peores, lo que quizá haga alusión a lo retrasado del país. Si hubiera habido más espacio para un detallado estudio de los personajes femeninos, tal vez se habría podido llegar a unos resultados interesantes.

No hay un único narrador omnisciente; se prefieren distintos puntos de vista: del escritor (y álgter ego de Piglia) Emilio Renzi, del historiador Maggi, del senil ex-Senador Luciano y del

filósofo exiliado Tardewsky. No obstante, en lo que se refiere a la multiplicidad de voces, tampoco se puede omitir la del lector –o mejor *las de los lectores*– quien se convierte en coautor. Cada lector es diferente y hasta un mismo lector cambia con el tiempo, lo que da paso a distintas interpretaciones.

Pero volvamos a los personajes realmente presentes en la obra. ¿Cómo es posible que hablen pese a su oposición al discurso oficial? Se ha concluido que la locura es la clave –junto con ironía y otras técnicas posmodernas y de la NNH. Se ha observado que un tipo de locura conlleva algo de libertad: permite hablar de lo indecible. Al contraste, de acuerdo con la idea sobre la subversión de las viejas autoridades, con los personajes que representan el segundo tipo de la locura –relacionado con el terror producido por el Estado– parece que pasa lo contrario: se les quita la voz.

Se ha sugerido que los personajes se presentan de manera fragmentaria. Otra área que refleja esta característica posmodernista y de la NNH –el fragmentarismo– es la estructura de la novela, la manera pigliana de trabajar con distintos géneros literarios, lo que tiene una estrecha relación con el hibridismo, otro rasgo posmoderno y de la NNH muy propio de *Respiración artificial*. Aunque en la obra se hace hincapié, sobre todo, en el género epistolar, Piglia no se satisface con un solo género, va más allá; cuestiona las fronteras entre los géneros, hasta entre distintas disciplinas. Por ende, surge una obra muy original que tal vez se parezca más a un mosaico que a una *verdadera* novela.

En la obra se refleja la influencia del estilo ensayístico –lo que parece vinculado con el hecho de que Piglia no era solamente escritor, sino también crítico–. Y, para colmo, un crítico fascinado por la obra borgiana, la cual parece fundamental para el posmodernismo y la NNH. Visto el interés de Piglia por el género policíaco, no ha sido sorprendente la revelación de que en su obra la investigación juega un gran papel. Parece que los rasgos de la novela policíaca son también cruciales para contar lo indecible: posibilitan hablar de la política de tal modo que la obra pase desapercibida por la censura. Asimismo, se ha observado que el lector debe ser activo (como un investigador), ya que parece que siempre hay (por lo menos) dos historias –y lo importante, de acuerdo con las palabras sobre la censura, nunca está en la superficie–.

Además, llaman la atención las partes que se parecen a un diario (hasta a *Los diarios de Emilio Renzi*), una biografía (que parece estar relacionada al género epistolar), y los intentos de escribir algo parecido a una biografía. Encima, aparecen trozos de poemas y de canciones. Se mezcla la cultura baja con la alta, distintos tipos de lenguaje y la realidad con la ficción.

Sin embargo, son solamente unos ejemplos ojalá más representativos de cómo afectan las fronteras borrosas la obra pigliana.

Otro gran tema posmoderno y de la NNH muy relevante en el contexto de *Respiración artificial* es la intertextualidad. En lo que se refiere a la hipertextualidad digital, esta no se ha encontrado –tales avances tecnológicos probablemente vienen más tarde–. Se ha revelado que la obra es un gran juego intertextual. Consecuentemente, se ha concluido que esta problemática, lo mismo que el carácter metaficticio, merecerían una discusión más extensa de la que se puede incluir en este trabajo. Para poner unos ejemplos, destacan los lazos intertextuales con la obra de Borges, pero no es solo este autor. Tampoco son solo obras concretas, ni es solo el campo literario con lo que Piglia trabaja. En referencia a los escritores, parece que sería un fascinante estudio fijarse detalladamente en la relación entre la obra de Roberto Arlt o de Macedonio Fernández y *Respiración artificial*. Encima, Piglia hace repensar, hasta revalorizar, las obras “viejas”; se apoya en la tradición. En resumen, parece que en la obra pigliana el lector puede encontrar la intertextualidad posmodernista. De nuevo se ha subrayado la importancia de la actividad del lector. Sin embargo, uno puede disfrutar de la obra aun cuando unos lazos intertextuales se le escapen (de hecho, parece casi imposible darse cuenta de todos). Lo mismo se puede decir sobre la ironía –y quizá también sobre la parodia–.

Se ha comentado que la presencia de los elementos paródicos en *Respiración artificial* puede resultar algo dudable. La disputa en torno a esta problemática podría tener base en los hechos de que existen distintas definiciones de parodia y de que dicho concepto depende mucho del conocimiento del lector y así de cada interpretación. Por consiguiente, parece que es el lector quien decide si hay o no hay parodia. Encima, vista la frecuencia con que dicho fenómeno se comenta y el gran reflejo que las ideas presentadas por los personajes generalmente suelen tener en la novela (o sea, su carácter metaficticio), las teorías sobre los traslados onettianos, junto con la declaración de uno de los personajes de que la parodia ha sustituido a la historia: yo personalmente no negaría la presencia de parodia en la obra pigliana.

Frecuentemente, se ha aludido a las características metaficticias. Se ha examinado que el pluralismo se refleja notablemente aun en la discusión en torno a cómo definir la metaficción. Sin embargo, visto el gran número de comentarios sobre los estilos de distintos autores, sobre los géneros literarios, junto con el oficio del protagonista –parece que ya estos hechos bastan

para concluir que, de acuerdo con las teorías sobre el posmodernismo y la NNH, la obra contiene rasgos de metaficción—.

Todas estas características han llevado a la problemática primordial de las fronteras borrosas entre la realidad y la ficción, o sea, a otro rasgo posmoderno y de la NNH que promueve la actividad del lector. Se ha concluido que no existe una sola verdad, que todo es relativo y que cada interpretación es hasta cierto punto subjetiva. La realidad y la verdad son como un texto: existen distintas interpretaciones. Y tal pluralidad parece preferible a un discurso unánime. Encima, uno no debería aceptar lo que se le ofrece como verdad absoluta: vale la pena investigar. Y para colmo, aunque en comparación con la historiografía la ficción parece estar más cerca a lo que algunos denominarían *lo verdadero*, la realidad es demasiado compleja para ser captada. Se ha revelado que la razón puede verse idéntica con el Estado, lo que parece concordar con las ideas de que el arte posmodernista es irracional. Sin embargo, se ha admitido que tampoco hay barreras claras entre lo racional y lo irracional. En suma, se ha comprobado —no por primera vez— que la pluralidad y las dudas son esenciales.

Quizá hasta aquí *Respiración artificial* parezca un ejemplo ideal, un *modelo*²², tanto del posmodernismo como de la NNH. Sin embargo, ¿cómo interpretar la problemática del tiempo? Se ha declarado que Menton habla del tiempo cíclico, lo que lo llevó a la conclusión de que los hombres se hacen uno. ¿No alude este tipo de *ciclicidad* a las fronteras borrosas entre el pasado y el futuro? Además, se ha revelado que la obra parece oponerse a la imposibilidad de prever el futuro. No obstante, aun así el futuro resulta difícil de cambiar. Llama la atención que la previsibilidad tal vez concuerde con el carácter profético del arte posmodernista. En cuanto a la concordancia con el posmodernismo, cabe subrayar que por lo menos algunos de los comentarios presentados por la obra pigliana parecen reflejar las ideas posmodernas. En general, se ha notado lo especial que la postura (o, mejor, *posturas*) de *Respiración artificial* ante lo pasado, lo presente y el futuro es. De hecho, puede que la interpretación pigliana de estos conceptos difiere de las de Menton, Hassan y otros críticos. En fin, parece que esta problemática también merecería un estudio más profundo —y no solo por el hecho de que, en la obra pigliana, Heidegger es un filósofo frecuentemente mencionado—.

²² Aquí, vista la imposibilidad de definir algo como *modelo* posmodernista, debe percibirse más bien como oximorón.

Otra objeción comentada, también relacionada con el tiempo, ha sido que existen opiniones de que *Respiración artificial* no es una novela histórica. Sin embargo, considerando el valor universal de un gran número de las ideas filosóficas presentadas, lo misterioso que el tiempo es, la multitud de definiciones de la novela histórica y las proclamaciones de que la NNH no debe tener todos los rasgos propuestos por Menton, a mi parecer estas características controversiales no bastan para excluir la obra de la lista de las NNH. De hecho, el surgimiento de comentarios controversiales va de la mano con el posmodernismo.

Se ha comprobado que el uso de la literatura en la enseñanza del español tiene un sinnúmero de ventajas. En el contexto de nuestra época posmoderna, ha llamado la atención el hecho de que los textos auténticos pueden ayudar a promover el entendimiento cultural y el pluralismo. Aunque *Respiración artificial* es una obra bastante experimental, se ha concluido que también puede servir bien a los propósitos de la clase de ELE –siempre que se respeten las necesidades particulares de los alumnos–. Encima, vista la importancia de lo plural, parece conveniente utilizar textos de distintos escritores –y no solo de los de España, no solo de los notorios–. América Latina –y hasta escritores poco conocidos– merecen obtener la voz (o, mejor, voces).

Para concluir, se ha comprobado que el pluralismo y las dudas son clave y que el lector (tanto de una obra, como de lo que percibe como realidad) es dueño de su interpretación. Pese al intento del presente trabajo de considerar un gran número de distintas opiniones, las conclusiones son inevitablemente subjetivas y limitadas. Para ofrecer mi voz, que ojalá enriquezca este debate y así promueva el pluralismo, yo, personalmente, creo que *Respiración artificial* es una obra muy original que hace honor tanto al posmodernismo, como al concepto de la NNH –siempre y cuando estos fenómenos se usen como meras aproximaciones a la realidad complejísima–. Lo que más aprecio de la obra pigliana –aunque no es fácil elegir solo una característica– es el hecho (posmoderno y relacionado con la NNH) que *Respiración artificial* hace pensar y repensar *todo* e invita a considerar distintos puntos de vista. Se espera que este trabajo invite a dudar (no solo) sobre lo presentado y ojalá también a investigar, crear su propia interpretación, su propia verdad, respetando que la suya no es la única ni absoluta.

Bibliografía

AÍNSA, Fernando, 1994. Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico. *América. Cahiers du CRICCAL* [online], vol. 9, no. 14, pp. 25–39 [visto 18. 5. 2021]. ISSN 2427-9048. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1994_num_14_1_1148

AÍNSA, Fernando, 2003. *Reescribir el pasado*. Caracas: CELARG. ISBN 9799806197786.

ALBALADEJO GARCÍA, María Dolores, 2007. Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica. *marcoELE* [online], no. 5, pp. 1–51 [visto 10. 10. 2022]. ISSN 1885-2211. Disponible en: <https://marcoele.com/como-llevar-la-literatura-al-aula-de-ele-de-la-teoria-a-la-practica/>

AULESTIA PÁEZ, Carlos, 2013. Renzi, Maggi, Tardewski: (des)encuentros de la literatura, la historia y la filosofía en torno al concepto de verdad en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. *Kipus* [online], vol. 1, no. 33, pp. 65–78 [visto 18. 2. 2021]. ISSN 1290-0102. Disponible en: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/838>

BARTH, John, 1984. The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction. In: BARTH, John. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* [online]. London: The John Hopkins University Press. [visto 3. 7. 2021]. Disponible en: <https://literaturacomparadaufrij.files.wordpress.com/2019/03/textos-curso-colombia-06-barth-the-literature-of-replenishment.pdf>

BELLINI, Giuseppe, 1997. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia. ISBN 84-7039-757-5.

BUSTILLO, Carmen, 1997. *La aventura metaficcional* [online]. ISBN 980-237-157-2. Disponible en: https://books.google.cz/books?id=Zqp05wJD7FAC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Carmen+Bustillo%22&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

CANCLINI, Nestor Garccía, 1990. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Editorial Grijalbo. ISBN 970-05-0562-6.

CIOFFI, Frank L., 1999. Postmodernism, Etc.: An Interview with Ihab Hassan. *Style* [online], vol. 33, no. 3, pp. 357–371 [visto 19. 2. 2021]. ISSN 00394238. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.33.3.357>

DE SANTIS, Pablo, 2022. Ricardo Piglia: vida, crítica y ficción. In: *Academia Argentina de Letras* [online]. [visto 25. 10. 2022]. Disponible en: <https://www.aal.edu.ar/?q=node/766>

ECO, Umberto, 1985. *Apóstillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen. ISBN 87-264-1158-4.

FORNET, Jorge, 2000. *Ricardo Piglia*. Bogotá, D.C.: Instituto Caro y Cuervo. Casa de las Américas. ISBN 959-260-013-9.

FRANCO, Bridget V., 2017. La política de la locura en las novelas de Ricardo Piglia. *Chasqui* [online], vol. 46, no. 1, pp. 84–101 [visto 18. 2. 2021]. ISSN 0145-8973. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/26492146>

GARCÍA DEL RÍO, Antonio, 2015. Clandestinidad y periferia. Usos del género policial en la narrativa de Ricardo Piglia. *Kamchatka* [online], pp. 351–384 [visto 10. 10. 2021]. ISSN 2340-1869. Disponible en:

https://www.academia.edu/31252580/Antonio_Garc%C3%ADa_del_R%C3%ADo_Clandestinidad_y_periferia_Usos_del_g%C3%A9nero_policial_en_la_narrativa_de_Ricardo_Piglia_

GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana Inés, 2008. Lecturas de la historia: El fracaso intelectual argentino en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. *Literatura: teoría, historia, crítica* [online], no. 10, pp. 141–161 [visto 19. 2. 2021] ISSN 0123-5931. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/5037/503750724005.pdf>

GRÜTZMACHER, Lukasz, 2006. Las trampas del concepto "la Nueva Novela Histórica" y de la retórica de la historia postoficial. *Acta Poética* [online], vol. 27, no. 1, pp. 141–167 [visto 10. 2. 2021]. ISSN 0185-3082. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2704967>

HASSAN, Ihab, 1986. Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry* [online], vol. 12, no. 3, pp. 503–520 [visto 8. 8. 2021]. ISSN 0093-1896. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1343539>

- HAVAS, Orecchia, 2005. La máscara y los héroes en *Respiración artificial*. *Revista Iberoamericana* [online], vol. 71, no. 213, pp. 1215–1229 [visto 8. 10. 2022]. ISSN 2154-4794. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5415/5569>
- HERNÁNDEZ PEÑALOZA, Amor, 2011. Hibridación genérica en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* [online]. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39864>
- HUTCHEON, Linda, 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* [online]. [visto 8. 10. 2021]. ISBN 0-203-35885-6. Disponible en: http://82.194.16.162:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/921/A_POETICS_OF_POSTMODERNISM_by_LINDA_HUTC%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- JAMESON, Fredric, 2002. *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial. ISBN 987-500-035-3.
- JAMESON, Fredric, 2012. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores. ISBN 978-84-15289-51-7.
- JUAN-NAVARRO, Santiago, 1998. *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. Valencia: Ediciones Episteme. ISBN 84-8329-010-3.
- JULIÁN PÉREZ, Alberto, 2013. *Respiración artificial: el escritor y el terrorismo de Estado*. *Revista de Estudios Latinoamericanos* [online], no. 56, pp. 219–243 [visto 18. 2. 2021]. ISSN 1665-8574. Disponible en: [https://doi.org/10.1016/S1665-8574\(13\)71703-4](https://doi.org/10.1016/S1665-8574(13)71703-4)
- LERNER, Ivonne, SITMAN, Rosalie, 1996. Literatura hispanoamericana: herramienta de acercamiento cultural en la enseñanza del español como lengua extranjera. In: MONTESA PEYDRÓ, Salvador, GOMÍS BLANCO, Pedro, dir. *Tendencias actuales en la enseñanza del español como lengua extranjera I: actas del quinto Congreso Internacional de ASELE* [online]. Santander, pp. 227–234 [visto 3. 10. 2022]. ISBN 84-921520-0-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=892155>
- LETELIER, Paula, 2010. La enseñanza de literatura para cursos avanzados de ELE. In: VERA LUJÁN, Agustín, MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Inmaculada, ed. *El español en contextos específicos: enseñanza e investigación* [online]. vol. 2. ISBN 978-84-614-2970-7, pp. 1145–

1158 [visto 3. 10. 2022]. Disponible en:

letelierhttps://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5597402

LYOTARD, Jean-François, 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN 84-7432-266-9.

MARCO, José di, 2008. La narración del terror. Notas sobre *Respiración artificial*. *Revista Borradores* [online], vol. 8–9, pp. 1–9 [visto 18. 2. 2021]. ISSN 1851-4383. Disponible en: <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/La%20narracion%20del%20terror.%20Notas%20sobre%20Respiracion%20artificial.pdf>

MATUS, Álvaro, 2003. Ricardo Piglia: “El plagio es la forma más ingenua de admiración literaria”. *Qué Pasa* [online], no. 16, p. 71 [visto 11. 9. 2022]. Disponible en: <https://piglia.pubpub.org/pub/qguytn3q/release/1>

MBDAYE, Djibril, 2014. Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la “segunda fila”. *Araucaria* [online], vol. 16, no. 31, pp. 203–211 [visto 1. 12. 2021]. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/816>

MCHALE, Brian, 1987. *Postmodernist Fiction*. Londres: Methuen & Co. Ltd. ISBN 0-203-39332-5.

MENTON, Seymour, 1993. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979–1992*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 968-16-4068-3.

MONTERO RODRÍGUEZ, Shirley, 2007. La posmodernidad: génesis de una bifurcación teórico-conceptual. *Revista de las Sedes Regionales* [online], vol. 8, no. 14, pp. 181–203 [visto 8. 8. 2021]. ISSN 2215-2458. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/666/66615071014.pdf>

NÍKLEVA, Dimitrinka G., 2013. La intertextualidad entre lengua y artes en la enseñanza de idiomas. *Onomázein* [online], no. 27, pp. 107–120. ISSN 0717-1285. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4420934>

- OLIVA ABARCA, Jesús Eduardo, 2018. Autenticidad y falseamiento en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. *Valenciana* [online], no. 21, pp. 7–27 [visto 18. 2. 2021]. Disponible en: <https://doi.org/10.15174/rv.v0i21.316>
- OVIEDO, José Miguel, 2001a. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III, Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 84-206-8200-4.
- OVIEDO, José Miguel, 2001b. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo IV, De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 84-206-4720-9.
- PACHECO, Carlos, 1997. Reinventar el pasado: la ficción como historia alternativa de América Latina. *Kipus* [online], no. 6, pp. 33–42 [visto 18. 2. 2021]. ISSN 1390-0102. Disponible en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1908/1/RK-06-ES-Pacheco.pdf>
- PAULS, Alan et al., 1980. Parodia y propiedad. *Lecturas críticas* [online], vol. 1, no. 1, pp. 37–40 [visto 8. 10. 2022]. Disponible en: <https://piglia.pubpub.org/pub/parodia-y-propiedad-lecturas-criticas-alan-pauls-ricardo-piglia/release/2>
- PAVLICIC, Pavao, 2007. La intertextualidad moderna y la posmoderna. *Versión* [online], no. 18, pp. 87–113 [visto 6. 2. 2021]. ISSN 2007-5758. Disponible en: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279>
- PERRY, Anderson, 2000. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN 84-339-0591-0.
- PIGLIA, Ricardo, 1987. El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento. América: *Cahiers du CRICCAL* [online], no. 2, pp. 127–130 [visto 18. 2. 2021]. ISSN 2427-9048. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1987_num_2_1_907
- PIGLIA, Ricardo, 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama. ISBN 9788433961587.
- PIGLIA, Ricardo, 2013. *Respiración artificial*. Barcelona: Debolsillo. ISBN 978-84-9032-784-5.
- PIGLIA, Ricardo, 2019. *Los diarios de Emilio Renzi*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN 978-84-663-4869-0.

PONS, María Cristina, 1998. *Más allá de las fronteras del lenguaje: un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia* [online]. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México [visto 8. 10. 2021]. ISBN 9683658601. Disponible en: https://books.google.cz/books/about/M%C3%A1s_all%C3%A1_de_las_fronteras_del_lenguaje.html?id=AUZfAAAAMAAJ&redir_esc=y

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2022. Posmodernismo. In: *Real Academia Española* [online]. [visto 29. 10. 2021]. Disponible en: <https://dle.rae.es/posmodernismo>

RICHARD, Nelly, 1996. Latinoamérica y la posmodernidad. *Escritos* [online], no. 13–14, pp. 271–280 [visto 6. 2. 2021]. ISSN 2390-0032. Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/nelly-richard-latinoamerica-y-la-posmodernidad.html>

RUIZ ABREU, Álvaro, 2003. La escritura híbrida de Ricardo Piglia. *Universidad de México* [online], no. 628, pp. 49–53 [visto 8. 8. 2021]. ISSN 0185-1330. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/d875af34-3d32-4e0e-a063-a644fddef96a/la-escritura-hibrida-de-ricardo-piglia>

SALDAÑA, Alfredo, 2012. Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual. *Castilla: Estudios de Literatura* [online], No. 3, pp. 365–384 [visto 28. 4. 2021]. ISSN 1989-7383. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4077263>

SANZ PASTOR, Marta, 2022. El lugar de la literatura en la enseñanza del español: perspectivas y propuestas. [online]. [visto 8. 10. 2022]. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/ele_01.pdf

STANTON, Anthony, 2000. Narrar la historia: ética y experimentación en José Emilio Pacheco y Ricardo Piglia. In: CORAL, Rose, ed. *Norte Y Sur: La Narrativa Rioplatense Desde México* [online]. México, D. F.: El Colegio De Mexico, pp. 47–56 [visto 18. 2. 2021]. ISBN 978-9681209940. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv43vsfp>

TORO, Alfonso de, 1991. Postmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa postmoderna). *Revista Iberoamericana* [online], vol. 57, no. 155–156, pp. 441–467 [visto 28. 4. 2021]. ISSN 2154-4794. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4906/5066>

VILLORO, Juan, 2009. La máquina desnuda. Sobre *Respiración artificial*. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* [online]. [visto 18. 2. 2021]. Disponible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-maquina-desnuda-sobre-respiracion-artificial--0/html/006cad27-5d1e-43a3-80f5-d40a5abaec30_2.html

VOLEK, Emil, 1996. ¿Quién teme la posmodernidad? *Escritos* [online], no. 13–14, pp. 7–18 [visto 8. 5. 2021]. ISSN 2390-0032. Disponible en:
http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/37/1/7-18.pdf

YÚDICE, George, 1989. ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [online], vol. 15, no. 29, pp. 105–128 [visto 18. 3. 2021]. ISSN 0252-8843. Disponible en:
<https://www.proquest.com/openview/c050bfa9f8638bb88a8b645d0fee43cf/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818567>

ZERMEÑO, Sergio, 1988. La Posmodernidad. Una Visión Desde América Latina. *Revista Mexicana de Sociología* [online], vol. 50, no. 3, pp. 61–70 [visto 11. 9. 2021]. Disponible en:
<https://www.jstor.org/stable/3540554>