**Respiración Artificial y la Cuestión de Narrar los Hechos Reales.**

**F.J. Dávalos, 3544702**

**Fernando Nina**

**Eindwerkstuk bachelor Spaanse taal en cultuur (200200214)**

**Gekoppeld aan de cursus ‘Imágenes Contemporáneas de América Latina: La Novela Después de 1950’ (201000147)**

**Maart, 2013**

Indice.

[Introducción. 3](#_Toc350009325)

[I. El Trauma de la Argentina. 5](#_Toc350009326)

[1.1 Los Hechos Reales. 5](#_Toc350009327)

[1.2 Una historia de violencia. 6](#_Toc350009328)

[1.3 El Proceso de la Asimilación del Trauma. 8](#_Toc350009329)

[II. ¿Cómo narrar el trauma? 12](#_Toc350009330)

[2.1 Narrar lo Inenarrable. 12](#_Toc350009331)

[2.2 El Papel del Testigo y su Oyente. 13](#_Toc350009332)

[2.3 Lo Real. 15](#_Toc350009333)

[2.4 El Lenguaje. 16](#_Toc350009334)

[III. *Respiración Artificial*. 17](#_Toc350009335)

[3.1 Rasgos de una Dictadura. 17](#_Toc350009336)

[3.2 El Pasado. 20](#_Toc350009337)

[3.3 El Papel del Lector. 21](#_Toc350009338)

[3.4 El Lenguaje de la Narración. 22](#_Toc350009339)

[3.5 La Experiencia y su Verdad. 25](#_Toc350009340)

[Conclusión. 27](#_Toc350009341)

[Trabajo Citado. 29](#_Toc350009342)

# Introducción.

El 24 de marzo del año 1976, los comandantes superiores del ejército, la marina y las fuerzas aéreas iniciaron un ‘Proceso de Reorganización Nacional’ en la Argentina. Este proceso implicaba una exterminación total del terrorismo de la izquierda que muy pronto se extendió a todo oponente del régimen. La Junta Militar, con Jorge Rafael Videla como presidente, aplicó un sistema de terror y violencia del estado para silenciar todas las opiniones, ideas y acciones que diferían del discurso impuesto. Más de dos millones de personas huyeron del país durante la dictadura y aproximadamente 30.000 personas desaparecieron. Los que se quedaron en el país vivieron con la continua presencia de la violencia y el terror, conscientes de la constante amenaza de perder la libertad.

Llevar la vida en estas circunstancias tuvo un gran efecto sobre el pueblo argentino. La constante confrontación con la violencia, los exilios obligados y el hecho de no poder hablar sobre la situación da origen a múltiples traumas. No sólo se trata de traumas individuales sino también los traumas de la sociedad argentina. El trauma se establece cuando se pierde el sentido de seguridad, “when the very powers that we are convinced will protect us and give us security become our tormentors” (Edkins, 4). Entonces cuando un gobierno que supuestamente se ha creado para proteger al pueblo se convierte en una amenaza, esta situación puede conducir a un trauma masivo del pueblo, lo cual fue el caso en la Argentina. Instituciones de protección y personas de confianza como la policía o los profesores se convirtieron en informantes que mantuvieron ‘listas negras’ con nombres de individuos que podrían ser un amenaza para el régimen.

Dado el hecho que durante la dictadura las víctimas *desaparecían,* significaba que no habían testimonios de los casos ocurridos. Según el gobierno, no había víctimas, las personas que habían desaparecido nunca habían existido.[[1]](#footnote-1) Era peligroso hablar públicamente sobre la situación, y aquellos que lo hicieron fueron enmudecidos. A causa de la censura impuesta por el gobierno, la gente no podía hablar ni compartir, escribir o leer sobre la situación en el país. Esta imposibilidad de narración es justo lo que contribuyó al efecto traumático de la situación. Un aspecto muy importante del trauma es la incapacidad de narrar lo que se ha experimentado, muchas veces la experiencia es tan horrible que no existen las palabras para expresarla, o el hecho de narrar la experiencia hace que el traumatizado la reviva.

En su novela *Respiración Artificial*, Ricardo Piglia plantea una pregunta crucial con respecto a la dictadura argentina: “¿Cómo narrar los hechos reales?” (Piglia, 18) Piglia escribió su novela en 1980 durante la dictadura, y logró escribir una novela sobre la dictadura sin referirse directamente a ella. Piglia escribió su novela para el lector atento y consiguió evitar la censura estricta del gobierno. En el presente trabajo subrayaré porqué esta pregunta es tan importante y más que nada analizaré cómo se llega a esta pregunta. Analizaré los diferentes niveles de la pregunta, la narración, el lenguaje, la realidad. ¿Qué problemas se encuentra al plantear esta pregunta? Por medio de un ‘close-reading’ de la novela y con el uso de teorías de entre otros Sigmund Freud, Cathy Caruth, Jaques Derrida y Walter Benjamin, analizaré cuales respuestas da Piglia y demostraré que por medio del pasado, el lenguaje y la alegoría, se acerca a una narración de lo inenarrable.

# El Trauma de la Argentina.

## Los Hechos Reales.

La crisis económica del año de 1975, la presencia de la violencia y la muerte y la lucha entre la Triple A y las organizaciones guerrilleras, crearon las condiciones justas para el golpe militar del 24 de marzo de 1976 en que los comandantes Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Ramón Agosti (Romero, 215) derribaron a la presidenta Isabel Perón y se instalaron como Junta, el poder supremo del país. Bajo la dirección de Videla se introdujo un sistema de violencia y terror, ejecutado por grupos militares y paramilitares, y se puso en marcha una represión implacable sobre todas las fuerzas políticas, sociales y sindicales. El régimen sometió a la población mediante el terror de Estado para provocar el temor total en la gente y así imponer el ‘orden’, sin ninguna voz oponente. Para lograr su objetivo, la Junta usó varias formas de terror como el secuestro, la tortura, la detención y el asesinato. Escritores, músicos y profesores fueron perseguidos y silenciados y todo teatro, música, radio, televisión, periódicos, libros y el cine cayeron bajo una censura total. El propósito del gobierno era no solo extinguir a los terroristas de la izquierda sino también a las ideologías del liberalismo y modernismo político (Bartolomei, 30). Los secuestros de las personas que figuraban en las llamadas listas negras eran ejecutados por *la palota* (grupos organizados especialmente para los secuestros), que allanaba en las casas de las víctimas por la noche, con la familia como testigo, pero también detenían a personas en las fábricas y lugares de trabajo con la colaboración de las autoridades locales (Romero 217). Los secuestrados eran llevados a centros de detención clandestinos donde después eran torturados para conseguir información y la revelación de nombres, residencias y operaciones planificadas por la guerrilla, pero muchas veces una persona podía ser torturada o asesinada simplemente por estar de alguna manera relacionada con la persona que era perseguida, o por ejemplo por manejar el mismo coche (Bartolomei, 31). A pesar de que la junta estableció la pena de la muerte, nunca hizo uso oficialmente, todas las ejecuciones eran clandestinas. A veces, los cuerpos aparecían en la calle, pero en la mayoría de los casos, eran escondidos, enterrados en fosas comunes, fosas anónimas, quemados o tirados en al mar. De esta manera, no habían muertos, solo desaparecidos. El hecho de que las personas desaparecían significaba que no había oponentes al régimen, con la consecuencia de que no habían demostraciones en las capitales del mundo occidental, como fue el caso cuatro años antes en Chile (Bartolomei, 30). Muy pocos cadáveres fueron recuperados e identificados, haciendo que el alcance total de la represión quedara escondida. El ejército estableció un sistema nacional con 340 centros de detención clandestinos, cuya existencia siempre fue negada por las autoridades. Las actividades de estos centros eran todas controladas y administradas y ejecutadas en absoluto secreto. Muchas veces las víctimas estaban en malas condiciones, sin asistencia médica, mal alimentados y sin servicios higiénicos. Muchas detenidas embarazadas dieron a luz en medio de estas circunstancias para inmediatamente después ser separadas de sus hijos, que muchas veces eran confiscados por su apresador (Romero, 218). Frecuentemente esos mismos apresadores obligaron a los victimas la entrega de propiedades, y así se apropiaron de casas, tierras y ahorros. Las familias de los desaparecidos encontraron la justicia sorda a sus súplicas. Contra la violencia ningún argumento estaba a favor del pueblo, como hubiera sido el caso en una democracia, sino solo a favor del régimen (Romero, 220).

## Una historia de violencia.

Las medidas de represión y violencia aplicadas durante los años de la dictadura han sido las más graves que se conocen en la historia de la Argentina hasta entonces. Sin embargo, la violencia no era algo completamente desconocido por el pueblo argentino. La Argentina conoce una larga y extensa historia de violencia, comenzando con la conquista violenta de los españoles, prolongando con la guerra por la independencia, las múltiples guerras civiles, las campañas del desierto, la violencia contra los inmigrantes y después contra los obreros, hasta la represión del Peronismo que al final llevó al país a la dictadura. En su libro *Political Violence and Trauma in Argentina*, Antonius Robben plantea que la violencia argentina llevó a trauma, y que este trauma cultivó más violencia (cubierto). Según Robben, la Argentina cayó un espiral negativo y reclama que “the dirty war did not come about all of a sudden” (xi). Robben subraya que la eterna presencia de la violencia tenía como resultado un trauma masivo del pueblo argentino. En lugar de superar el trauma sufrido, el pueblo reaccionaba con aún más violencia;

Social traumatization made Argentine political actors ready to act, to defend themselves against future traumatization, to redress past blows, and to preemptively attack potential threats. Such responses perpetuated the mutual reinforcement of violence and trauma. In Argentina, there arose a tendency to surpass one's opponent's violence. (Robben, 347)

Por temor de repeticiones, la reacción común en Argentina sobre la violencia era más violencia, no simplemente por razones de venganza o poder sino también por como la violencia se anidó en el pueblo; “[a]cute social traumas were followed by posttraumatic sequels that summoned more violence and caused new acute traumas in a violence-trauma-violence dynamic” (Robben, 348). No había ni tiempo ni oportunidad para procesar el trauma y así asimilarlo.

Robben hace un extenso análisis de la situación en la Argentina antes de la dictadura y subraya que la violencia era vista como la única manera de conseguir el poder (129). Cada muerte causaba más experiencias traumáticas, lo cual llevó a más violencia (Robben, 92). Esta tendencia de responder a violencia con violencia llegó a su punto máximo con el golpe de Estado de 1976. La violencia aplicada durante la dictadura era la prolongación de la aserción de Perón de que la violencia sólo se puede vencer con aún mayor violencia; “We will proceed in accordance with the necessities, whatever the means may be. If there is no legislation, then we will do it outside the law and we will do it violently. Because the only thing that one can oppose to violence is violence itself” (Robben, 133). La Junta Militar llevó a cabo estas palabras y aplicó un sistema tan violento que llegó a silenciar a todos sus oponentes.

## El Proceso de la Asimilación del Trauma.

Freud subraya que cuando una persona no asimila un trauma, la tendencia de repetirlo es muy frecuente. Según él, con repetir y rehacer el trauma, las víctimas intentan cambiar su posición dentro del trauma (van der Kolk, 5). Robben aplica esta posición al pueblo argentino. El hecho de que el pueblo argentino no tomó tiempo para asimilar y procesar los acontecimientos, condujo a una repetición del trauma. Con el golpe de Estado el Ejército procuró que el trauma nunca más se repitiera, tomando una posición completamente dominante y eliminando toda oposición. De esta manera, intentó cambiar las experiencias anteriores y entonces cambiar el trauma, sin pensar en las consecuencias de esta violencia total. Por supuesto, esta manera de gobernar un país también condujo a múltiples traumas.

Van der Kolk plantea que “when the trauma fails to be integrated into the totality of a person's life experiences, the victim remains fixated on the trauma (5).” Esto se puede aplicar también al trauma de un pueblo, como era el caso en la Argentina. Se puede concluir que los ejecutores de la violencia en la Argentina (no sólo durante la dictadura sino también en los siglos anteriores) se habían quedado fijados en los traumas anteriores y en consecuencia se veían obligados a repetir lo ocurrido. Ambos Freud y van der Kolk subrayan que la represión del trauma conduce a esta repetición. La falta de asimilación de los acontecimientos anteriores, el silenciar de voces oponentes, la censura, la amenaza total, son todas formas de represión del trauma. En lugar de integrar una experiencia como parte del pasado, la experiencia reprimida se repite como una experiencia contemporánea (van der Kolk, 7).

Tanto Freud como van der Kolk subrayan la importancia de la integración del trauma a través de la construcción de una memoria narrativa. Con trauma, la memoria de la experiencia es inaceptable o amedrentadora y por eso uno encuentra difícil darle un lugar en la memoria y por lo tanto en el pasado. Van der Kolk enfatiza que “[t]he essence of trauma is that it leaves people in a state of “unspeakable terror.” The experience does not fit into existing conceptual schemata: it overwhelms (193).” Lo abrumador de esta experiencia es precisamente la razón por la cual se hace difícil asimilarla. En el caso de la dictadura argentina, narrar el trauma era imposible, aunque las víctimas lo hubieran querido compartir. Cómo ya he mencionado, a causa de las desapariciones no había nadie que pudiera contar lo sucedido y más importante; la censura impuesta causó que nadie pudiera narrar la situación de esos días. La censura así contribuyó a la represión del trauma y la imposibilidad de integrarlo en la memoria. En su estudio *Studies on Hysteria*, Freud subraya los efectos positivos de la narración de lo acontecido;

each individual hysterical symptom immediately and permanently disappeared when we had succeeded in bringing clearly to light the memory of the event by which it was provoked and in arousing its accompanying affect, and when the patient had described that event in the greatest possible detail and had put the affect into words (57).

Según Freud, cuando la reacción sobre lo acontecido es reprimida, su influencia sigue presente en la memoria. La narración hace que el trauma obtenga un lugar en el pasado, el lenguaje sirve como sustituto (59). Como ya he mencionado, en el caso de la Argentina, todas las opiniones sobre la dictadura eran silenciadas, y tuvo como mayor consecuencia que el pueblo argentino se quedara traumatizado y dañado. Durante los años de la represión, el pueblo argentino experimentó el terror de la realidad, una realidad incomprensible para la mente, sin poder darle un lugar a lo que uno ha vivido, sin poder convertir la vivencia en una experiencia, el dolor del trauma se permanece en una zona gris. Y cuando no existe la posibilidad de procesar este dolor, de convertirlo en una narración, en una memoria, el trauma continua en esta zona. En su ensayo ‘Mourning and Melancholia’, Freud compara el duelo con la melancolía. Ambos son reacciones sobre una pérdida de algo querido, podría ser un amante pero también un ideal o un país. Con el periodo de duelo, el individuo pasa por un proceso de desligarse de todas sus afecciones por el objeto querido. Después de que el trabajo de luto se ha completado, “the ego becomes free and uninhibited again” (Freud, 245). La melancolía viene con los mismos síntomas, solo que la diferencia es que

the patient is aware of the loss which has given rise to his melancholia, but only in the sense that he knows *whom* he has lost but not *what* he has lost in him. This would suggest that melancholia is in some way related to an object-loss which is withdrawn from consciousness, in contradistinction to mourning, in which there is nothing about the loss that is unconscious (Freud, 245).

Cuando se relaciona esto con el trauma, se podría decir que con el duelo una persona es capaz de narrar el trauma y convertir la vivencia en una experiencia. Sin embargo, con la melancolía, el dolor continua en la zona gris, el individuo sufre por la pérdida pero no es capaz de narrar *qué* es lo que ha perdido. Al contrario del duelo, un individuo melancólico, no sale de su estado de melancolía y no se libera o es capaz de continuar su vida normal. Sin el periodo de duelo, no es posible ubicar el trauma en la memoria y el individuo no se libera, sino que permanece traumatizado. Dominick LaCapra argumenta en su artículo ‘Trauma, absence and loss’ que “mourning might be seen as a form of working-through, and melancholia as a form of acting-out” (713). Un individuo que sufre de melancolía está poseído por el pasado, deprimido y continua identificándose con el objeto perdido. En cambio, a través del proceso de ‘working-through’ se permite un nuevo principio.

# ¿Cómo narrar el trauma?

## Narrar lo Inenarrable.

Según Freud, el hecho de poder contar lo sucedido proporciona alivio (288), sobre todo tratándose de un trauma, no solamente es parte del camino hacia la asimilación del trauma, sino que también ayuda al traumatizado a comprender lo que le ha sucedido. Esta comprensión es importante porque en la mayoría de los casos la experiencia traumática es incomprensible para la mente humana. En el caso de la dictadura argentina, la gente vivió en una situación fuera de las zonas de comprensión, la realidad era tan terrible que toda conciencia de realidad fue bloqueada o transformada. En tiempos de trauma, la ‘normalidad’ es perturbada por algo inconcebible, lo cual lleva a una disrupción no solo en la sociedad sino también en la mente de los traumatizados. Según Jenny Edkins,

[i]n the linear time of the standard political processes, which is the time associated with the continuance of the nation-state, events that happen are part of a well-known and widely accepted story. What happens fits into a pattern … In trauma time, in contrast, we have a disruption of this linearity. Something happens that doesn't fit, that is unexpected – or that happens in an unexpected way. It doesn't fit the story we already have, but demands that we invent a new account, one that will produce a place for what has happened and make it meaningful. Until this new story is produced we quite literally do not know what has happened: we cannot say what it was, it doesn't fit the script – we only know that 'something happened' (xiv).

Edkins aquí también enfatiza la importancia de convertir el trauma en una narración, no solo para comprender lo que ha sucedido sino también para recuperar la linealidad del tiempo ‘común’.

Sin embargo, un problema frecuente con que el traumatizado se ve confrontado es la imposibilidad de narrar el trauma. ¿Cómo se narra lo que uno todavía no ha ubicado en la memoria? Cathy Caruth subraya que a menudo las memorias del trauma son expresadas fragmentariamente, tienen la forma de pedazos de imágenes, y cuando el traumatizado quiere contar, frecuentemente lo que cuenta es incomprensible;

How is it possible to gain access to a traumatic history? Perhaps the most striking feature of traumatic recollection is the fact that it is not a simple memory. […] while the images of traumatic reenactment remain absolutely accurate and precise, they are largely inaccessible to conscious recall and control (151).

Una de las consecuencias del trauma es que la experiencia fue demasiada abrumadora para poder comprenderla y entonces encontrar las palabras para narrarla; “The history that a flashback tells is a history that literally has no place, neither in the past, in which it was not fully experienced, not in the present, in which precise images and enactments are not fully understood” (Caruth, 153).

## El Papel del Testigo y su Oyente.

Otro aspecto que impide al traumatizado narrar el trauma es el temor de repetición; “the act of telling might itself become severely traumatizing, if the price of speaking is re-living, not relief, but further traumatization” (Laub, 67). En este sentido se puede preguntar ¿qué es exactamente el trauma, el encuentro con la muerte o la experiencia de haberla sobrevivido? En *Unclaimed Experience,* Caruth subraya el aspecto de la sobrevivencia y el doble sentido de la narración del trauma; “a kind of double telling, the oscillation between a *crisis of death* and the correlative *crisis of life*: between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival” (7) Cada sobreviviente siente la necesidad de contar su historia, pero no importa cuántas sean las veces que la cuenta, nunca hay suficientes palabras o las palabras justas, nunca suficiente comprensión y nunca es el momento justo para contarla (Laub, 78). Para asimilar y poder testificar el trauma, este debe ser integrado y convertido en una memoria narrativa. Sin embargo, al convertirlo en una memoria narrativa, el trauma pierde la precisión y el impacto que son característicos de una revocación traumática (Caruth, 153). Continuando con esta línea de pensamiento, se puede preguntar ¿hasta qué punto es la narración del trauma una referencia adecuada y verdadera? Un individuo traumatizado puede no recordarse los detalles de lo acontecido como está escrito en los libros de historia, sino que recuerda olores, voces, fragmentos, a veces históricamente imposibles. Según Caruth, una historia de trauma es precisamente una historia de trauma por no estar percibido tal como ha ocurrido (18). Que el testimonio es históricamente imposible, muestra la incapacidad del traumatizado de comprender la realidad de la situación traumática. Lo que testifica el traumatizado puede ser erróneo en el sentido de los hechos ‘reales’, pero verdadero en su realidad del trauma. El trauma es la historia de haber sobrevivido la muerte, estar dentro de esta historia, ser testigo, impide una visión objetiva. En las palabras de Walter Benjamin, el narrador “es libre de arreglarse con el tema según su propio entendimiento”, él decide como narra su experiencia (117).

Tanto Caruth como Dori Laub subrayan el papel del oyente. Laub enfatiza que un testimonio no es un monólogo y que el oyente es indispensable para poder convertir el trauma en una memoria narrativa;

Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an other- in the position of one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude (70-71).

Sin un oyente adecuado, el trauma no puede ser convertido en una narración. El oyente debe saber cómo escuchar, como encontrar el hilo de la historia entre los fragmentos, entre las imágenes, encontrar una verdad en una verdad subjetiva. “The attempt to gain access to a traumatic history is also the project of listening beyond the pathology of individual suffering, to the reality of a history that in its crises con only be perceived in inassimilable forms” (Caruth, 156). Edkins plantea que oyentes (no profesionales) fácilmente se retiran con la excusa de que el trauma es demasiado terrible; “[t]hey are ‘unimaginable’: we need not listen because we cannot hear…‘unimaginable’ is the most convenient word. When you walk around with this word as your shield, this word for emptiness, your step becomes better assured” (5).

Cuando se aplica esto al caso argentino, se ve que no habían oyentes para el pueblo traumatizado. Como ya he mencionado, toda oposición era exterminada, lo cual contribuyó a la gravedad del trauma.

## Lo Real.

Ya he mencionado que el trauma se encuentra en las zonas fuera de la comprensión de la mente humana. Es por esta razón que frecuentemente el traumatizado no puede encontrar las palabras para narrar su experiencia. El trauma se encuentra antes del lenguaje, fuera de la experiencia, se encuentra en lo real (Edkins, 111). En el psicoanálisis, el encuentro con el trauma es un encuentro con el Real de Jaques Lacan. Según Lacan, la experiencia traumática es algo que ocurre fuera del lenguaje, fuera de la realidad ‘normal’, aunque es real. El trauma representa lo inhumano, y por eso no se lo puede narrar. Es un episodio que no tiene principio, ni fin, ni antes, ni durante ni después. El traumatizado vive con una experiencia que no puede ser completada o concluida y por eso continua en el presente del sobreviviente. El trauma está atrapado entre la realidad normal y la realidad del trauma (Laub, 69). La única manera ubicar al trauma en el pasado es darle lugar en la realidad ‘normal’. El trauma está fuera del dominio del lenguaje, y con narrarlo, se lo devuelve a este dominio. Convertir el trauma a una forma narrativa es a la vez la destrucción de su verdad (Edkins, 213-214).

## El Lenguaje.

Frecuentemente los sobrevivientes de trauma se ven enfrentados con el problema de no poder encontrar las palabras para describir su experiencia. Lo cual se puede relacionar con el Real de Lacan; el lenguaje es parte del mundo simbólico, en el Real el lenguaje no alcanza. Cuando uno ha visto el terror de la realidad, no existen palabras para describirlo. ¿Cómo se describe el horror? ¿Cómo se describe la presencia de tanta violencia? ¿Cómo se describe el vivir día tras día con angustia? Se ve que solamente existen los clichés como ‘inimaginable’, ‘horrible’, ‘terrorífico’, pero estas palabras no representan lo que ha vivido y lo que todavía vive dentro del sobreviviente. Según Jaques Derrida, el lenguaje nunca nos ofrece contacto directo con el mundo real (Bertens, 98). Para dar una forma narrativa a su trauma, el sobreviviente siempre está obligado a usar el lenguaje para narrar su experiencia, no existe una perspectiva fuera del lenguaje. En el proceso de la narración del trauma, el sobreviviente de repente se ve confrontado con la confianza natural que se tiene en el lenguaje. Cuando uno expresa como se siente, o lo que piensa, escoge las palabras sin pensar en si son las palabras adecuadas o no. Uno confía en el lenguaje en el sentido de que el oyente entiende lo que el narrador quiere decir, es decir, lo que pensó antes de convertirlo en una narración. En el caso del trauma, esta confianza no es tan natural. De esta manera, es muy posible que un traumatizado escoja palabras quea primera vista no se hubiera relacionado con el trauma. Puesto que el significado de una palabra nunca es determinada, en el contexto del trauma los significados de las palabras pueden cambiar. Como ya he mencionado, depende del narrador como quiere narrar su experiencia, no existe una verdad exclusiva.

# *Respiración Artificial*.

## Rasgos de una Dictadura.

*“¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años”* (Piglia, 13).

¿Cuál es la historia que cuenta *Respiración Artificial*? Los críticos sostienen que la novela es una de las mejores representaciones del nacionalismo, la dictadura y la represión en la Argentina (Ortega, 154, Levinson, 91). Sin embargo, la novela nunca menciona la situación de aquellos años. El argumento es como sigue:

El profesor Maggi intenta reconstituir la historia de Enrique Ossorio, exiliado político de la época de Rosas, que escribe en Nueva York su autobiografía, mientras planea un "romance del porvenir," una utopía en la cual el protagonista recibe cartas del futuro, de la Argentina de 1979, tratando de imaginar cómo sería esa época. Ossorio escribe sobre el futuro porque no quiere recordar el pasado. Simétricamente, el profesor Maggi, en la Argentina de 1979, monta el rompecabezas del pasado porque "la historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar" (19). Se trata de un presente benjaminiano, que pesa sobre los vivos. El sobrino de Maggi, Emilio Renzi, quien recibe una primera carta del profesor, lo que iniciara su colaboración en la historia, narra el enigmático trayecto de su tío. La última cita tiene lugar en un bar, donde Renzi espera a Maggi para recibir papeles pertenecientes a Enrique Ossorio. La espera toma la forma de una larga conversación sobre historia y literatura entre Renzi y Tardewski, un exiliado polaco de la Segunda Guerra. Maggi no viene. Los papeles le llegan a Renzi via Tardewski. La primera página trae una nota de Enrique Ossorio “al que encuentre mi cadáver” (Avelar, 418-419).

La novela es caracterizada por su (casi) incomprensible estructura caótica, el lector se encuentra con una mezcla de diferentes voces y murmullos que refieren tanto al pasado como al presente, dentro de las cuales un lector atento puede encontrar varias referencias a la dictadura. Se trata de ‘leer entre las líneas’, de “descifrar” el caos del lenguaje usado y comprender de lo que realmente se trata la novela. Una de las referencias más claras es la carta de la niña Anahí. A pesar de su lenguaje aparentemente confuso, Anahí describe claramente su testimonio de las torturas;

Una ve este descampado y no se imagina lo que yo he visto: cuánto sufrimiento. Al principio sólo podía verlo al finado. Acostado sobre una cama de fierro, tapado con diarios. Hay otros ahí, al fondo de un pasillo, piso de tierra apisonada. Cierro los ojos para no ver el daño que le han hecho. Entonces canto para no verlo sufrir (Piglia, 80-81).

En su artículo ‘Between Midnight and Dawn’, Francisco Ortega subraya el hecho de que el censor Arocena no nota esta referencia a la tortura y reclama que “her language and mode of address” disguise the content of her speech” (165). Ortega sostiene que Arocena es completamente inefectivo, visto que no es capaz de notar la referencia que hace Anahí a la tortura y duda “whether to take the letter home and have some fun” (165). Si se ve al personaje de Arocena como una referencia a la censura impuesta por el régimen, se puede relacionar esta inefectividad de la que habla Ortega, a la inefectividad de la censura en la Argentina que aparentemente no era consciente de que *Respiración Artificial* era una crítica a la dictadura.

Aparte de la carta de Anahí se pueden encontrar varios rasgos de la dictadura en la novela; en su primera carta Maggi avisa que lo están ‘controlando’ y que Renzi no debe hablar con nadie sobre la correspondencia; “Debo pedirte, por otro lado, la máxima discreción respecto a mi situación actual. *Discreción máxima*. Tengo mis sospechas: en eso soy como todo el mundo. De todos modos, ya te digo, actualmente no tengo vida privada” (Piglia, 18, subrayado original). ¿Por qué sería tan importante esta “*discreción máxima”?* Maggi sospecha, como muchos argentinos es esa época, que es controlado y observado, algo muy frecuente durante la dictadura, y teme por su situación. Como se sabe, Maggi nunca aparece a la cita con su sobrino, con lo cual se puede concluir que ha desaparecido.

También se puede ver la mención del olvido como una referencia a la dictadura. Según Sarlo, “el olvido o, más bien, el silencio que tenía la forma de la represión internalizada fueron las primeras respuestas defensivas frente al nuevo país …” (32). Se encuentran varias referencias a este olvido/silencio en la novela; “otra cosa cuya historia *debo* contar, porque es sólo mío aquello cuya historia no he olvidado.” (el Senador, 56 (subrayado original)), “Así, yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado.” (Ossorio, 70), “…era imposible que pudiera dedicarse a la literatura porque para ella escribir era justamente olvidarse de eso que debería ser el tema de su obra.” (Marconi, 159), “porque entonces lo que escribo no puede ser más que esas historias tejidas en la pobre tela del olvido.” (Marconi, 160) y “Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar.” (Tardewski, 209) En la novela se refiere dos veces al presente con una connotación negativa; “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta *pesadilla* de la que trato de despertar.” (19, subrayado mío), “¿Cómo podríamos soportar el presente, *el horror del presente*, me dijo la última noche el Profesor, si no supiéramos que se trata de un presente histórico?” (184, subrayado mío)

Sarlo enfatiza que “el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto (al discurso del régimen): el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica” (40). Siguiendo este pensamiento, el murmullo y las diferentes voces y opiniones que se escuchan en la novela son en este sentido también una referencia a la dictadura. Dentro de la novela hay lugar para el diálogo, para conversar y compartir, se crea la posibilidad de cuestionar la tradición argentina, la literatura argentina, el pasado de la Argentina. *Respiración Artificial*  crea la posibilidad para pensar y actuar fuera del discurso impuesto, o sea, la novela propone lo opuesto de lo que dicta el régimen.

## El Pasado.

La falta de mención del presente es compensada por la frecuente mención del pasado. Según Sarlo, “la reconstrucción” del pasado pone en marcha “un proceso de comprensión” del presente (32-33). Sarlo plantea que sobre todo las organizaciones de derechos humanos contestaron a la política de olvido del régimen con “una reivindicación de la memoria” (33). Como ya he mencionado, *Respiración Artificial* ofrece lugar para diferentes opiniones y voces, también cuando se trata del pasado. En la novela existe la posibilidad de cuestionar el pasado y así averiguar cómo se ha llegado a la situación del presente. Según Sarlo, precisamente este cuestionamiento puede ser leído como “una crítica del presente” (34);

Enfrentada con una realidad difícil de captar, […] la literatura buscó las modalidades más oblicuas (y no solo a causa de la censura) para colocarse en una relación significativa respecto del presente y comenzar a construir un sentido de la masa caótica de experiencias escindidas de sus explicaciones colectivas (34).

En *Respiración Artificial* el vínculo con el pasado es evidente. No sólo se encuentran muchas equivalencias entre Maggi y Ossorio (los dos viven en una dictadura, los dos textos que escriben), sino que también Piglia usa el pasado para hablar metafóricamente sobre el presente (DiMarco, 4). En *Respiración Artificial* se refiere a la larga y complicada historia de la Argentina y se trata de averiguar ¿qué había en el pasado que pudiera explicar la situación del presente? “¿Cómo se inicia? ¿Dónde se inicia? ¿No debería ser esa la sustancia de mi relato? ¿El origen? Porque si no ¿para qué contar? ¿De qué sirve, joven, contar, si no es para borrar de la memoria todo lo que no sea el origen y el fin?” (Piglia, 58). Reconstruir y tratar de entender el pasado puede ofrecer un entendimiento del presente, de entender “una situación incomprensible, compleja, y la que había tomado dimensiones de violencia nunca vistas” (Pons, 166). Para poder comprender el trauma, uno tiene que volver a su origen; “¿Qué tenemos si no los principios para sostenernos en medio de toda esta mierda?” (Piglia, 112).

Para Maggi, la solución, o tal vez mejor dicho, su salvación, se encuentra en el pasado; “[l]a historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (Piglia, 19). ‘La pesadilla’ refiere aquí a la situación en que está Maggi en el presente. También Ossorio trata de escapar de su presente pero al contrario de Maggi, busca su salida en el futuro; “yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado” (Piglia, 70) El futuro sobre el que escribe Ossorio confirma que la dictadura del presente ya estaba escrita en el pasado, lo cual Maggi ha previsto precisamente por su fuga al pasado.

## El Papel del Lector.

La comprensión del trauma no sólo depende de cómo la experiencia es narrada por la víctima, sino que también depende del oyente. En el caso de *Respiración Artificial*, para encontrar el hilo de la historia dentro de una mezcla caótica de desplazamientos, metáforas y múltiples voces, uno tiene que saber cómo leer. La novela busca un lector activo, alguien que no sólo sabe leer entre las líneas, sino que también pueda *entrar* en la narrativa, leer los silencios y los testimonios, alguien que pueda comprender el núcleo del texto. Cuando uno no sabe leer, pierde el sentido de lo escrito, de lo cual el personaje de Arocena es un muy buen ejemplo. Arocena es el que trata de leer entre las líneas pero no lo consigue, busca mensajes cifrados donde no están y los pierde cuando están obviamente presentes. Arocena pierde por ejemplo la referencia a las torturas en la anteriormente mencionada carta de Anahí. Según Ortega, el personaje de Arocena no existe para enseñar a los lectores como leer entre las líneas, sino que “[t]rough the figure of Arocena the narrative inscribes two possible readers: those who obsessively seek “to grasp a fact that was going to happen somewhere else” and those who can hear otherwise” (161). Ortega plantea que Arocena no trata de comprender la situación, sino que quiere demostrar que hay un significado, un mensaje cifrado. Sin embargo, en *Respiración Artificial* no se trata de descifrar un significado o un mensaje secreto, sino de encontrar el mensaje en la narrativa como está presentada;

Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido. El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso que sólo pudieron oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir de cual había que reconstruir del sentido. Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado (Piglia, 96, subrayado original).

Según Pons, el lector tiene que ser capaz de descifrar los silencios y ausencias significativos que están “debajo de lo escrito” y “encerrados entre las letras” y por otro lado reconocer cuando el mensaje no está cifrado y más bien saber captar que descifrar los “fragmentos, frases aisladas y palabras sueltas” (159).

## El Lenguaje de la Narración.

La pregunta principal que *Respiración Artificial* establecees “¿cómo narrar los hechos reales?” (Piglia, 18), una pregunta que se puede relacionar con la anteriormente nombrada teoría sobre la narración del trauma. Visto que el trauma se encuentra fuera del lenguaje, uno tiene que buscar las modalidades adecuadas para aún poder construir una narración de lo acontecido. En *Respiración Artificial* Piglia ofrece varias maneras de narrar una experiencia traumática, entre otros el ya mencionado pasado pero también dedica gran parte de su novela a la cuestión del lenguaje y la narración en sí.

La narración de una experiencia traumática conlleva muchas dificultades. No solo porque no existen las palabras para narrarla, sino también por que se encuentra fuera del poder de comprensión de la mente humana. El trauma debe ser integrado en la memoria para poder comprenderlo y precisamente por eso es necesaria su narración. Pero visto que el trauma se encuentra fuera del lenguaje y las palabras nunca pueden llegar a la ‘verdadera’ verdad del trauma, esta narración es bloqueada.

Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿*Cómo hablar de lo indecible*? … ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje. … Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre. … Las palabras saturadas de mentiras y horror, dijo Tardewski, no resumen con facilidad la vida (Piglia, 209-210, subrayado mío).

Tardewski aquí plantea que ‘el mundo de Auschwitz’ es ‘indecible’, lo cual podemos relacionar con la situación de la dictadura argentina, que muchas veces es comparada con el genocidio de la segunda guerra mundial. El encuentro con la violencia es un encuentro con lo Real, un encuentro que las palabras nunca pueden expresar. Por eso, una narración de un trauma siempre es falsa, nunca llega a la esencia de la experiencia;

“Pero tengo un solo temor”, dijo el Senador. “Un solo temor y es éste.” Que en la sucesiva atrofia que le iban dejando los años, en un momento determinado, pudiera llegar a perder el uso de la palabra. Ese, dijo, era su temor. “Llegar a concebirla”, dijo, “y no poder expresarla” (Piglia, 47).

Sin embargo, existe la necesidad de contar, la necesidad de compartir; “otra cosa cuya historia *debo* contar, porque sólo es mío aquello cuya historia no he olvidado. Y pienso que al contarlo se disuelve y se borra de mi recuerdo” (Piglia, 57, subrayado original).

Avelar plantea que *Respiración Artificial* es “una novela acerca de los límites del narrar” (420). Para narrar la historia argentina uno tiene que “*entrar* en la pesadilla, ensuciarse con la infinitud de complots paranoides encarnados en el mismo Estado, mimetizarlos, parodiarlos” (Avelar, 421) En este sentido, la referencia de Tardewski a Kafka que es un escritor que entra en la pesadilla y trata de escribir sobre ella (Piglia, 210), se puede ver como una referencia al cómo escribir sobre la situación en la Argentina. Avelar plantea que en *Respiración Artificial* se refiere a Kafka y Arlt porque con su escritura logran esta entrada en la pesadilla y también logran captar “la narrativa paranoide del Estado” (421); “maneja lo que *queda* y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y voces” (Piglia, 134). Se pueden ver claras equivalencias entre esta cita y el tono que usa Piglia mismo en *Respiración Artificial*.

Cuando el lenguaje usado es el mismo lenguaje que usa el Estado, uno tiene que buscar otra forma de narración. Según Avelar, Piglia inventa en *Respiración Artificial* “una resistencia a partir del olvido” (418). “Si en la exactitud de la representación, apropiada por el Estado, nuestro narrar se ha vuelto cita archival en la máquina burocrática, la única salida es inventar historias falsas y apócrifas” (417). Siguiendo este pensamiento, para hablar de lo indecible, es necesario inventar una historia falsa, dada la imposibilidad de llegar a la experiencia del trauma con palabras;

¿Cómo podría entonces ella, dijo, escribir sobre su vida? y por eso otra vez, estoy condenada, dijo la mujer; porque entonces lo que escribo no puede ser más que esas historias tejidas en la pobre tela del olvido. Falsas historias que no tienen carne, porque la literatura no puede tener otra materia que la propia experiencia vivida. Historias falsas, fraudulentas, artificiales, donde la sinceridad y la verdad son como el aro hueco de madera donde bordo mis manteles (Piglia, 160).

En su artículo ‘Ficción y política en la literatura argentina’ Piglia subraya que “[l]a ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real” (60). Pero cuando se trata de la ficción dentro del contexto del trauma, los significados de las palabras no son predeterminados; “Los tiempos han cambiado, las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad, uno puede verlas flotar en el agua de la historia, hundirse, volver a aparecer, entreveradas en los camalotes de la corriente. Ya habremos de encontrar el modo de encontrarnos” (Piglia, *Respiración Artificial* 32).

## La Experiencia y su Verdad.

La paradoja de la narración de un trauma es que cuando se narra lo acontecido, se pierde su verdad. Si uno de los más importantes rasgos característicos del trauma es que es inenarrable, el hecho de convertirlo en una memoria narrativa destruye este rasgo. Como ya he mencionado, es muy posible que un testimonio de una experiencia traumática no sea históricamente correcto. Sin embargo, por ser el testimonio de un traumatizado, es igual de verdadero. Él que experimenta, escoge su manera de narrar, es este sentido no se trata de una representación correcta o errónea. La cuestión de la verdad y el secreto está muy presente en *Respiración Artificial*. No sólo se lo ve en el personaje de Arocena, que busca obsesivamente un mensaje secreto en las cartas que intercepta, sino también el secreto de la desaparición de Maggi, la cuestión de fidelidad al orden (Arlt), la duda de la palabra y las falsas historias. “Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre” (Piglia, 210). No sólo no se puede hablar sobre lo indecible porque no existen palabras para la narración, sino también cuando se narra lo indecible, se cambia la verdad de la experiencia. En consecuencia todo lo que es narrado es falso. Esto es lo que quiere decir Tardewski cuando habla del lenguaje ‘como portador de la verdad’, cuando se narra un trauma no se puede confiar en la verdad de la narración. Por eso Piglia usa las ‘falsas historias’.

“¿[Q]ué es el realismo? dijo. Una representación *interpretada* de la realidad, eso es el realismo, dijo Renzi” (Piglia, 144-145, subrayado mío). Esta interpretación de la realidad depende de la persona que interpreta, el narrador. La verdad de una narración entonces depende del narrador y cómo elige narrar su experiencia; “¿Qué veo? Árboles. Veo árboles. ¿Los árboles son la realidad?” (Piglia, 47). Según Page, para Piglia “realist literature does not constitute the most accurate reflection of experience” (184). Sino más bien su experiencia propia. En su artículo ‘El Narrador’, Walter Benjamin trata el papel del narrador en la narración;

No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el «puro» asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro. El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia (119).

Entonces, a pesar de que *Respiración Artificial* no se refiere a la dictadura como de hecho sucedió, sin embargo puede ser leído como una narración realista de los acontecimientos. El narrador es él que sabe, como dice Maier (Piglia, 116), ¿el secreto? Se lo encuentra en la narración, “si es que hay un secreto” (Piglia, 212).

# Conclusión.

“Hay un secreto, pero no tiene ninguna importancia” (Piglia, 24).

Uno de los mayores temas en *Respiración Artificial* es la búsqueda de una verdad escondida. Sus personajes están todos buscando algo, la utopía, una explicación del pasado, las respuestas por una desaparición, descifrando cartas, vidas y mensajes, para quizás llegar a aquello que supuestamente es de mucha importancia; *el secreto*. En la cita con que comencé esta conclusión, Maggi subraya que la esencia de *Respiración Artificial* es que hay un secreto, pero no se trata de él. El secreto es, por supuesto, la dictadura en la Argentina, que está escondida por todas partes en la novela, el lector encuentra referencias a ella, explicaciones y testimonios.

Lo más importante en *Respiración Artificial* no es el secreto mismo (aunque esté presente), sino cómo narrar este secreto. Avelar subraya que “[l]o que está en juego no es una relación de simbolización mutua entre pasado y presente, sino una alegorización- de naturaleza muy particular- de distintas posiciones estructurales respecto al narrar. […] Y *Respiración Artificial* no es sino una novela acerca de los límites del narrar” (419-420). Por eso la pregunta eje de la novela; “¿Cómo narrar los hechos reales?” (Piglia, 18). Avelar plantea que “no es cuestión del orden de la sinceridad, o aún de la exactitud, sino de la estrategia” (422). He mostrado las estrategias que usa Piglia, la alegorización del pasado, las historias falsas, el uso de silencios, la mezcla de voces. Según Avelar, *Respiración Artificial* no narra la verdadera historia de la Argentina en los años de la dictadura, “no se puede simbolizar, no se puede representar como totalidad coherente y lisa” (423-424). Como he mostrado, el lenguaje nunca puede expresar el trauma, no se trata del trauma (el secreto), no se trata de una verdad, sino de cómo se narra esta verdad. ¿Cuáles son los límites con que una persona se ve enfrentada con la narración de la realidad? ¿Se puede hablar de una verdad del trauma? ¿Cuáles son las modalidades de la narración? Leer *Respiración Artificial* en la luz de la dictadura es muy evidente, sin embargo no se trata de “ficcionalizar la realidad objetiva, sino la experiencia de vivirla” (Pons, 156).

En su artículo ‘Como respiran los ausentes’ Avelar subraya exactamente de lo que se trata *Respiración Artificial*. Llega, en mi opinión, a una conclusión bastante importante, por eso la cito completamente;

Narrar el fracaso, narrar la imposibilidad de escribir, narrar la imposibilidad de contar lo que le ha pasado al profesor Maggi, he ahí la tarea de *Respiración Artificial*. … se trata en el fondo, de una relación basada en la imposibilidad de narrar: el objeto de la alegoría sólo se presenta al conocimiento, por definición, como objeto perdido, objeto en retirada. La novela trata entonces de pensarse como relato imposible, de tal forma que la totalidad de *Respiración Artificial* no es sino una alegoría al cuadrado: lo alegorizado no es, de ninguna forma, el objeto que no se narra (no se trata de una alegoría de la Argentina de 1980, ésta es todavía una lectura muy superficial). Lo que está en juego es *la alegoría de la imposibilidad de narrar este objeto*. Es decir, la representación alegórica de la relación (también alegórica) que el lenguaje tendría con su objeto. Una alegoría de la alegoría, por tanto, ya que está no es sino la relación con lo perdido, la representación del objeto *en cuanto* objeto perdido. Como siempre en Piglia, el secreto no contado no es un enigma a descifrar, un «mensaje del texto,» o una sustancia que se escondería bajo las palabras: lo oculto no es nada sino la historia que no se cuenta (424-425, subrayado original).

*Respiración Artificial* Piglia no propone una alegorización de la dictadura Argentina, no propone una representación objetiva o verdadera. Con su novela, Piglia propone una repuesta a la pregunta ¿Cómo narrar los hechos reales?

“No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)” (Piglia, ‘Ficción y Política’ 62).

# Trabajo Citado.

Avelar, Idelber. “Cómo Respiran los Ausentes: La Narrativa de Ricardo Piglia”. *MLN* 110.2 (1995): 416-432

Bartolomei, María Luisa. *Gross and Massive Violations of Human Rights in Argentina 1976-1983*. Lund: Juristförlaget i Lund, 1994.

Benjamin, Walter. “El Narrador”. Trad. Roberto Blatt. *Para una Crítica de la Violencia y otros Ensayos.* Madrid: Iluminaciones IV, 1990: 111-134

Bertens, Hans. *Literary Theory: the Basics*. 2nda ed. New York: Routledge, 2008

Caruth, Cathy. Introducción. “Recapturing the Past”. *Trauma, Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995: 151-157

---. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig.* Buenos Aires: Corregidor, 1990.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

DiMarco, José. “La Narración del Terror. Notas sobre *Respiración Artificial*.” *Revista Borradores* VIII-IX (2008): 1-9

Edkins, Jenny. *Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Felman, Shoshana y Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York y London: Routledge, 1992.

Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. Trad. J. Strachey. (1917): 237-258

Freud, Sigmund y Joseph Breuer. *Studies on Hysteria*. Trad. James y Alix Strachey. Vol. 3. Middlesex: Penguin Books, 1974.

Kolk, Bessel van der. *Psychological Trauma*. Washington: American Psychiatric Press, 1987.

LaCapra, Dominick. “Trauma, Absence, Loss”. *Critical Inquiry* 25.4 (1999): 696-727

Levinson, Brett. “Trans(relations): Dictatorship, Disaster and the ‘Literary Politics’ of Piglia’s ‘Respiración Artificial’.” *Latin American Literary Review* 25.49 (1997): 91-120

Mattalia, Sonia. *La Ley y el Crimen: Usos del Relato Policial en la Narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.

Ortega, Francisco A. “Between Midnight and Dawn: The Disabling of History and the Impoverishment of Utopia in Ricardo Piglia’s *Artificial Respiration*”. *South Atlantic Quartely* 106.I (2007): 153-182

Page, Joanna. “Ricardo Piglia: Towards a Re-socialized Literature”. *Journal of Iberian and Latin American Studies* 10.2 (2004): 169-189

Piglia, Ricardo. “Ficción y Política en la Literatura argentina”. *Hispamérica* 52 (abril 1989): 59-62.

---. *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Seix Barral Biblioteca Breve, 1994.

Pons, María Cristina. “Más Allá de las Fronteras del Lenguaje: Una Historia Alternativa en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia”. *Inti: Revista de Literatura hispánica* 39 (1994): 153-173

Robben, Antonius C.G.M. *Political Violence and Trauma in Argentina*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2005.

Romero, Luis Alberto. *A History of Argentina in the Twentieth Century*. Trad. Richard Howard. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2002.

Sarlo, Beatriz. “Política, Ideología y Figuración Literaria”. *Ficción y Politica: La Narrativa argentina Durante el Proceso Militar*. De Daniel Balderston et al. Buenos Aires: Alianza (1987): 30-59

1. http://www.youtube.com/watch?v=9czhVmjeVfA&feature=player\_embedded# [↑](#footnote-ref-1)