



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Donaire del Yerro, Inmaculada
RESPIRACIÓN ARTIFICIAL DE RICARDO PIGLIA: UNA REFORMULACIÓN DE LA
NOVELA DE ARTISTA TRAS EL FIN DE LAS UTOPIÁS
Revista Chilena de Literatura, núm. 92, abril, 2016, pp. 53-74
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360245699003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

RESPIRACIÓN ARTIFICIAL DE RICARDO PIGLIA: UNA REFORMULACIÓN DE LA NOVELA DE ARTISTA TRAS EL FIN DE LAS UTOPIÁS

Inmaculada Donaire del Yerro

Universidad Autónoma de Madrid

inmacula-da.donaire@uc3m.es; macudoc@hotmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Este estudio propone una lectura de *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, desde la perspectiva del subgénero de la novela de artista, de acuerdo con la definición de Herbert Marcuse, que ha sido validada para las novelas de artista hispanoamericanas de finales del siglo XIX, en las que se centran la mayoría de los estudios críticos. La representación del escritor en *Respiración artificial* se compara con su representación en la narrativa de fin de siglo con un doble objetivo: poner de manifiesto el hecho de que *Respiración artificial* es una novela de artista propiamente dicha y asimismo mostrar la reformulación del subgénero llevada a cabo por Piglia a través de su amalgama con el policial.

PALABRAS CLAVE: novela hispanoamericana, novela de artista, policial latinoamericano, Ricardo Piglia, *Respiración artificial*.

This paper proposes a reading of Artificial respiration (1980) by Ricardo Piglia as an artist novel, according to Herbert Marcuse's definition, validated for Latin American artist novels written at the end of the nineteenth century. The most influential critical studies have focused on that period. In this paper, the representation of the writer in Artificial respiration is compared with its corresponding representation at the end of the nineteenth century. This comparison allows us to highlight, on the one hand, the survival of the artist's novel as an answer to the purpose of the literature after the end of the utopias. And on the other hand, the literary change carried out by Piglia: his reformulation of the character of the writer and also of the artist novel by employing narrative methods coming from the detective subgenre.

KEYWORDS: Latin American novel, artist's novel, Latin American detective fiction, Ricardo Piglia, *Artificial respiration*.

Respiración artificial (1980), de Ricardo Piglia, ha sido considerada un ejemplo paradigmático de las llamadas “narrativas de la guerra sucia en Argentina”, como las denomina Jorgelina Corbatta. Se trata de una de las novelas de este autor merecedoras de mayor atención por parte de la crítica especializada (Bratosevich; Fornet, *El escritor* 88-95 y “Memoria”; Orecchia, *Asedios y Homenaje*), que coincide en destacar el sentido político de las reflexiones metaliterarias que cruzan no solo este texto sino el conjunto de la obra de Piglia, para quien la novela constituye un modo de resistencia frente a las ficciones pergeñadas por el Estado (Piglia, *Crítica* 121). Esta concepción del discurso literario constituye el punto de partida del presente análisis sobre el modo en el que reafirma y reformula el lugar de enunciación extrainstitucional del escritor, que fue inaugurado en la América hispánica por los intelectuales de finales del siglo XIX.

Algunos de esos intelectuales dieron a la imprenta las primeras realizaciones de la novela de artista de la tradición hispanoamericana y de la tradición hispánica en general: *Amistad funesta* (1885), de José Martí, *De sobremesa* (1896)¹, de José Asunción Silva, *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900), de Carlos Reyles, o *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez, entre otras. La mayoría de las investigaciones llevadas a cabo en el ámbito hispánico se han centrado en este periodo fundacional, si bien la novela de artista pervive en la literatura de Occidente (Calvo Serraller, *La novela del artista: imágenes de ficción* y *La novela del artista: el creador como héroe* 162 y 269-303) y *Respiración artificial* es una muestra de ello, como se desprende de las palabras del propio Piglia:

[...] hay ahí toda una genealogía literaria que viene del Stephen Dedalus de Joyce, de Quentin Compson de Faulkner, el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido. Ese personaje se enfrenta con el horror y la desilusión. Antes que nada yo diría que es una forma de enfrentar la experiencia. *Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación (Piglia, *Crítica* 110).

¹ Señalo el año de la segunda redacción en lugar de la fecha de su primera publicación póstuma, 1925, por parecerme más informativo del contexto histórico-literario en el que Silva concibe su novela.

La trayectoria existencial de Renzi en *Respiración artificial* es un proceso iniciático de sentido contrario a la senda espiritualizada que transita Stephen Dedalus, el protagonista de *Retrato del artista adolescente* (1916), de James Joyce. Ambas novelas siguen el esquema estructural del viaje que culmina con la epifanía final del héroe y el Renzi del inicio del tiempo del enunciado, que recibe la primera carta de su tío, el historiador Marcelo Maggi, un mes después del último golpe militar que conoció la Argentina, comparte muchos de los rasgos que definen a Stephen Dedalus. El Renzi enunciador, en cambio, ironiza sobre su esteticismo radical del pasado, al poner en boca de aquel esta descripción del protagonista de Joyce: “el joven esteta ¿no? que no hace más que vivir en medio de sus sueños y que en lugar de escribir se la pasa exponiendo sus teorías” (Piglia, *Respiración* 144). Frente a la progresiva desconexión de la realidad inmediata experimentada por Stephen Dedalus, Renzi descubrirá la realidad histórica concreta de su país: “Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo. Pero eso pasó después, cuando todo terminó” (Piglia, *Respiración* 19). Piglia enfrenta a su personaje con la experiencia de la “iluminación profana de inspiración materialista, antropológica”, de la que habla Benjamin (*Iluminaciones I* 46), uno de sus referentes tutelares. El propio Piglia identifica “esa iluminación profana” con “la forma del cuento” (*Formas* 111); esto es, con el efecto final, como diría Poe, buscado por el Renzi narrador de *Respiración artificial*, quien, además de descubrir la realidad histórica del terrorismo de Estado en la Argentina de los años setenta, también ha aprendido que la literatura no son exclusivamente palabras. De ahí que asuma la que considera su responsabilidad histórica como escritor: narrar los hechos reales, “cómo narrar los hechos reales” es el *Leitmotiv* que cruza la novela (Piglia, *Respiración* 18, 145, 195) de un autor para quien el realismo no es más que “una representación interpretada de la realidad” (Piglia, *Respiración* 145).

Lo expuesto hasta ahora no significa asumir que el ubicuo Emilio Renzi sea un portavoz fidedigno de los juicios de Ricardo Emilio Piglia Renzi. La adopción de la perspectiva de la novela de artista resulta coherente con la naturaleza ficticia de este personaje (Fornet, *El escritor* 132-133), que puede entenderse como imagen especular de su autor (Orecchia, *Asedios* 315): “Renzi está construido con algo que yo veo en mí con cierta ironía y con cierta distancia” (Piglia, *Crítica* 110). El mismo vínculo especular entre autor y personaje uniría a José Martí y al protagonista de *Amistad funesta*, Juan Jerez, o a José Asunción Silva y al autor ficticio del diario que leemos

en *De sobremesa*. En la obra de Piglia ese nexo relacionaría también los retratos ficticios de Arlt y Macedonio con sus correspondientes referentes en la realidad efectiva (Orecchia, *Asedios* 315). Asumo, pues, la cualidad indisimuladamente ficcional de los personajes escritores que habitan los relatos de Piglia y prescindo del discernimiento de los elementos históricos que se entreveran en su construcción, para proponer una relectura de *Respiración artificial* como ficcionalización de sus reflexiones acerca del escritor y de la literatura. El objetivo de Piglia no sería satisfacer las expectativas miméticas de los lectores con la finalidad de crear el efecto de realidad del que habla Barthes; Piglia perseguiría un fin antagónico, generar un efecto de irrealidad análogo al que describe, de nuevo a través de Renzi, en su crítica de la obra de Macedonio Fernández: “Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. ‘Esa ilusión de falsedad’, dijo Renzi, ‘es la literatura misma’” (Piglia, *Formas* 28).

El juego identitario que se establece en *Formas breves* (1999) mediante el intercambio de los nombres de Piglia y Renzi resulta coherente con el establecimiento de una relación también especular entre la poética de Piglia y su crítica de las respectivas poéticas de los autores abordados allí: junto a Arlt y Macedonio emergen reiteradamente el ineludible Borges, Hemingway, Joyce, Kafka, Sarmiento o Chejov, entre otros. Piglia hace explícita esta otra relación especular en el epílogo del volumen: “la crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra” (*Formas* 141). Por otra parte, la elección de la forma narrativa del diario en “Notas sobre Macedonio en un Diario” y “Notas sobre literatura en un Diario” remite a la noción de autobiografía o, más precisamente, a un tipo específico de registro autobiográfico, el de las lecturas de su autor. Este sentido es confirmado también en el mencionado epílogo —“la crítica es la forma moderna de la autobiografía” (141)— y funciona como criterio de selección de las escenas de lectura glosadas en *El último lector* (190). Luego, el entrevero de *Crítica y ficción* que da título al volumen de 1986 define la cualidad no tanto hermenéutica como proyectiva de la crítica de Piglia, que reproduciría la lógica de sus ficciones: “¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra?” (Piglia, *Formas* 108) o ¿cómo hablar de la propia concepción de la práctica literaria mientras se está hablando de la poética de otro autor? Se muestra así muy consciente de que al introducir innovaciones en los esquemas literarios de producción es preciso introducirlas también en “los esquemas de percepción o de valoración que, convertidos en normas trascendentes y eternas, impiden aceptar o percibir

la novedad” (Bourdieu, *Las reglas* 235). Dicho en sus propias palabras: “que no me lean desde una poética equivocada” (Piglia, *Crítica* 160). De ahí su insistencia en la creación de un nuevo modo de leer no solo su propia obra, sino también la tradición literaria con la que la emparenta: “Piglia ‘crea’ sus precursores”, concluye Fornet (*El escritor* 195), parafraseando a Borges². Este enfoque autorreferencial de sus lecturas resulta coherente con la naturaleza ficticia de sus personajes escritores; se trata, en definitiva, de dos realizaciones del principio que orienta su esquema productivo: la creación de una ilusión de falsedad.

Desde esta reivindicación del discurso ficcional, inseparable de su concepción de la novela como un modo de resistencia frente a las ficciones del poder, abordaremos la reformulación de la novela de artista llevada a cabo por Piglia en *Respiración artificial*. Para ello partiremos de la definición del subgénero establecida por Herbert Marcuse en su estudio fundacional³ *Der deutsche Künstlerroman* (1922). Esta definición ha sido validada implícitamente por Francisco Calvo Serraller y Roberta Seret en sus respectivas investigaciones sobre las novelas de artista que ven la luz en la tradición occidental entre mediados del siglo XIX y la tercera década del XX, si bien Seret cuestiona la distinción entre las genuinas novelas de artista y las novelas de formación protagonizadas por un artista. La definición del subgénero propuesta por Marcuse ha sido refrendada asimismo, aunque con algunas precisiones relevantes, por Rafael Gutiérrez Girardot y Klaus Meyer-Minnemann en sus respectivos estudios de la novela hispanoamericana de fin de siglo. De acuerdo con Marcuse, no todas las novelas protagonizadas por un artista son novelas de artista. Se precisa además el cumplimiento de otro requisito: el conflicto dinamizador de la trama ha de estar definido por la escisión entre el arte y la vida, entre el ideal y la realidad. De modo que las novelas de artista y el sujeto artístico serían respectivamente una particularización del conflicto definitorio de la novela moderna y del individuo problemático que la protagoniza (Lukács 76). De hecho, el personaje del artista es un ejemplo paradigmático de ese sujeto que experimenta el anhelo metafísico que el mundo contingente no puede satisfacer y cuya subjetividad disonante

² La misma idea es desarrollada en *Función de la poesía y función de la crítica* (1933) por T. S. Eliot, otro de los precursores de Piglia. Aunque mencionado con menor frecuencia en la obra de Piglia, los versos de Eliot iluminan decisivamente el sentido de *Respiración artificial* desde el paratexto.

³ Así lo considera Rafael Gutiérrez Girardot (1983, 54).

hubiera resultado del todo inconveniente en el orden social premoderno: “El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones”, sintetiza Benjamin (*Iluminaciones II* 182).

En relación con la lectura propuesta de *Respiración artificial*, la precisión más relevante que hace Gutiérrez Girardot acerca de la validez de la definición de Marcuse, y con él coincide Klaus Meyer-Minnemann, aunque sin referirse explícitamente al pensador alemán, constituye el rasgo diferencial de los artistas ficticios hispanoamericanos finiseculares: por lo general, estos no experimentan el rechazo absoluto del orden socio-económico de la modernidad (Gutiérrez Girardot 55; Meyer-Minnemann 54) que sí resulta predominante, en cambio, entre los personajes de las novelas de artista que les sirven de referencia, las novelas de artista del fin de siglo francés (Henríquez Ureña 125; Meyer-Minnemann 3). Tal es el caso del aristocrático Des Esseintes en *À rebours* (1884), de Joris K. Huysmans, por mencionar una de las obras cuya impronta ha sido reconocida con mayor frecuencia (Aínsa 30; Gicovate; Gutiérrez Girardot 65; Orjuela; Reyles IX). Luego, siendo cierto que en Hispanoamérica las novelas de artista también emergen ligadas a la restauración del imperio del yo como reacción contra el sesgo objetivista del naturalismo (Rodó 152) y que sus héroes repudian el pragmatismo del nuevo orden mercantil, al compararlas con sus modelos europeos resulta manifiesta la actitud ambivalente de aquellos hacia la modernidad: junto a ese repudio, aspiran a alcanzar el desarrollo que ellos en la ficción y sus autores en la realidad han conocido a lo largo de sus respectivos periplos europeos. Muy conscientes del estado de cosas del mundo que habitan, proyectan hacer realidad su ideal de cambio, como el héroe de Silva (365-368), o intentan ponerlo en práctica, como el protagonista de Díaz Rodríguez a lo largo de toda la novela. Esta tendencia expansiva reproduce la posición social de los autores finiseculares, quienes, en general, compatibilizaban su actividad literaria con responsabilidades comerciales o políticas, en muchos casos dentro del ámbito institucional (Rama 169-171).

Los respectivos títulos de los ensayos de Gutiérrez Girardot y de Meyer-Minnemann, *Modernismo* y *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, remiten al contexto histórico-literario que conoce la emergencia de esos sujetos artísticos como protagonistas de las tramas, después de que los jóvenes modernistas hicieran suyo el programa romántico: “El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo”, concluye Octavio Paz (128). Los modernistas reivindican el reconocimiento profesional del trabajo

literario y su autonomía respecto de los proyectos políticos institucionales, en pleno proceso de consolidación de la división del trabajo y de la asunción de los principios del liberalismo económico (Henríquez Ureña 117 y 189). El retardo tantas veces invocado con el que el ámbito hispánico en su conjunto se incorpora a la modernidad es identificado por Gutiérrez Girardot y por Meyer-Minnemann como un condicionante fundamental de la tendencia expansiva que caracteriza a los héroes de las novelas de artista hispanoamericanas. La asunción de ese deber social por parte de los escritores encontró su expresión más difundida a la par que estilísticamente cuidada⁴ en *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, quien, a juicio de Carlos Altamirano (9-10), es el único autor hispanoamericano emblemático de una etapa de la historia intelectual de la América Latina en su conjunto. El deber social al que se refiere Rodó es el intento de reconciliación entre el arte y la vida, entre el ideal y la realidad, definitorio del tipo de novela de artista realista-objetivista en la clasificación de Marcuse. Rodó (521) confirma tal intención conciliatoria años más tarde en *El mirador de Próspero* (1913), donde además hace hincapié en la diferencia entre su neoidealismo y el idealismo romántico, que se corresponde con la clasificación de las novelas de artista propuesta por Marcuse casi una década después: románticas y las mencionadas realista-objetivistas. El idealismo romántico, proveniente de *idea*, remite a un ejercicio de abstracción que tiende a desligar el conocimiento de la realidad concreta, positiva, mientras que el arielismo entronca con la noción de ideal, busca la regeneración de los antiguos valores espirituales en el seno de la realidad inmediata y concreta.

Dada la complejidad de esta coyuntura histórico-filosófica, no es extraño que la mayoría de los trabajos críticos sobre la novela de artista hispanoamericana se hayan centrado en ese periodo fundacional. No obstante, en América Latina el debate acerca de la función de la literatura experimenta sucesivas revitalizaciones que inducen a los escritores a ofrecer una respuesta. Piglia vive una de esas revitalizaciones junto con otros miembros de su generación, “la generación posterior a *Contorno*” (Piglia, *Revista* 19), en la que también se inscriben Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Germán García, Josefina Ludmer, Óscar Terán o Jorge Lafforgue, entre otros. Es la generación que se incorpora en los años setenta al debate sobre los intelectuales que se venía desarrollando

⁴ La elección del código modernista por parte de los ensayistas del novecientos es un modo de oposición al código objetivista no solo del naturalismo literario, sino también de los discursos orgánicos al poder institucional.

en el contexto de la llamada nueva izquierda argentina desde el final de la primera etapa peronista (Terán). La revista *Contorno*, fundada por Ismael Viñas en 1953, aglutina a aquellos intelectuales que no se sentían representados por las organizaciones políticas. En los años sesenta, el debate había estado fuertemente condicionado por las expectativas de cambio alentadas por el triunfo de la Revolución cubana. Junto con el discurso antiintelectualista que emergió en el seno del propio campo intelectual (Gilman 166), cobró fuerza la idea de que el artista debía dar muestras de su compromiso político mediante “alguna clase de intervención intelectual que *excedía* la producción literaria o artística en cuestión” (Gilman 145).

Frente a tales exigencias, Piglia reivindica la eficacia política de una intervención en el campo específicamente literario. El autor de *Respiración artificial* participa en la discusión a través fundamentalmente de la revista *Los Libros* (1969-1976), que, como ha estudiado José Luis de Diego, fue uno de los escenarios principales de esta polémica en la Argentina de los años setenta, junto con *Nuevos Aires* (1970-1973) y *Crisis* (1973-1976), esta última afín a la llamada izquierda nacional o peronismo revolucionario marxista (Sonderéguer 15). *Los Libros* había sido fundada en 1969 por Héctor Schuster, que acababa de llegar a la Argentina procedente de Francia, donde había estudiado con Barthes, y toma como modelo *La Quinzaine Littéraire* para editar una revista mensual de reseñas. Piglia trabaja en la publicación como reseñista desde sus inicios, pero rechaza aparecer como miembro del equipo editorial porque la juzga “demasiado liberal” (Piglia, *Revista* 11). En el número 15-16 de enero-febrero de 1971, *Los Libros* se transforma y asume explícitamente en su editorial la necesidad de intervenir en la vida política del continente (Sarlo 119). Esta entrega doble se dedica a Chile, donde Salvador Allende había sido elegido presidente en noviembre de 1970, y se añade una nueva sección: Política. A partir del número 23 de noviembre de 1971, Ricardo Piglia y Carlos Altamirano aparecen junto con Héctor Schuster como miembros del consejo de dirección de la revista, que sustituye el subtítulo *Un mes de publicaciones en América Latina* por el de *Para una crítica política de la cultura*. En el número 25 de marzo de 1972 se incorporan al consejo de dirección Beatriz Sarlo, Miriam Chorne y Germán García y se publica el artículo de Piglia “Mao Tse-Tung: práctica estética y lucha de clases”, muy iluminador del sentido de la adhesión de su autor, militante en Vanguardia Comunista, al maoísmo. Para Piglia, el maoísmo suponía la adopción del análisis materialista de la producción literaria junto con el rechazo de la literatura comprometida, concebida como un instrumento de difusión del

programa político socialista. En el artículo mencionado deslegitima la falacia realista y suscribe la autodefinición de Eisenstein: “Yo no soy realista, soy materialista” (Piglia, “Mao” 97); se apoya en el materialismo histórico para reivindicar la eficacia política de la práctica específicamente estética en contra de los postulados del antiintelectualismo. Esta reivindicación, que cruza toda su obra, define el tipo de intervención que trató de poner en práctica en *Los Libros*:

En ese momento, nosotros teníamos un debate implícito con *Crisis*, que es la gran revista de los años setenta; la gran revista que están haciendo Galeano, Aníbal Ford... y que para nosotros era demasiado populista. *Crisis* trabajaba para el conjunto más amplio posible, porque era muy masiva en su momento. En cambio nosotros siempre tuvimos la idea de que había que intervenir, que una revista —que tiene una llegada relativa— tiene que influir sobre los que influyen. En un comienzo el debate fue con el periodismo cultural de los diarios; después con *Crisis*. Nosotros no escribíamos para un conjunto tan amplio, sino que influíamos sobre los jefes de la sección cultural de las revistas, sobre los editores, sobre los tipos de los partidos políticos, ¿no? Sobre un grupo intelectual que actuaba en un marco propio, con la idea de una influencia que se reproduzca de ese modo (Piglia, *Revista* 17-18).

Piglia abandona la publicación en 1975 cuando, a su juicio, “se hace una revista de izquierda más” (*Revista* 19); el golpe de Estado de 1976 marca el final de *Los Libros* y “el final de las utopías” (Fernández 64) revolucionarias en los campos político e intelectual de la Argentina.

Tras ese final de las utopías, se publica *Respiración artificial*, una novela que, como quedó dicho más arriba, su autor emparenta con la tradición de la novela de artista. En ella ficcionaliza el diálogo del escritor Emilio Renzi con dos intelectuales de una generación anterior: el historiador Marcelo Maggi y el filósofo Vladimir Tardewski. La complejidad del discurso metaliterario desplegado en esos intercambios podría justificarse, en parte, por la necesidad de eludir la represión política; pero apunta también hacia la estrategia de intervención que su autor había tratado de desarrollar en *Los Libros*: el texto se dirige directamente a los agentes del campo intelectual, dotados de los conocimientos y habilidades necesarios para descifrar correctamente el discurso metaliterario de Renzi. Este releva al historiador en la reconstrucción de los hechos reales: la Historia cede el testigo a la Literatura, pero no con el fin de crear una ilusión de realidad que contribuya a la regeneración moral

del país mediante la difusión de una épica revolucionaria. Tras el final de la utopías, el discurso metaliterario de Renzi crea una ilusión de falsedad que encubre “un concepto que puede ser usado fuera de allí. [...] para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de las relaciones” (Piglia, *Crítica* 213). Este sentido del discurso metaliterario resulta diáfano en el juicio crítico de Renzi sobre la obra de Roberto Arlt (Piglia, *Respiración* 130-135). A estas alturas de la novela el protagonista ya no es aquel esteta que en una de las cartas dirigidas a Maggi declaraba su desinterés por toda realidad extratextual (Piglia, *Respiración* 19) y que incluso parecía asumir la imposibilidad de diferenciar el referente de su representación:

Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, solo 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, *Respiración* 110).

Este Renzi parecía convencido de que la autonomía de la literatura solo permite validar una crítica que busque “en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros” (Piglia, *Crítica* 67). Su interpretación del estilo de Arlt pone de manifiesto el viraje que ha experimentado: ha descubierto, como quedó dicho más arriba, que la literatura no son solo palabras, que la serie social condiciona el juego intertextual, tal como recuerda Piglia (*Crítica* 66) que pone de manifiesto Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En este sentido y no solo porque narre el descubrimiento de las desapariciones de personas en la Argentina de 1976, “*Respiración artificial* es una novela política” (Piglia, *Crítica* 113) y esta es la respuesta de Piglia al cuestionamiento acerca del “para qué” de la literatura en la coyuntura histórica de la Argentina de 1980.

Por otra parte, el personaje de Maggi no solo remitiría al discurso de la Historia sino también a la concepción del intelectual que asume una función prescriptiva, análoga a la regeneración del ideal que Rodó encomendaba a los escritores: Maggi era “un hombre moral, [...] un hombre de principios, capaz de ser fiel en la vida al rigor de sus ideas” (Piglia, *Respiración* 211-212). Se declara “radical sabatinista” (Piglia, *Respiración* 18), afín a la Unión Cívica Radical, como Macedonio o Borges en su juventud, y participa de la tendencia expansiva que caracteriza a los héroes de las novelas de finales del XIX: “Esa lucidez que usted busca en la soledad, en el fracaso, en el corte con cualquier lazo social, es una falsa versión privada de la utopía de Robinson Crusoe. No hay lucidez ahí, decía el Profesor; no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia” (Piglia, *Respiración* 184). De igual modo que los intelectuales de la nueva izquierda argentina, Maggi se aproxima al materialismo histórico de Marx —“se interesaba cada vez más en el filósofo que pasó años trabajando en una sala de la biblioteca del British Museum” (Piglia, *Respiración* 186)— y se siente impelido a ligar su actividad intelectual con el movimiento político: “A veces (no es joda) pienso que somos la generación del ‘37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (Piglia, *Respiración* 77). En la Argentina de los años setenta Maggi busca la respuesta al debate sobre los intelectuales en aquella generación de escritores para quienes el “para qué” de la literatura no suponía un problema, era un instrumento para llevar a cabo la utopía modernizadora. Es historiador, de ahí que su modelo narrativo se corresponda con el de la novela histórica, adoptado por José Mármol en *Amalia* con los mismos fines analíticos y testimoniales: Maggi lee los documentos del pasado desde el presente de la escritura y lleva a cabo una suerte de proyección ucrónica que le conduce a establecer “la línea de continuidad, la razón que explica este desorden que tiene más de cien años” (Piglia, *Respiración* 46). Su investigación experimenta un giro radical cuando descubre otro modelo narrativo que también se sustenta sobre una proyección ucrónica, pero de sentido inverso. Se trata de la novela utópica de Enrique Ossorio, compañero de viaje ficticio de la generación del 37:

15. 7. 1850

La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse de las reglas clásicas del género en un punto esencial: negarse a reconstruir un espacio inexistente. Entonces: diferencia clave: no situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla). Darse en cambio cita con el propio país, en una fecha (1979) que está, sí,

en una lejanía fantástica. No hay tal lugar: en el tiempo. Aún no hay tal lugar. Esto equivale para mí al punto de vista utópico. Imaginar la Argentina tal cual va a ser dentro de 130 años: ejercicio cotidiano de nostalgia, *roman philosophique*.

Título: 1979

Epígrafe: *Cada época sueña la anterior*. Jules Michelet (Piglia, *Respiración* 79-80).

Maggi investiga la vida de este personaje, cuya biografía es el reverso de la trayectoria vital de Sarmiento, Alberdi o Echeverría. Es una “especie de Rimbaud que se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla” (Piglia, *Respiración* 30), tras dilucidar la necesidad de la autonomía de los intelectuales ya a mediados del XIX. Su modelo narrativo utópico, profético, es “el reverso de la escritura de Sarmiento” (Piglia, *Respiración* 30), esto es, el reverso de la utopía modernizadora desplegada en *Facundo* (1845). La palabra en *Facundo* es un acto de habla en el sentido dado por Searle, cuya eficacia política se sustenta en su capacidad para intervenir en la realidad mediante un efecto estructurante del sentido de la misma, tal como pone de manifiesto el narrador de *Respiración artificial*:

¿Cómo empieza Sarmiento el *Facundo* ? Contando cómo en el momento de iniciar su exilio escribe en francés una consigna. El gesto político no está en el contenido de la frase, o no está solamente ahí. Está, sobre todo, en el hecho de escribirla en francés. [...] Está claro, dijo, que el corte entre civilización y barbarie pasa por ahí. Los bárbaros no saben leer en francés, mejor son bárbaros *porque* no saben leer en francés (128).

Los escritores de mediados del XIX concebían su tarea literaria como parte de su función “social y civilizante, de apostolado y propaganda” (Alberdi 59)⁵. Maggi asume ese vínculo entre palabra y acción cuando se pregunta “¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”. Su descubrimiento de la reformulación del relato utópico por parte de Enrique Ossorio, el intelectual moderno, lo induce a recurrir al literato, a Renzi, para que sea él quien busque la forma de narrar, esto es, el modo de mostrar, los hechos reales. Desde esta perspectiva,

⁵ Si bien, como recuerda Setton, Alberdi, a diferencia de Sarmiento, “negaba una identificación entre el campo y la barbarie” (“La casa” 209).

la desaparición de Maggi representa la desaparición de los intelectuales utópicos concebidos como “faros luminosos de la civilización” (Rodó 225).

La segunda parte de la novela ficcionaliza el duelo por esta pérdida, tres años antes de que Lyotard selle sin reparos “La tumba del intelectual” en las páginas de *Le Monde*, el 8 de octubre de 1983, para dar la bienvenida a los *décideurs*: expertos cuya autoridad para intervenir en el campo político no procede de su independencia de las instituciones sino, muy al contrario, de su asunción de responsabilidades institucionales (administrativas, económicas, sociales, culturales) o, al menos, del compromiso de no perder de vista los límites que impone la llamada razón de Estado, que es la razón política de la facción gobernante. Para Lyotard, por tanto, el fin de la función ideologizante del intelectual presupone su sustitución por estos otros expertos orgánicos al poder político⁶. Piglia se opone a este nuevo antiintelectualismo de signo conformista: “¿Por qué voy a tener que pensar yo con las categorías del ministro del Interior?” (*Crítica* 102-103). Y su noción de novela utópica, profética, constituye un modo de superar la primacía concedida a “las *funciones políticas* de los ‘sistemas simbólicos’ en detrimento de su estructura lógica y de su función gnoseológica” (Bourdieu, *Intelectuales* 68). En esta otra noción de novela utópica las funciones políticas derivan de la capacidad epistemológica de la literatura, que reside en su estructura lógica, en la forma del relato: “distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición” (Piglia, *Respiración* 30). Implica la asunción de la incertidumbre, de los límites de la validez del modelo epistemológico, sin legitimar un relativismo radical: “Los científicos son grandes lectores de novelas, los últimos representantes del público del siglo XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad y la forma de un relato” (Piglia, *La ciudad* 141).

La centralidad de la reivindicación del valor epistemológico del modelo literario, entendido como paradigma de conocimiento, resulta coherente con la lectura propuesta de *Respiración artificial* como reformulación de la novela de artista mediante su amalgama con el subgénero policial; esto es, con el

⁶ De acuerdo con la reflexión de Adolfo Sánchez Vázquez en un foro tan poco sospechoso de connivencia con los llamados filósofos posmodernos como la *Revista de la Casa de las Américas*, independientemente del grado de validez que concedamos al conjunto de proposiciones, valores o actitudes que integran el pensamiento aglutinado en torno a la noción de posmodernidad, “no puede negarse que existen, y funciona ideológicamente, como parte de la cultura, la sensibilidad o la situación espiritual de nuestro tiempo” (137-138).

modelo literario con el que Poe dio forma a su concepción “de la literatura como un hecho intelectual [...], como una operación de la mente, no del espíritu” (Borges 352). Así lo explica el propio Poe en su prefacio a “Los crímenes de la calle Morgue”, al refutar el tópico de la intuición distintivo del genio romántico “which appears to the ordinary apprehension praeternatural” (Poe 116): fin de la concepción de la literatura como “una revelación rival de la escritura religiosa” (Paz 75). La relevancia de las reflexiones y de los usos del subgénero policial en la obra de Piglia ya ha sido explorada (Mattalia; Pellicer). La presente lectura de *Respiración artificial* trata de poner de manifiesto la centralidad de tales usos en su representación del personaje del escritor con el fin de superar la concepción de este como guía de los pueblos, que debe cumplir con determinadas exigencias de representatividad y de compromiso social elaboradas desde fuera del campo literario:

Entonces yo, que venía leyendo desde mucho tiempo antes literatura norteamericana, y que leyendo literatura norteamericana había encontrado el desvío hacia el género policial, que para mí era como un desvío, era algo que venía de Hemingway, no era nada raro para mí encontrarme con Hammett o con Chandler o con Cain. En principio no los leía como sujetos de un género. Los leía como una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, [...] porque me parece que el género policial da la respuesta a un debate muy duro de los años sesenta, de la izquierda, digamos, que era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor (Piglia, *Crítica* 176).

La perspectiva de la novela de artista permite poner en primer plano la dimensión específicamente literaria del descubrimiento hecho por Renzi en *Respiración artificial*: la lógica del modelo policial. Para aprehender y dar forma al legado de su tío, el historiador, es preciso que Renzi adquiera esa lógica de pensamiento, que es la del detective, la del investigador. Y ese momento crucial de su proceso iniciático tiene lugar antes de que parta en busca de la Historia, en la entrevista que mantiene con el senador Ossorio. El encuentro es una reescritura de otro narrado por Raymond Chandler, a quien Piglia considera autor de la que “quizá [sea] la mejor novela policial que se haya escrito nunca” (Piglia, *El último* 88), *El largo adiós* (1953). La entrevista de Renzi con el anciano senador Ossorio es una recreación de la que mantienen Philip Marlowe, el también ubicuo detective de Chandler, y el general Sternwood en *El sueño eterno* (1939), cuando este contrata los

servicios de aquel para que investigue la desaparición de su yerno, Rusty Reagan. De este modo, Piglia nos ofrece una pista fundamental sobre el destino de Marcelo Maggi, víctima de una trama criminal tan oscura como la que hace desaparecer a Rusty Regan, al tiempo que reivindica el valor literario de uno de los clásicos fundacionales de la novela negra norteamericana. Entre las contribuciones de Piglia a la introducción de este subgénero en el campo literario argentino destaca su trabajo como director de la colección Serie Negra en la editorial Tiempo Contemporáneo, un proyecto análogo al de la mítica colección El Séptimo Círculo, editada durante algo más de una década (1944-1955) por Borges y Bioy, quienes en 1945 deciden incluir dos clásicos de la novela negra norteamericana: *El cartero siempre llama dos veces* (1934) y *Pacto de sangre* (*Double indemnity*, 1936), de James M. Cain. De modo que la resistencia de Borges a la transformación del modelo de Poe parece estar dirigida contra el cliché que lo despoja de toda complejidad filosófico-estética para ofrecer un sucedáneo simplificado: los famosos *who-done-it*, donde, al develarse la identidad del asesino se consuma el crimen literario (Valenzuela 17). Esta explotación simplificada del modelo en el circuito de la cultura de masas es el objeto de la parodia de Borges y Bioy en sus *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) (Padura Fuentes 39). No obstante, cuando Piglia se hace cargo de la colección Serie Negra en 1968, aún era necesario introducir nuevos criterios de percepción y de valoración del policial en el campo literario argentino (Lafforgue y Rivera 51), disolver las reticencias del público lector hacia un esquema narrativo estigmatizado por su origen *pulp*. Chandler exponía esa misma necesidad en su ensayo de 1944 *El simple arte de matar* (74-75).

Desde la perspectiva de la novela de artista, la reescritura del texto de Chandler en *Respiración artificial* cobra un sentido que complementa el de la reivindicación del valor literario de la novela negra y el de la mencionada pista sobre la desaparición de Maggi: Piglia ficcionaliza aquí la amalgama entre el personaje del escritor y el personaje del detective como respuesta al debate sobre los intelectuales. Será el senador Ossorio quien introduzca la referencia a este debate:

No vaya usted a pensar que existe en esto que le digo alguna carga maliciosa o irónica, alguna segunda intención conectada con la moda que en este país se inició en los años '20, sobre todo con Leopoldo Lugones, con el poeta Leopoldo Lugones. Porque ¿en qué consiste esa moda o particularidad? Consiste en desestimar a quienes hacen discursos, a quienes utilizan el lenguaje. Consiste en construir discursos

para negar y rechazar las virtudes de aquellos elegidos para expresar con palabras las verdades de su tiempo. [...] que se trata solamente de palabras vacías, huecas, y que el único reinado respetable es el de los hechos. Yo estoy de acuerdo, en cierto sentido, siempre que consideremos de qué hechos se trata. [...] Por otro lado están los que actúan, ellos están antes que las palabras, porque el discurso de la acción es hablado con el cuerpo. “El discurso de la acción”, dijo el Senador, “es hablado con el cuerpo” (Piglia, *Respiración* 43-44).

La expresión que repite el senador Ossorio es empleada por Piglia para explicar la metamorfosis experimentada por el detective de la novela negra a un público lector habituado al esquema del policial que consagró el grupo Sur⁷: el protagonismo de su extraordinaria capacidad de deducción, llevada al extremo en el personaje de Parodi, cede ante la experiencia directa del mundo, el investigador “se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos [...]”; el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo” (Piglia, “Lo negro” 402). Esta metamorfosis del detective no implica necesariamente renegar de su condición de hombre de letras, no tiene un sentido antiintelectualista; pues si “la escena inicial del género [...] sucede en una librería de la rue Montmartre” (Piglia, *El último* 77), donde se encuentran por primera vez Dupin y el narrador, la transformación del detective de Poe en el Marlowe de Chandler no supone la cancelación del vínculo con la cultura letrada: en *El largo adiós*, Chandler sitúa el crimen en el ámbito editorial y en *El sueño eterno*, Marlowe inicia sus pesquisas con un acto de lectura en la biblioteca de Hollywood, porque la banda de *gangsters* a la que se enfrenta utiliza como tapadera para sus actividades delictivas un establecimiento de libros raros y ejemplares de lujo. Aunque la actitud de Marlowe hacia la cultura letrada es muy distinta de la que exhibe Dupin: “a little superficial research in a stuffy volume called *Famous First Editions*. Half an hour of it made me need my lunch” (Chandler, *The big* 16). En su entrevista con el senador Ossorio, Renzi acepta el legado de Marlowe y hace de la lógica de pensamiento del detective la lógica narrativa que le permitirá hacer ver los hechos reales: “Creo que fue Mary Roberts Rinehart quien

⁷ Como ha señalado Román Setton, la influencia del grupo Sur en la producción literaria y crítica de la literatura policial en la Argentina ha condicionado la elaboración posterior de la historia del subgénero, hasta el punto de haber inducido la fijación del “origen del policial argentino en torno a 1940” (*Nelly* 581).

señaló en cierta oportunidad que el quid de la historia de misterio estaba en que había dos historias en una: la historia de lo sucedido y la historia de lo que parecía haber sucedido” (Chandler, “Apuntes” 394-395). Esta afirmación resuena en la primera de “Las tesis sobre el cuento” de Piglia, “un cuento siempre cuenta dos historias” (*Formas* 105), y define la lógica narrativa de *Respiración artificial*, una novela que “trabaja lo social como enigma” (Piglia, *Crítica* 177).

La elaboración literaria de lo social como enigma ya había sido consagrada por Rodolfo Walsh en la primera edición de *Operación masacre* (1957) y Piglia reconoce su deuda a través del homenaje velado que Teresa Orecchia (*Asedios* 404-405) descubre en la cita de Eliot que aparece en el paratexto: la cita aludiría a la primera edición de *Operación masacre*, donde Walsh también elige unas palabras del autor de *La tierra baldía* como preámbulo de su narración de los hechos reales: “A rain of blood has blinded my eyes... And I wonder in a land of barren boughs”. En la tercera edición, Walsh sustituye la cita de Eliot por unas palabras extraídas de la declaración de un comisario bonaerense. La aportación de Piglia al modelo narrativo de Walsh sería precisamente haber llevado a cabo su fusión con la novela de artista, con el fin de transformar, no de revivir, el debate sobre los intelectuales. Coherentemente con esa amalgama, la intervención de su narrador detective consiste en desplegar un discurso metaliterario que le permite transmitir, transferir, traspasar, su propia experiencia de desciframiento de aquello “que excluye y censura la novela policial clásica” (Piglia, “Lo negro” 401) y que, en cambio, la novela negra deja al descubierto: la corrupción como principio rector de una dinámica social en la que todo lo sólido se desvanece en el aire. Piglia, por tanto, opta por la novela negra y libera a su escritor detective de la reclusión a la que Borges y Bioy condenaron a Parodi.

Poe ya había sumergido al protagonista de “El hombre de la multitud” en la realidad inmediata. Y, a juicio de Piglia, este relato prefigura y hace posible el subgénero policial: “Sólo falta el detective. Sólo falta, digamos, la transformación del *flâneur*, del observador, en investigador privado” (Piglia, *El último* 82). Esa metamorfosis, explica Benjamin, le daría un para qué al *flâneur*, “legítima su paseo ocioso” (*Iluminaciones II* 55) por las grandes ciudades. No obstante, Benjamin (*Iluminaciones II* 143) no comparte la equiparación del protagonista de “El hombre de la multitud” con el *flâneur*. Esta comparación ya había sido establecida por Baudelaire, para quien “El hombre de la multitud” ficcionaliza la atracción que ejerce el mundo moral y político sobre el artista, la intriga que lo impulsa a convertirse en un

verdadero hombre de mundo, en un hombre mundano: “c’est-à-dire, homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ; [...] il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde” (Baudelaire 349). El hombre de la multitud experimenta un impulso análogo al de los artistas de las novelas hispanoamericanas de finales del XIX, aunque no aspire a cambiar el estado de cosas de la realidad, sino a conocerlo. Su relación con el mundo no se encuentra definida por la nostalgia del goce de la vida corriente, de la que habla Marcuse (397), que condicionaba la trágica existencia del artista exiliado en el *antimonde* literario, sino que un “calm but inquisitive interest in every thing” (Poe 219) lo lleva a querer trascender el saber específico de su arte. A mediados del XIX, Poe definiría, pues, la relación del artista con la realidad histórica del tiempo y del lugar que habita, desde “one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui*” (Poe 219). Piglia atribuye al detective de Poe una atracción por el mundo moral y político aún mayor que la asignada por Baudelaire al hombre de la multitud. En Dupin encuentra representada la tensión entre el aislamiento necesario para el trabajo intelectual y el impulso que lleva al hombre de letras no solo a sumergirse en la multitud, sino a actuar en el campo específicamente político:

En Dupin, en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido.

En muchos sentidos, el detective permite plantear un debate sobre el letrado y está ligado a la clásica discusión entre autonomía y compromiso. Para decirlo mejor, el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción (Piglia, *El último* 86-87).

No obstante, Piglia selecciona para su reformulación de la novela de artista el modelo donde resulta más diáfana la perspectiva materialista, histórica, la novela negra:

En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) “se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la

moral y a la dignidad en un simple valor de cambio” (Piglia, “Lo negro” 401-402).

De acuerdo con Piglia, “el único enigma que proponen –y nunca resuelven– las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas” (*Crítica* 62), aunque su propuesta no consista en leer estas novelas, que emergen ligadas a la cultura de masas, como “una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht” (Piglia, *Crítica* 62). Propone reelaborar lo negro del policial, tras someterlo a una lectura brechtiana: “En este sentido hay una frase que puede ser un punto de partida para esa lectura: ¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?, decía Brecht, y en esta pregunta está –si no me engaño– la mejor definición de la serie negra que conozco” (Piglia, *Crítica* 62).

La metamorfosis del escritor en narrador detective ficcionalizada en *Respiración artificial* remitiría al empleo de las convenciones de la novela negra con el fin de transformar el debate acerca de la función social de los escritores, desde la perspectiva materialista que Piglia adoptaba en su artículo de 1972. Pues, narrar la historia de lo sucedido y la historia de lo que parecía haber sucedido permite ficcionalizar la tensión dialéctica entre vida e ideología, desde una perspectiva cuestionadora de esta última; esto es, reproducir en la forma del relato la tesis central que confiere su carácter científico al materialismo histórico: “No es la consciencia lo que determina la vida, sino la vida lo que determina la consciencia” (Marx y Engels 26). La elaboración de lo social como enigma a través del discurso metaliterario del personaje escritor supone la reformulación de la tendencia expansiva que encontramos en los héroes de las novelas de artista de finales del XIX: Renzi se desliga del deber prescriptivo que Rodó atribuía a los escritores y opta por una poética mostrativa de los hechos reales, mediante la generación de una ilusión de falsedad. De ahí que la frase con la que el lector termina descifrando el enigma histórico de su relato —“al que encuentre mi cadáver” (Piglia, *Respiración* 213)— también certifique la muerte del llamado intelectual utópico. Y “quizás ahora que la literatura en este sentido ha muerto, se pueda por fin, escribir” (Piglia, *Crítica* 84).

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando. *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2011.

- Alberdi, Juan Bautista. *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: La Tribuna Nacional, 1886.
- Altamirano, Carlos, dir. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquín Sala-Sanauja. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- Baudelaire, Charles. *Critique d'art suivi de critique musicale*. Ed. Claude Pichois. La Flèche: Gallimard, 2008.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- _____. *Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- Borges, Jorge Luis. "Los laberintos policíacos y Chesterton". *Teorías del cuento: la escritura del cuento*. Vol. 2. Ed. Lauro Zavala. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 343-347.
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba, 2000.
- _____. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- _____. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Chandler, Raymond. "Apuntes sobre la narrativa policíaca". *Teorías del cuento: la escritura del cuento*. Vol. 2. Ed. Lauro Zavala. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 387-398.
- _____. *The big sleep and other novels*. Londres: Penguin Books, 2000.
- _____. *The simple art of murder: an essay / El simple arte de matar*. Ed. Manuel González de la Aleja Barberán. Universidad de León: Secretariado de Publicaciones, 1996.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Diego, José Luis de. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.
- Fernández, Teodosio. *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Akal, 1998.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición: en torno a la poética de Ricardo Piglia*. Colombia: Letras Cubanas, 2005.
- _____. "Memoria y complot en *La ciudad ausente*". *Ricardo Piglia y el arte nuevo de la sospecha*. Ed. Daniel Mesa Gancedo. Colección América, 26. Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 2006. 141-159.
- Gicovate, Bernardo. "José Asunción Silva y la decadencia europea". *José Asunción Silva: vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. 107-123.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Trad. Joaquín Díez-Canedo. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera, eds. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1996.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Colección Exhumaciones. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Liotard, Jean-François. *Tombeau de l'intellectuel et autre papiers*. París: Galilée, 1984.
- Marcuse, Herbert. *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca*. Trad. Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1985.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces. Montevideo / Barcelona: Pueblos Unidos / Grijalbo, 1974.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Orecchia Havas, Teresa. *Asedios a la obra de Ricardo Piglia. Essais sur l'œuvre de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Orecchia Havas, Teresa, ed. *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Catálogos, 2012.
- Orjuela, Héctor H. "J. K. Huysmans, María Brashkirtseff y Silva". *José Asunción Silva: vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. 471-484.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica". *Hispanamérica: Revista de Literatura* 84 (1999): 37-50.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Pellicer, Rosa. "Ricardo Piglia y el relato del crimen". *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Ed. Daniel Mesa Gancedo. Colección América, 26. Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 2006. 89-105.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. 1992. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. "Mao Tse-Tung: práctica estética y lucha de clases". *Revista Los Libros*. Vol. 3. Ed. Patricia Somoza. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011a.
- _____. "Lo negro del policiaco". *Teorías del cuento: la escritura del cuento*. Vol. 2. Ed. Lauro Zavala. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 399-407.
- _____. *Respiración artificial*. 1980. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- _____, ed. *Revista Los Libros*. Ed. facsimilar. Vol. 1. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011b.
- _____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Poe, Edgar Allan. *Tales*. Londres: Wiley and Putnam, 1845.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo, 2009.
- Reyles, Carlos. *Academias: el extraño*. 1ª ed. Madrid: Estudio Tipográfico de Ricardo Fe, 1987.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo". *Revista de la Casa de las Américas* 175 (1989): 137-145.
- Sarlo, Beatriz, ed. *Revista Los Libros*. Vol. 2. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- Seret, Roberta. *Voyage into creativity: the modern Künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- Setton, Román. "'La casa endiablada': tratamiento policial de la dicotomía civilización / barbarie". *Revista Chilena de Literatura* 83 (2013): 205-217.
- _____. "Nelly, la tercera narración policial de Eduardo L. Holmberg". *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 30/ 2 (2014): 580-94.
- Silva, José Asunción. *Poesía. De sobremesa*. 1925. Letras Hispánicas 594. Ed. Remedios Mataix. Madrid: Cátedra, 2006.
- Somoza, Patricia, ed. *Revista Los Libros*. Vol. 3. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- Sonderéguer, María, ed. *Revista Crisis (1973-1976), antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Terán, Óscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1991.
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y Secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.