

Considerações sobre o processo criativo de *Respiración* *artificial*

Valdir Olivo Junior¹

52

Ricardo Piglia, quando ainda era um jovem estudante de História na Universidad Nacional de La Plata, foi encarregado pelo centro de estudantes de visitar e convidar Jorge Luis Borges para um ciclo de conferências. Durante o encontro, após sentir-se excessivamente à vontade, Piglia decide fazer uma crítica ao conto “La forma de la espada” dizendo a Borges que o final do conto “sobra”, pois poderia, sem perda narrativa, terminar aproximadamente dez linhas antes do final escolhido por Borges. Ou seja, o conto poderia terminar quando o traidor revela o momento em que foi feita a cicatriz em formato de meia lua. Segundo Piglia, a resposta de Borges foi: “Ah. Usted también escribe cuentos” (PIGLIA, 2015, p. 28). Esse breve relato, repetido diversas vezes por Piglia ao longo de sua vida, opera como uma das ficções de origem de sua literatura e me permite refletir sobre seu posicionamento em relação à literatura argentina.

Para além da ironia borgeana, Piglia ressalta do episódio a conclusão de que Borges reconhece no jovem estudante a posição do leitor-escritor, ou seja, aquele que lê diferente por ser escritor. Ou ainda, como consequência de tal raciocínio, a ideia de que escrever muda o modo de ler e que um

¹ Professor adjunto da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) do Paraná, mestre e doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente realiza pós-doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

escritor constrói a genealogia da tradição literária a partir de sua própria obra. Essa posição de leitura que Piglia denominaria futuramente “la crítica del escritor” (PIGLIA, 2017, p. 52), não é outra coisa que assumir a perspectiva de análise do texto literário desde seu interior, ou seja, a crítica como reflexão sobre o processo criativo. Esse ponto de vista crítico (e da crítica) será constantemente reforçado por ele e demonstra já a indiscernibilidade entre a crítica e a ficção que constitui seus textos. Borges, como Macedonio Fernández, é um escritor que ensina escrever, os trabalhos de crítica literária de Borges são engrenagens que trabalham em conjunto com seus textos literários. É o caso, entre outros, do problema da eternidade e do infinito que surgem formulados teoricamente em *Historia de la eternidad* (1936) –ali a história não é de fato da eternidade, mas sim de suas figurações e significações na história– e que reaparecem trabalhados ficcionalmente por Borges em grande parte de seus textos. Pois o que faz Borges é converter tudo em literatura, como os metafísicos de Tlön, Borges lê a metafísica (e por extensão a filosofia) como “una rama de la literatura fantástica” (BORGES, 2007, p. 520)². Para Piglia, a erudição borgeana opera como um performativo textual que permite que o texto se desenvolva, ou seja, a erudição funciona como a sintaxe do relato.

Por ejemplo, no me parece nada casual que en Borges la cita funcione como el núcleo básico de su procedimiento paródico. Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura. Trabaja con las garantías y los valores del sistema literario y los lleva a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso, habría que decir (PIGLIA, 2001, p. 64).

Borges não é um escritor de vanguarda, diria Piglia, mas sim um leitor de vanguarda. Não só por ter sido um leitor extremamente sagaz – Borges, por exemplo, é um dos primeiros a perceber a importância da literatura de Faulkner ainda em 1927, antecipando-se a grande parte da crítica norte-americana–, mas também por “una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. Una política con respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones” (PIGLIA, 2001a, p.78).

² A frase também é pronunciada por Borges em diversos momentos em seus textos e entrevistas.

Tal posição combativa e de reformulação encontraria um de seus pontos mais altos em seu famoso ensaio “El escritor argentino y la tradición” (1953). O ensaio de Borges surge no âmbito de uma polêmica iniciada por Héctor Álvarez Murena na revista *Sur* com a publicação, no número 164-165 de junho-julho de 1948, do artigo “Condenación de una poesía”. Nesse artigo, Murena faz uma crítica a Borges, caracterizando-o como um escritor nacionalista e não nacional³, no sentido de que em Borges faltaria isso que ele caracteriza como “sentimiento nacional”. Em tal artigo, Murena, inspirado muito provavelmente nas ideias de Jean-Paul Sartre desenvolvidas no artigo “A nacionalização da literatura” do mesmo ano⁴, afirma que Borges “describe los símbolos del sentimiento nacional, pero no experimenta el sentimiento nacional” (MURENA, 1948, p. 70). A resposta de Borges à polêmica iniciada por Murena está sintetizada no final de “El escritor argentino y la tradición”:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (BORGES, 2007, p. 324).

54

Tal posicionamento de Borges é fundamental não apenas para Piglia, mas para toda a sua geração. Nos encontros e disputas literárias de sua geração⁵, Piglia aprofundaria ainda mais o caminho trilhado por Borges afastando-se, em boa medida, dos escritores do *boom* latino-americano e, no caso argentino, do fantástico de Cortázar e, inclusive, do próprio Borges futuramente e em certa medida.

³ Durante esses anos essa crítica a Borges era muito comum. Inclusive é essa mesma ideia que compõe a decisão da mesa de jurados, presidida por Roberto Giusti, que decide não outorgar ao autor de *Discusión* o Premio Nacional de Literatura de 1942. A revista *Sur* publicaria, em julho de 1942, um número inteiro como desagravo a Borges.

⁴ Borges, como excepcional decifrador de textos escondidos, não deixa de assinalar a referência (ainda que não faça menção a Sartre) e a contradição: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.” (BORGES, 2007, p. 320).

⁵ A metáfora bélica é recorrente em seus escritos no que se refere às relações entre escritores. É o caso, entre outros, de *Las tres vanguardias*: “Porque la construcción de una poética supone una lucha con otras poéticas que la anulan. Lucha que, yo diría, define la historia de la vanguardia. Puesto que si una novela o un texto son leídos desde la poética contra la cual se enfrentan, ese texto o esa novela no valen nada. Este es un punto clave en las enemistades literarias y en la guerra entre los escritores.” (PIGLIA, 2016, p. 15).

Mas retomemos ainda o encontro do jovem Piglia com Borges que, assim como o encontro com Martínez Estrada, funciona como a dramatização do surgimento do leitor-escritor. É ninguém menos do que Borges, o falsificador de histórias alheias⁶, que reconhece em Piglia a reprodução de seu método criativo. No entanto, Piglia vai além, se ele repete constantemente tal anedota é porque sabe que sua crítica a Borges é pertinente. Impossível não reler “La forma de la espada” sem a sensação de que sobram palavras, tal crítica é muito oportuna pois está dirigida a um dos escritores mais concisos e microscópicos da literatura universal (caracterização que o próprio Piglia buscou disseminar). Piglia, ao mesmo tempo que revela a semelhança para com o método borgeano marca também a diferença, pois está implícita na anedota uma de suas teses mais conhecidas, sintetizada na provocadora frase de Emilio Renzi em *Respiración artificial*, a de que “Borges es un escritor del siglo XIX”⁷ (PIGLIA, 2001b, p. 119). Os relatos de Borges estão sempre ambientados nas últimas décadas do século XIX e sua posição parece assemelhar-se a de Leopoldo Lugones no que se refere a preservar e defender a cultura autóctone e a pureza da língua, frente as misturas e contaminações advindas da imigração italiana.

Lo que hace [Borges] es moverse en el mismo espacio, pasar a la posición antagónica, definirse como antidemocrático. Toda la historia de su compleja relación con Lugones se juega ahí. El día que se afilia al partido conservador lo que hace, por supuesto, es ir a dar una conferencia sobre Lugones. El país, dice en esa charla, está en decadencia desde la Ley Sáenz Peña. El nihilista aristocrático como el gran enemigo del populista, su revés (PIGLIA, 2001a, p. 83).

Piglia compreende, obviamente, que tal escolha de Borges é política. A posição aristocrática de Borges fica mais evidente quando se leva em conta sua ojeriza em relação ao peronismo. O desprezo de Borges se orienta

⁶ Refiro-me ao prólogo da edição de 1954 de *Historia universal de la infamia* (1935) no qual Borges informa que seu livro reúne relatos que “son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (BORGES, 2007, p. 343).

⁷ Um dado interessante sobre a questão é que em alguns momentos de sua vida Borges afirmou ter nascido em 1900 (e não em 1899, como de fato ocorreu). O objetivo era, supõe-se, marcar uma identificação com o novo século. Entre os momentos em que Borges fez tal afirmação destaco o prólogo de *Antología de la poesía moderna* (1926) e *Exposición de la actual poesía argentina* (1927). O que faz Piglia, no entanto, é justamente o contrário situando-o como um dos últimos representantes do século XIX. Vale ainda ressaltar que o próprio Piglia fez algo semelhante durante toda sua vida já que por diversas vezes afirmou ter nascido em 1941 quando na verdade é de 1940.

pelo que o peronismo significou no sentido de dar voz à massa de proletários (em grande parte imigrantes e filhos de imigrantes italianos⁸) que tomam sua mítica Buenos Aires. Estela Canto, então namorada de Borges, descreve um momento importante da história argentina e sua relação com o autor de “El Aleph”. Trata-se do “Dia de la Lealtad”, referência ao dia 17 outubro de 1945 quando um expressivo contingente de trabalhadores atravessou a cidade de Buenos Aires reunindo-se na Plaza de Mayo com o objetivo de reivindicar a liberação de Juan Domingo Perón, preso cinco dias antes.

Era gente que nunca había pasado los límites, gente que, al hacerlo, rompía una barrera. Ocuparon el centro, las avenidas adyacentes, la Plaza de Mayo, se plantaron allí. Eran los “cabecitas negras” (alusión al pelo renegrado de los indios), gente “que no debía presentarse”, que no debía existir en la Argentina. Pero existía. Eran sucios, brutales, irreverentes y se los presentía crueles, como animales exasperados. La nueva cara de la Argentina, la verdadera, asomaba en el espejo de Borges (CANTO, 1999, p. 178).

56

Tais “limites” dos quais fala Estela Canto estão muito claros em Borges, em seus contos os marginais estão, de fato, sempre às margens da grande cidade. Não suportam a cidade e tampouco são suportados por ela. A literatura borgeana, grande devedora do popular em alguns aspectos (especialmente na temática e nos usos da oralidade), não suporta, no entanto, que setores desfavorecidos alterem os rumos da cidade. Borges não herda de Lugones apenas a direção da Biblioteca Nacional, mas também a posição ideológica de “defensor” de uma cultura elitizada contra os barbarismos da ralé.

Me opongo a la demagógica pretensión que atribuye al uso de la plebe una importancia capital en la formación del idioma. Porque no hay tal. Todo idioma es obra de cultura realizada por los cultos. La corrección del idioma figura siempre entre los deberes de la aristocracia porque es un elemento importante del patrimonio nacional (LUGONES *apud* PIGLIA, 1993, p. 09).

O pensamento de Lugones não é muito diferente do que vinha sendo elaborado em outros países e que culminaria no genocídio moderno que,

⁸ Lembremos que ao descrever a voz de Funes, personagem de “Funes, el memorioso”, o narrador afirma: “Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora” (BORGES, 2007, p. 583).

como sabemos, não é fruto do irracionalismo, mas sim resultado de uma engenharia social que começa a ser delineada ainda no século XIX. Entre outras coisas, tal pensamento divide o país em dois grupos, o grupo para o qual deve ser construída uma ordem ideal (elite intelectual e financeira) e o outro (composto pelos iletrados e imigrantes) como aquele que precisa ser subjugado. Esse segundo grupo deve ser controlado para que, inclusive, preserve-se o status do primeiro. O pensamento de Lugones encontraria ressonâncias em Borges, ainda que de forma mais clara em suas declarações e não em seus textos literários. Mas isso não significa que essa ideologia não esteja presente em seus textos literários, mas sim que se encontra encriptada, pois, como afirma Piglia:

Pienso que todos los grandes textos son políticos. Hay una política en el crimen y una política en el lenguaje y una política en el dinero y en el robo y una política en las pasiones. Y de eso habían siempre los grandes relatos. Son modelos de mundo, miniaturas alucinantes de la verdad. Como decía Ernest Bloch: “El carácter esencial de la literatura es tratar lo todavía no manifestado como existente.” Hay siempre un fundamento utópico en la literatura. En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía (PIGLIA, 2001a, p. 94).

57

No artigo “Ideología y ficción en Borges”, publicado em 1979, Piglia firma que “hay una ficción que acompaña y sostiene la ficción borgeana: se trata de un relato fracturado, disperso, en el que Borges construye la historia de su escritura” (PIGLIA, 1979, p. 03), tal ficção de origem que se espalha pelos textos borgeanos constitui-se de uma “narración genealógica” (PIGLIA, 1979, p. 03), duas linhagens são unidas por Borges:

Por un lado los antepasados familiares, “los mayores”, los fundadores, los guerreros, el linaje de sangre. “Esta vana madeja de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez. Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, las repúblicas, los caballos y las mañanas, las fechas, las victorias, las muertes militares”. Por otro lado la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario. “Todo lo que yo he escrito está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro”. La escritura de Borges reconstruye su estirpe y esa reconstrucción abre dos líneas conectadas formalmente sobre el modelo de las relaciones familiares (PIGLIA, 1979, p. 03).

Na ficção de origem borgeana se unem os heróis da pátria e os intelectuais ingleses. Isso que Piglia denomina “linaje doble” no artigo citado anteriormente, em *Respiración artificial* ele chamaria de “duas linhas”, pois sua abordagem não se centra mais na genealogia pessoal de Borges, mas na tradição literária argentina. Borges seria um escritor do século XIX por finalizar as duas grandes linhas iniciadas nesse século, o europeísmo e a gauchesca.

Por otro lado su ficción sólo se puede entender como un intento consciente de concluir con la literatura argentina del siglo XIX. Cerrar e integrar las dos líneas básicas que definen la escritura literaria en el XIX. ¿A ver? Dijo Marconi. Punto uno, el europeísmo, dijo Renzi. Lo que se sabe, de eso hablábamos recién con Tardewski; lo que empieza ya con la primera página del *Facundo*. La primera página del *Facundo*: texto fundador de la literatura argentina. ¿Qué hay ahí? dice Renzi. Una frase en francés: así empieza. Como si dijéramos la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés: *On ne tue point les idées* (aprendida por todos nosotros en la escuela, ya traducida). ¿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. Los bárbaros llegan, miran esas letras extranjeras escritas por Sarmiento, no las entienden: necesitan que venga alguien y se las traduzca. ¿Y entonces? dijo Renzi. 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. Y Sarmiento se los hace notar: por eso empieza el libro con esa anécdota, está clarísimo (PIGLIA, 2001b, p. 119).

Renzi revela aqui toda sua destreza crítica e (poderíamos dizer inclusive) didática — mesmo que disfarçada pela constante ironia do personagem — traçando uma genealogia não de Borges dessa vez, mas da literatura argentina. A mudança é bastante relevante, Piglia acentua aqui não a família ou a literatura estrangeira que serve de base para Borges, mas sim o europeísmo e a forma como ele constitui uma linha fundamental da literatura argentina. Pois ainda que Borges afirme constantemente a importância da literatura de língua inglesa na construção de seus textos, ainda assim é impossível não se inscrever na tradição da literatura nacional. Ou seja, o acento não está na literatura estrangeira propriamente dita (como proposto anteriormente), mas em seus usos por parte de escritores argentinos. Importante lembrar que, no contexto do romance, tal discussão

ocorre com Bartolomé Marconi (vale ressaltar a origem italiana do sobrenome)⁹, espécie de Enrique Banchs que só escreve sonetos¹⁰, e Volodia Tardewski (exilado polonês). A conclusão de Renzi de que o bárbaro é bárbaro por não ler em francês é bastante óbvia durante a leitura de *Facundo*, mas esse é apenas o ponto de partida. Aonde Renzi quer chegar é na citação equivocada, na tradução e seus usos e como esse gesto de Sarmiento inaugura uma tradição literária argentina que será primordial para Borges e que faz do autor de *Ficciones* seu principal herdeiro. Pois o que nos explica Renzi em *Respiración artificial* é que a citação “On ne tue point les idées”, que serve de epígrafe ao *Facundo*, foi atribuída erroneamente a Fortoul:

La frase no es de Fortoul: Groussac se apresura, con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Fortoul, es de Volney. O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal (PIGLIA, 2001b, p. 119).

59

Paul Groussac, diretor da Biblioteca Nacional antes de Borges, é parte fundamental dessa leitura do europeísmo na Argentina. Groussac assume uma importância desmesurada como intelectual na Argentina, justamente pela sua origem francesa. Mas o europeísmo do qual fala Piglia não é apenas a valorização da cultura europeia e sim, principalmente, seu desvio, por isso a figura do europeu exilado é também tão importante no romance e em toda produção de Piglia. Outro caso de atribuição errônea bastante conhecido é exatamente o de Groussac que, em *Une énigme littéraire*, atribui a um tal Juan José Martí a autoria do falso *Quijote* publicado em 1614 e assinado com o pseudônimo Alonso Fernández de Avellaneda. Após a polêmica gerada, é Menéndez y Pelayo quem revela que José Martí morreu em 1604, ou seja, um ano antes da publicação da primeira parte do *Quijote*. No caso da citação de Fortoul feita por

⁹ Ao se apresentar Marconi afirma que seu nome é uma homenagem a Bartolomé de las Casa e faz uma citação direta e sem aspas (recurso frequente no romance) de “El atroz redentor Lazarus Morell”, conto de Borges publicado em *Historia universal de la infamia* (1935).

¹⁰ Inclusive aqui a relação com Borges é interessante, pois assim como Banchs serve de pré-texto central para as ideias de “El escritor argentino y la tradición”, também Marconi, ou melhor, o poema sonhado por Marconi servirá a Tardewski para desenvolver sua leitura de Kafka, um dos pontos centrais do romance.

Sarmiento, há um giro extra no problema do qual não fala Renzi. Em 1978, quando já trabalhava em *Respiración artificial*, Piglia escrevia um prólogo a uma edição de *Facundo* a pedido de Jorge Lafforgue para o Centro Editor de América Latina. O prólogo seria negado por Boris Spivacow e posteriormente publicado em *Punto de vista* no primeiro semestre de 1980. No artigo publicado com o título “Notas sobre *Facundo*” há uma continuidade na análise do problema da autoria que não está presente no romance:

Pero otro francés, Paul Verdevoye, ha venido a decir que tampoco Groussac tiene razón: después de señalar que la cita no aparece en la obra de Fortoul, pero tampoco en Volney, la encuentra en Diderot: *On ne tire pas de coups de fusil aux idées*. Frase usada como epígrafe en un artículo de Charles Nodier publicado en la *Revue Encyclopédique* donde, sin duda, la encontró Sarmiento. La frase de Diderot, según Verdevoye, aparece, por lo demás, textualmente en uno de los acápites que Sarmiento utiliza en un artículo publicado el 12 de mayo de 1844, traducida así: “No se fusilan ni degüellan las ideas” (PIGLIA, 1980, p. 17).

60

Ou seja, com Piglia-Renzi, podemos dizer que essa é a tradição que Borges herda e potencializa, esse europeísmo sequestrado, composto de giros, torções e deturpações imprevisíveis. A relação Borges-Sarmiento é bastante direta, ao ponto de que a reflexão que Piglia faz do uso da citação em Borges é praticamente a mesma que agora aplica a Sarmiento: “La escritura de Sarmiento avanza de una cita a otra y en ese trayecto traman los argumentos: en el fondo, habría que decir, esa es la verdadera estructura del libro” (PIGLIA, 1980, p. 16). Ou seja, que em Sarmiento também a erudição funciona como a sintaxe do relato. Como nos ensina o “Pierre Menard” de Borges, não existe origem, a arte é uma cadeia ininterrompida de falsificações, potencializada pela “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (BORGES, 2007, p. 538). Borges cultiva a ideia de um ceticismo criativo, não existem ideias ou argumentos novos, mas variações do mesmo, “diversa entonación de algunas metáforas” (BORGES, 2007, p. 16).

Tal estrutura labiríntica de falsificações é o motor da literatura borgeana, ela empurra a origem sempre para outro lugar e faz da arte um

exercício de falsificação que é o mesmo que dizer repetição e variação. Mas há ainda outra (a segunda) que Borges abarca e encerra.

Pero hay más, hay otra línea: lo que podríamos llamar el nacionalismo populista de Borges. Quiero decir, dice Renzi, el intento de Borges de integrar en su obra también a la otra corriente, a la línea antagónica al europeísmo, que tendría como base la gauchesca y como modelo el *Martín Fierro*. Borges se propone cerrar también esta corriente que, en cierto sentido, también define la literatura argentina del siglo XIX (PIGLIA, 2001b, p. 120).

61

A gauchesca como segunda linha analisada por Renzi não se encontra no artigo “Ideologia y ficción em Borges”, além do romance, será analisada nas aulas ministradas por Piglia sobre Borges para a Televisión Pública argentina em 2013. Tanto no romance quanto nas aulas, a tese é de que Borges toma da gauchesca a fala popular, a voz do *gaucho*: “Borges hace algo distinto, algo central, esto es, comprende que el fundamento literario de la gauchesca es la transcripción de la voz, del habla popular” (PIGLIA, 2001b, p. 121). No entanto, o gaúcho de Borges é principalmente aquele que foi empurrado para as margens da cidade devido ao processo de modernização. Trata-se principalmente dos filhos dos antigos gaúchos vivendo em meio a miséria e a inadaptação na cidade grande, ou seja, o *compadrito*.

A literatura borgeana opera enquanto jogo de variações internas e externas e pela potencialização dos simulacros como liberação dos textos ocultos em outros textos. Nesse sentido, a ficção em Borges se dá como elaboração metafórica e especulativa; essa é sua principal herança elaborada e colocada em prática por Piglia. No entanto, o formato da narrativa borgeana segue um formato *decimonónico* no sentido de que é bastante previsível em sua estrutura. Salvo raras exceções, nos contos de Borges não existem indefinições ou indeterminações, a narrativa é sempre clara e com um final sempre fechado e explicativo, até exageradamente explicativo como sugere a anedota de Piglia narrada no início deste artigo. Essa é uma das diferenças fundamentais entre Piglia e Borges, bastante evidente já em *La invasión* (1967), primeiro livro publicado por Piglia. Todos os contos que compõem o livro possuem, em maior ou menor medida, um elevado grau de indeterminação, além de finais abertos. Tal diferença se deve,

principalmente, a outras referências importantes (e constantes) para Piglia, tais como James Joyce e Ernst Hemingway, além da predileção pelo romance, gênero desprezado por Borges.

La forma de cuento “inventada” por Joyce en *Dubliners* trabaja con la referencia implícita, el segundo sentido que da forma y tensión pero que debe estar señalado en el relato para no ser una simple inferencia de la interpretación. Una historia “olvidada”, secreta, circula bajo la superficie y define los hechos (es el iceberg del que habla Hemingway). Una palabra, que emerge como un objeto perdido puede ser la clave del relato invisible: “parálisis” en “The sisters”; “metempsychosis” en el proyecto inicial de *Ulysses*. Una palabra enigmática es la clave, y su significado es un relato y no una interpretación (PIGLIA, 2013, p. 173).

62

Em Piglia, como Joyce e Hemingway, nem sempre a história encontra um final claro, mas finais possíveis. Um texto sempre conta várias histórias em Piglia, essa estrutura é bastante evidente em *La ciudad ausente* (1992), repleto de pequenos relatos narrados pela máquina de Macedonio Fernández, mas já está também em *Respiración artificial*, como ficaria ainda mais evidente com a publicação de *Los diarios de Emilio Renzi*. Há sempre um texto “ausente” e “invadido” por outros textos e histórias. A referência à teoria do iceberg de Hemingway é também bastante frequente em Piglia, segundo ele: “La teoría del iceberg de Hemingway no supone el escamoteo de los datos, sino más bien la ausencia de explicaciones. Para decirlo mejor: los hechos están pero faltan los nexos” (PIGLIA, 2015, p. 371). Ou seja, se por um lado a erudição também desempenha um papel chave para Piglia –lembramos que Renzi é um intelectual que não economiza em reflexões críticas sobre literatura, filosofia, linguística, etc.– ela não cumpre a função de sintaxe do relato, pois há sempre um vazio, uma ausência que nunca é preenchida. A estratégia textual pigliana consiste em potencializar o vazio como potência; cabe ao leitor criar os vínculos temporários e conexões entre as citações e textos. Mas existe ainda outra referência fundamental para Piglia que se contrapõe a Borges, trata-se de Roberto Arlt. Se Borges encerra a literatura do século XIX, é Roberto Arlt quem abre a do século XX:

De modo que Borges es anacrónico, pone fin, mira hacia el siglo XIX. El que abre, el que inaugura, es Roberto Arlt. Arlt empieza de nuevo: es el único escritor verdaderamente

moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX (PIGLIA, 2001b, p. 121).

Piglia foi um dos principais críticos literários argentinos a trabalhar no sentido de demolir os preconceitos em relação à literatura de Roberto Arlt, especialmente à ideia de que Arlt escrevia mal. O diálogo entre Marconi e Renzi é a *mise-en-scène* das discussões ao redor da literatura arltiana que atravessaram a geração de Piglia; inclusive, poderíamos dizer, que a reflexão anterior sobre Borges busca chegar até aqui, isto é, busca chegar em Arlt e a inauguração da modernidade na literatura argentina, pois é aí onde Piglia se encaixa. Mas a reflexão sobre Arlt não começa com *Respiración artificial*, um dos principais textos de Piglia sobre o autor de *El juguete rabioso* (1926), mas sim com o artigo “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, publicado na revista *Los libros* em abril de 1973. No artigo, Piglia ressalta o caráter transgressor da literatura arltiana e faz referência a José Bianco que publica na revista *Sur* (onde foi chefe de redação por muitos anos) um artigo sobre Arlt:

63

Basta releer el artículo que José Bianco le dedicara en 1961 para ver de qué modo Arlt transgrede un espacio de lectura. En este caso, el código de *Sur*: lectura de clase que refiere – justamente al revés de Arlt– el acceso fluido a una cultura “familiar”. En realidad lo que se lee por debajo del texto de Bianco es la definición de esa propiedad que es necesario exhibir para poder escribir: “Arlt no era un escritor sino un periodista, en la acepción más restringida del término. Hablaba el lunfardo con acento extranjero, ignoraba la ortografía, qué decir de la sintaxis” (PIGLIA, 1973, p. 22).

Essa é a leitura que durante muito tempo predominou na Argentina, endossada pela elite literária do país. Ou, em palavras de Marconi em *Respiración artificial*:

¿Cómo entonces esperar de mí que hable de Arlt? dijo Marconi. Porque digo yo, con perdón de los presentes, ¿qué era Arlt aparte de un cronista de *El mundo*? Era eso, justamente, dijo Renzi: *un cronista del mundo*. Después de lo cual vos me dirás, sin dudas, que podía ser un cronista de las pelotas pero que escribía mal. Exacto, dijo Marconi, en esta parte yo te digo que Arlt escribía mal y de ese modo, supongo, te doy pie para tu veloz carrera teórica. Pero aparte de eso, dijo Marconi, la verdad que escribía como el culo (PIGLIA, 2001b, p. 122).

A voz de Bianco citada e criticada por Piglia por sintetizar o pensamento de um grupo de escritores e intelectuais argentinos —

especialmente aqueles congregados ao redor da revista *Sur*— é aqui encenada por Marconi que, de maneira informal, repete a ideia segundo a qual Arlt escrevia mal e era um jornalista e não um escritor. A resposta de Renzi no romance, como a de Piglia no artigo também são semelhantes. Em *Respiración artificial*:

Exacto, dijo Renzi, escribía mal: pero ese el sentido moral de la palabra. La suya es ese *mala* escritura, ese escritura perversa. El estilo de Arlt es el Stavroguin de la literatura argentina; es el Pibe Cabeza de la literatura, para usar ese símil nativo. Es esse estilo criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república (PIGLIA, 2001b, p. 122).

64

“Descolorida república” (BORGES, 1931, p. 132) é uma referência a um artigo de Borges intitulado “Nuestras imposibilidades”, publicado no número quatro da revista *Sur*, em 1931. No artigo, Borges disfarça de crítica cinematográfica (escreve sobre o filme *Hallelujah* (1929) de King Vidor) uma análise microscópica do “ser nacional argentino” ao modo de Martínez Estrada e Scalabrini Ortiz. A crítica ao filme se transforma em crítica aos espectadores: “vuelvo pues a nuestro cotidiano argentino. No quiero su completa definición, sino la de sus rasgos más fáciles” (BORGES, 1931, p. 133). A referência a “Nuestras imposibilidades” no romance não é um mero dado, mas um deslocamento e inversão do pensamento de Borges, pois Piglia está citando o artigo de Borges para contrapô-lo com Roberto Arlt. O artigo de Borges é uma crítica ao mundo no qual Roberto Arlt está imerso e que usa como matéria prima de seus textos. Basta citar, como exemplo, a questão da homossexualidade e como ela é tratada por ambos.

Añadiré otro ejemplo curioso: el de la sodomía. En todos los países de la tierra, una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. *Abominación hicieron los dos; su sangre sobre ellos*, dice Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo -porque lo embromó al compañero. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la *viveza*, del *alacraneo* y de la *cachada* que tanto infierno encubren (BORGES, 1931, p. 134, grifos do autor).

Enquanto Borges não poupa sequer a citação bíblica para censurar a homossexualidade, Arlt em *El juguete rabioso* trata o tema de forma muito mais sensível. Basta lembrar o encontro entre Astier e o homossexual em

um hotel. Ainda que inicialmente Astier demonstre desprezo pelo jovem, após este contar sua triste história (na qual não faltam abusos, expulsão e morte), Astier termina por se compadecer de seu colega de quarto: “¿Quién era esse pobre ser humano que pronunciaba palabras tan terribles y nuevas?... ¿que no pedía nada más que un poco de amor? Me levanté para acariciarle la frente” (ARLT, 2003, p. 107).

No artigo “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, Piglia afirma:

Ahora bien ¿y si esto que sirve para desacreditarlo fuera justamente lo que él no quiso dejar de exhibir? Quiero decir ¿y si el mérito de Arlt hubiera sido mostrar lo que no hay, hacer ver la deuda que se contrae al practicar –sin títulos– la literatura? En este sentido, sus carencias van más allá de sí mismo: marcan los límites concretos de una cierta lectura, la frontera –desvalorizada, empobrecida– de un espacio que es el de la literatura argentina (PIGLIA, 1973, p. 22).

65

Tanto no romance quanto no artigo se trata de deslocar e inverter a afirmação dos detratores de Arlt. Escrever mal passa a significar a principal potência da literatura arltiana, uma “escritura perversa”. Frente a uma literatura elitista, incapaz de perceber as diferenças e dificuldades dos setores desfavorecidos da sociedade no que se refere ao acesso à cultura e ao capital, a literatura de Arlt se constrói como “historia de una apropiación, en el juego de los intercambios, los desvíos, las sustituciones que constituyen el texto se narra el trayecto que es necesario recorrer para ganarse una escritura.” (PIGLIA, 1973, p. 23). *El juguete rabioso* é a metáfora do acesso à literatura, frente à impossibilidade de que Astier ascenda econômica e culturalmente, o roubo surge como possível alternativa, “el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana. Se roba como se lee, mejor: robar es como leer.” (PIGLIA, 1973, p. 24). Como *El juguete rabioso*, *Respiración artificial* também é um exercício de montagem de citações e personagens roubados: “se comprende, ahora, el desvío de Astier: citar es tomar posesión de un texto, esta apropiación por fin legal, se ha fundado en el delito: al delatar, Astier no hace otra cosa que ‘literatura’” (PIGLIA, 1973, p. 23). Não nos esqueçamos que um dos momentos mais famosos do romance de Arlt é justamente o roubo de uma biblioteca. A falsificação, assim como o roubo busca sempre se passar por diferente para burlar o policiamento, seja

ele de uma cultura elitizada ou da moral; não é muito diferente do que faz Sarmiento ao transformar a frase “On ne tire pas de coups de fusil aux idées” em “On ne tue point les idées” e, por fim, “A los hombres se deguella, a las ideas no”. Ou seja, Arlt também não está fora da tradição lançada por Sarmiento ou mesmo de Borges no sentido dos usos e apropriações culturais, no entanto:

El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra. Arlt escribe eso que cuenta: Arlt es su estilo, porque el estilo de Arlt está hecho, en el plano lingüístico, del mismo material con el que construye el tema de sus novelas (PIGLIA, 2001b, 126).

66

Arlt estava atento a dimensão social em sua literatura, seu estilo é um conglomerado de vozes, dialetos e todo o caos que compunha a Buenos Aires de princípios do século. Mas Piglia termina por aproximar Borges e Arlt em *Respiración artificial*, defendendo a ideia de que em “El informe de Brodie” Borges faz uma homenagem a Arlt. Pois o objetivo de Piglia é fazer de sua literatura essa união: “todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado” (PIGLIA, 2016, p. 153), afirma Piglia em *Los diarios de Emilio Renzi*. Lembremos inclusive que o artigo “Ideología y ficción en Borges” é apresentado na revista *Punto de vista* e em outras ocasiões como sendo o capítulo de um livro “em preparação” sobre Arlt e Borges¹¹. Em *Los diarios de Emilio Renzi* a referência aos artigos citados anteriormente mostra em diversos momentos uma origem comum.

Escribo el ensayo sobre Borges. La noción de ficción del origen también la he usado en el análisis de *El juguete rabioso de Arlt*, y tengo también muy avanzada una hipótesis sobre el modo en que Sarmiento se convierte en escritor (y cuánto dura ese estado) (PIGLIA, 2016, p. 317).

Diferente do que muitos pensaram, a publicação de *Los diarios de Emilio Renzi* parece sinalizar que o livro em preparação sobre Borges e Arlt que Piglia anunciava tenha se transformado justamente em *Respiración artificial*, um romance conceitual, no qual a reflexão sobre Borges, Arlt e Sarmiento está no centro do relato. A relação com Borges orienta todo o

¹¹ Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, Buenos Aires, Año 02, n. 05, p. 03-06, 1979.

desenvolvimento de *Respiración*, é como se Piglia tentasse provar que é possível fazer um romance tomando como ponto de partida a literatura microscópica de Borges unindo-a a de Roberto Arlt.

A “prolijidad de lo real”: Piglia falsificador de Borges

O primeiro capítulo de *Respiración artificial* foi publicado na revista *Punto de vista* em julho de 1978 sob o título “La prolijidad de lo real”. O título é uma referência ao nome escolhido por Emilio Renzi, protagonista de *Respiración artificial*, para batizar seu primeiro livro no qual conta a história de seu tio, Marcelo Maggi. O título do livro de Renzi, por sua vez, é o verso final do poema “La noche que en el sur lo velaron” de Borges; tal informação, no entanto, não é mencionada em *Respiración* e essa é uma questão importante para entender esse romance feito de citações alheias e sem referências. Sabemos já que esse trabalho com citações e falsificações de textos é uma tradição literária argentina da qual Borges é o principal representante, não há, por tanto, gesto mais borgeano do que plagiar Borges. Como o título do poema sugere se trata de um texto sobre a morte, no qual toda a percepção do eu lírico está contaminada e intensificada pela morte. O verso citado por Piglia é o último do poema, se trata do momento em que o poeta sai do velório e então afirma: “y la noche que de la mayor congoja nos libra:/ la prolijidad de lo real.” Ou seja, é a realidade prolixa que nos faz esquecer a morte. Esse verso de Borges paira sobre todo o romance de Piglia e seu sentido parece contaminar todas as suas páginas e inclusive as diferenças existentes entre o capítulo publicado em 1978 e sua versão definitiva de 1982.

67

Há poucas diferenças entre as duas versões do capítulo publicadas, a maior parte são revisões pontuais. No entanto, duas chamam a atenção: a alteração da data de publicação do livro de Renzi sobre a história de seu tio —é abril 1968 na primeira versão e abril 1976 na versão final— e a frase “ahora sé que la ficción es un reflejo fiel de lo real cuando quien la lee es capaz de encontrar la verdad allí donde parece más oculta” (PIGLIA, 1978, p. 26) que só existe na versão de 1978. A data é um dado muito importante pois é como se Piglia se decidisse, por fim, situar o romance logo no início da ditadura deflagrada poucos dias antes, em 24 de março de 1976. A

segunda divergência é ainda mais relevante e nos leva a refletir sobre os motivos que levaram Piglia a retirá-la do livro. Partamos do princípio de que a frase possui uma relação direta com o título do romance de Renzi que conta uma história familiar que o tio é um dos poucos que podem reconhecer. Mas além disso, a frase pareceria muito reveladora para o contexto de um livro feito de códigos de diferentes graus de hermetismo. Pois entre outras coisas, Piglia desloca e inverte o sentido original do verso de Borges e a ficção pode ser mais real do que a própria realidade:

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión (PIGLIA, 2001a, p. 11).

68

No contexto de ficcionalização do real feito pela ditadura militar, a literatura surge como o lugar onde o real pode proliferar. As referências a Borges estão presentes em toda narrativa, inclusive uma citação como “la historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de esperar” (PIGLIA, 2001b, p. 15) proferida por Maggi sem aspas, é a inversão de uma citação de Joyce, mas mais do que isso, é uma citação de Joyce que é utilizada por Borges (entre outros momentos no artigo “El budismo” publicado em *Siete noches*). Piglia faz referência a essa citação no curso sobre Borges ministrado para a Televisión Pública Argentina para dizer que, nesse ponto, Borges estava de acordo com Joyce pois prefere tomar distância da História. A referência a Joyce, como a outros personagens é feita em código; algumas linhas antes da citação da história como pesadela, Maggi faz uma referência ao “hombre que en vida amaba a Parnell, ¿lo leíste? Era un hombre despectivo, pero hablaba doce idiomas. Se planteó un solo problema: ¿cómo narrar los hechos reales?” (PIGLIA, 2001b, p. 14), uma situação típica do romance de Piglia, ele está repleto de antonomásias. Entre outras, caberia destacar também “el filósofo que pasó años trabajando en una sala de la biblioteca del British Museum” (PIGLIA,

2001b, p. 175) para não dizer Karl Marx, nome proibido pela ditadura nesse momento. No entanto, como podemos perceber nem todos os silenciamentos ou enigmas no romance se explicam pelo perigo que tais referências causariam a Piglia no contexto da ditadura. Grande parte das referências veladas ou citações sem aspas são parte do jogo de escrita pigliano no qual Borges possui um papel chave. No entanto, diferente de Borges, o romance de Piglia faz aquilo que Walter Benjamin preconizava em seu famoso ensaio de 1936, ou seja, politiza a estética. A forma de politização de sua leitura Piglia encontra Roberto Arlt, pois a relação entre literatura e política para Piglia não passa pela literatura panfletária e pela abolição da ficção, mas por captar o “núcleo secreto de uma sociedade”:

Si se piensa en Roberto Arlt, se ve que Arlt es la verdadera literatura política. Un tipo que nunca hablaba de Yrigoyen, que nunca hablaba de lo inmediato, que nunca hablaba de lo que estaba pasando. Y en su tiempo había, claro, muchos otros que estaban escribiendo novelas simultáneamente con él, que hablaban de las huelgas y de los conflictos y los contenidos inmediatos; pero fue Arlt el que captó el núcleo secreto de la política argentina, y escribió una novela que se lee hoy y parece que se escribió ayer. Eso es la literatura política. Eso es la ficción política. Capta el núcleo secreto de una sociedad. Funciona, digamos así, transformando esos elementos que son los núcleos verdaderos, los núcleos de interpretación (PIGLIA, 2001a, p. 113).

69

Nesse contexto de contaminações entre realidade e ficção, a expressão “prolijidad de lo real” ganha novas nuances. O real surge como aquilo que resiste através da ficção, uma ficção política que se constrói como uma rede de relações que se desenvolvem através do discurso. Ou seja, não se trata do que é narrado (lugar da fábula), mas sim da máquina narrativa. Piglia trabalha com as duas instâncias, por um lado cria uma fábula que é um pré-texto que lhe permite alcançar esse “núcleo secreto” e assim explorar e desarmar mecanismos e dispositivos. Em Piglia a ficção se constrói no jogo entre *savoir* e *fable*; ela não tem sua relevância somente pelo que dá a ver, mas sim nos jogos de poder e dispositivos que a envolvem.

Nessa leitura de Arlt e de sua concepção política da literatura, paira o que Piglia denomina “Teoría del complot”; especialmente a ideia de que “la percepción básica que Arlt trasmite es que hay que construir un complot

contra el complot, para resistir al complot” (PIGLIA, 2007, p. 18). Existiria uma política da conspiração que a literatura precisa contemplar. A literatura, ainda que de forma microscópica, é o que permite decifrar a política clandestina e invisível do estado. O que Piglia desenvolve em sua literatura é, em partes, aquilo que Foucault afirmou sobre Raymond Roussel:

Cette fonction du discours scientifique (murmure qu'il faut rendre à son improbabilité) fait penser au rôle que Roussel assignait aux phrases qu'il trouvait toutes faites, et qu'il brisait, pulvérisait, secouait, pour en faire jaillir la miraculeuse étrangeté du récit impossible. Ce qui restitue à la rumeur du langage le déséquilibre de ses pouvoirs souverains, ce n'est pas le savoir (toujours de plus en plus probable), ce n'est pas la fable (qui a ses formes obligées), c'est, entre les deux, et comme dans une invisibilité de limbes, les jeux ardents de la fiction (FOUCAULT, 1994, p. 512).

Os discursos que compõem o complot são sempre murmurados em voz baixa e às escondidas. Por conseguinte, em Piglia também há um trabalho de restituição do rumor da linguagem, ainda que não como algo especificamente atribuível ao discurso científico, mas sim com estratégia narrativa. É nesse mesmo “jeux ardents” que a ficção de Piglia se constrói, nas mãos de Borges o coração de Arlt e a voz murmurante de um conspirador.

70

Conclusão

Para concluir podemos afirmar que o estudo do processo criativo que pense o texto literário como uma rede em conexão com outros textos, para além de gêneros textuais, é um importante método de análise e uma ferramenta relevante para crítica literária. No que se refere ao estudo do processo criativo de *Respiración artificial* do escritor argentino Ricardo Piglia, evidenciou-se uma estratégia narrativa caracterizada pelo que denominei (com Piglia) ficção especulativa. Piglia estabelece uma relação não hierárquica entre seus textos críticos e ficcionais; a literatura paranoica de Piglia tem como *modus operandi* a prática de repetições e variações constantes, repete-se até que o repetido se transforme em outro texto. Pois uma engrenagem fundamental na maquinaria polifacética pigliana é o uso da citação (sem aspas) e do europeísmo, Piglia potencializa o método de trabalho de Sarmiento e Borges de avançar de uma citação à outra,

parodiando e transformando o texto original. Podemos afirmar, portanto, que Piglia traça uma genealogia do uso das citações e do europeísmo na literatura argentina ao mesmo tempo em que constrói seu primeiro romance como um representante exponencial dessa mesma tradição. Piglia une Borges e Arlt em *Respiración artificial*, tomando de Borges a tradição da erudição e o europeísmo e de Arlt, a ideia de uma ficção política que trabalha captando o que ele denomina núcleo secreto da sociedade argentina. Com Arlt, Piglia corrige a visão aristocrática de Borges através de uma literatura sensível aos problemas sociais e na defesa do ideal democrático.

REFERÊNCIAS

- ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Arena, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas [1923-1985]*. Tomo 1. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Nuestras imposibilidades. *Sur*, Buenos Aires, Año 1, n. 04, p. 131- 134, 1931.
- CANTO, Estela. *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Espasa, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits I*. París: Gallimard, 1994.
- MURENA, H. A. Condenación de una poesía. *Sur*, Buenos Aires, n. 164-165, p. 69-86, jun.-jul. 1948.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001a.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, Buenos Aires, Año 02, n. 05, p. 03-06, 1979.
- 72 PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. La prolijidad de lo real. *Punto de vista*, Buenos Aires, Año 1, n. 03, p. 26-28, jul. 1978.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Buenos Aires, Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Buenos Aires, Anagrama, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Buenos Aires, Anagrama, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. Notas sobre Facundo. *Punto de vista*, Buenos Aires, Año 3, n. 08, p. 15-18, 1980.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta, 2001b.
- PIGLIA, Ricardo. Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria. *Los libros*, Buenos Aires, n. 29, p. 22-27, mar. 1973.

RESUMO:

Este trabalho analisa o processo criativo de *Respiración artificial* (1980), primeiro romance do escritor argentino Ricardo Piglia (1940-2017). Objetiva reconstruir parcialmente seu laboratório criativo pensando as interseções entre crítica, teoria e ficção que compõem o romance. Por meio de movimentos críticos e ficcionais – fazendo uso de conceitos como europeísmo e erudição como sintaxe– Piglia busca unir através de sua literatura autores tão díspares como Jorge Luis Borges e Roberto Arlt. Conclui-se que Piglia pensa uma genealogia crítica da literatura argentina projetada aos moldes de seu próprio romance, ou seja, para que *Respiración artificial* seja o desfecho de tal linhagem literária.

Palavras-chave: Ficção. Crítica. Domingo F. Sarmiento. Los Libros. Punto de Vista.

ABSTRACT:

This paper delves into the creative process of *Respiración artificial* (1980), the debut novel by Argentine author Ricardo Piglia (1940-2017). The objective is to partially reconstruct Piglia's creative laboratory by exploring the intersections among criticism, theory, and the fiction embedded in the novel. Employing both critical and fictional movements, such as Europeanism and erudition as its syntax, Ricardo Piglia engages in the juxtaposition of contrasting authors like Jorge Luis Borges (1899-1986) and Roberto Arlt (1900-1942). The analysis concludes that Piglia constructs a critical genealogy of Argentine literature within the framework of his own novel, suggesting that *Respiración artificial* marks the culmination of this literary lineage.

Keywords: Fiction. Criticism. Domingo F. Sarmiento. Los Libros. Punto de Vista.