

La ficción especulativa de Ricardo Piglia I

A ficção especulativa de Ricardo Piglia

Valdir Olivo Junior *

Es profesor de literatura hispánica y teoría literaria de la Universidade Estadual do Centro-Oeste. Posee doctorado en Literatura por la Universidade Federal de Santa Catarina y actualmente cursa posdoctorado en la Universidade Federal do Paraná.

 <https://orcid.org/0000-0001-9620-8081>

Recibido el: 22 jul. 2023. Aprobado el: 25 set. 2024.

Cómo citar este artículo:

JUNIOR, Valdir Olivo. La ficción especulativa de Ricardo Piglia. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 13, n. 1, p. e4904, nov. 2024. Doi: 10.5281/zenodo.14210802

RESUMEN

El objetivo de este artículo es reflexionar acerca del proceso creativo de *Respiración artificial* (1980), primera novela del escritor argentino Ricardo Piglia (1940-2017). En *Los diarios de Emilio Renzi*, publicados entre 2015 y 2017, Piglia parece haber profundizado el proyecto borgeano de lo literario como indisociable de la teoría y la crítica. La publicación coordinada por Piglia de partes seleccionadas de sus diarios sacó a la luz su laboratorio creativo. *Los diarios de Emilio Renzi* abrieron nuevas perspectivas de lectura crítica para toda la producción de Piglia. Es como si la “máquina polifacética” de Piglia encontrara, por fin, su locomotora. Tomando como punto de partida las reflexiones desarrollada en los diarios, este trabajo objetiva reflexionar acerca de las relaciones entre los primeros textos críticos publicados por Piglia y sus relaciones con *Respiración artificial* (1980), su primera novela. Esta investigación tiene por base el campo teórico y metodológico de la crítica genética.

PALABRAS CLAVE: Ficción especulativa; ficción conceptual; Jorge Luis Borges.

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar e refletir acerca do processo criativo do romance *Respiração artificial* (1980), primeiro romance do escritor argentino Ricardo Piglia (1940-2017). Após publicação dos três volumes de *Os diários de Emilio Renzi*, ocorrida entre 2015 e 2017, ficou ainda mais evidente o projeto borgeano de Piglia que pensa a literatura como indissociável da teoria e da crítica. A publicação, coordenada por Piglia, de partes selecionadas de seus diários, lançou luz sobre o laboratório criativo do escritor. *Os diários de Emilio Renzi* abriu novas perspectivas de leitura para toda a produção de Piglia. É como se a “máquina polifacética” de Piglia encontrasse por fim sua locomotiva. Tomando como ponto de partida as reflexões desenvolvidas nos diários, este trabalho objetiva refletir sobre as relações entre os primeiros textos críticos publicados por Piglia e *Respiração artificial* (1980), seu primeiro romance. Esta pesquisa se insere no campo teórico-metodológico da crítica genética.

PALAVRAS-CHAVES: Ficção especulativa; ficção conceitual; Jorge Luis Borges.

*

 volivo@unicentro.br

1 Introducción

Por mi lado, busco encontrar la forma de hacer lo que llamo “la crítica del escritor”. Un escritor no habla de su propia obra, no puede decir nada sobre ella, pero la experiencia de su trabajo creativo le da una perspectiva única para hablar de la literatura que hacen los otros. (Piglia, 2017, p. 52)

Para reconstruir y mapear las relaciones entre los textos de Ricardo Piglia, tomo como punto de partida algunos de sus primeros artículos críticos publicados entre 1970 y 1980 en las revistas *Los libros* y *Punto de vista*. Además, será de igual importancia para este trabajo su libro *Los diarios de Emilio Renzi*, publicado en tres volúmenes entre 2015 y 2017. *Los diarios de Emilio Renzi* reúne partes seleccionadas de los diarios de Piglia; por ello, más que permitir (re)montar el mapa intelectual de su generación, los diarios revelan parte del laboratorio creativo de Piglia, permitiéndome reflexionar acerca de la construcción de sus primeros textos críticos y literarios. Muchos de los artículos críticos publicados por Piglia en ese período dialogan directamente con *Respiración artificial*. El análisis de tales diálogos entre sus textos nos muestra mucho más que una mera relación de proximidad temática; Piglia construye intencionadamente una red de series y variantes entre sus textos, siendo la publicación de *Los diarios* la culminación de tal proyecto. La literatura paranoica de Piglia opera repitiendo y desplazando textos hasta que se conviertan en otros. Mapear y reflexionar sobre las relaciones entre sus primeros textos es el objetivo de este trabajo.

Un gesto fundamental para pensar la obra de Piglia es entender que no existe una línea que separe claramente sus textos críticos y literarios. Un texto siempre cuenta, al menos, dos historias; una es la historia narrada propiamente dicha y la otra es teórica y creativa, donde estarían los bastidores de su proceso creativo. La obra de Piglia se constituye así de una densa y compleja red de conexiones entre crítica, teoría y ficción. Analizar su proceso creativo es reflexionar sobre las intersecciones entre tales elementos y rastrear sus conexiones con el objetivo de reconstruir su laboratorio creativo. La literatura de Piglia es lo que podríamos denominar una ficción especulativa por no existir una frontera entre lo que es teoría y literatura y también por el diálogo directo y la continuidad entre sus textos críticos y literarios.

La ficción especulativa de Piglia no es un invento suyo, se trata de una tradición literaria argentina que él rastrea y analiza tomando como punto de partida Domingo F. Sarmiento hasta llegar

a Jorge Luis Borges. Para Piglia, la erudición borgeana opera como un performativo textual que permite que el texto se desarrolle, es decir, la erudición funciona como la sintaxis del relato. Es este método de trabajo de Borges que Piglia buscará potenciar incorporando nuevos elementos a él, especialmente aquellos derivados de su lectura de otro escritor argentino fundamental, Roberto Arlt.

2 Contexto teórico: consideraciones acerca de la crítica genética y el proceso creativo

Como punto de partida para pensar el proceso creativo de *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia se hace necesario situar este breve artículo en el contexto de los estudios genéticos. La propuesta de este trabajo está en sintonía con la vertiente brasileña de la crítica genética, inaugurada por Philippe Willemart, que busca pensar el proceso creativo más allá de los manuscritos. Es decir, no se trata solo de buscar un origen, sino de articular una lectura sobre los movimientos de la escritura del autor estudiado. Esta idea está en concordancia con la propuesta de Claudia Amigo Pino y Roberto Zular (2007).

Defendemos aquí que la crítica genética no puede centrarse solamente en los enunciados encontrados en los manuscritos. Se hace necesario abordar lo que ocurre fuera de ellos, entender como también son discursos de instituciones (por ejemplo, la literatura, la escrita como tecnología, la investigación en crítica genética, etc.). (Traducción mía).¹

En ese contexto, me interesa aquí rastrear y reflexionar sobre las primeras publicaciones de Piglia, pero también sobre sus lecturas ya que para él, como para Jorge Luis Borges, el escritor es ante todo un buen lector. En este contexto, la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi* es fundamental para rastrear dichas lecturas. En las páginas iniciales del primer tomo de *Los diarios* leemos: “cómo leí algunos de mis libros podría ser el título de mi autobiografía (si la escribiera)” (Piglia, 2017, p. 14). Además, en esas mismas páginas, Piglia define lo que entiende por libros importantes para su formación:

¹ “Defendemos aquí que a crítica genética não pode se centrar apenas nos enunciados encontrados nos manuscritos. É necessário também se debruçar no que acontece fora deles, entender como são também discursos de instituições (por exemplo, a literatura, a escrita como tecnologia, a pesquisa em crítica genética, etc.)” (Claudia Amigo Pino y Roberto Zular, 2007, p. 44).

Si recuerdo las circunstancias en las que estaba con un libro, eso es para mí la prueba de que fue decisivo. No necesariamente son los mejores ni los que me han influido: pero son los que han dejado una marca. Voy a seguir ese criterio mnemotécnico, como si no tuviera más que esas imágenes para reconstruir mi experiencia. Un libro en el recuerdo tiene una cualidad íntima, sólo si me veo a mí mismo leyendo. (Piglia, 2015, 07)

En la misma página del diario, la idea borgeana del escritor que lee escribiendo textos ajenos es claramente formulada:

Claro que recuerdo esas escenas después de haber escrito mis libros, por eso podríamos llamarlas la prehistoria de una imaginación personal. ¿Por qué nos dedicamos a escribir después de todo? Se nos da por ahí ¿a causa de qué? Bien, porque antes hemos leído... No importa, desde luego, la causa, importan las consecuencias. (Piglia, 2015, p. 07)

En realidad, la herencia (literaria, teórica, crítica y familiar) y su diseminación son elementos recurrentes en sus textos, pero no se trata solo de pensar la herencia como tema, sino de trabajarla, es decir, de poner en práctica sus potencias. Es también gracias a eso que, y esta es una de las contribuciones de Piglia a la crítica genética, se hace necesario reflexionar acerca de la biblioteca del escritor, es decir, los libros que a él le interesan particularmente; y no me refiero solo a los textos literarios, sino también a los críticos y teóricos. El trabajo de Ricardo Piglia como crítico es extremadamente relevante para leer los principales movimientos que configuran el proceso creativo de sus textos literarios. Busco aquí pensar el “texto” como potencia (artística y crítica), para eso me apoyo en la teoría barthesiana del texto como el lugar del “infinito significante” (Barthes, 1998, p. 73).

La posibilidad de consultar los diarios de Piglia va mucho más allá de la mera curiosidad; se trata del inicio de una reflexión que ocuparía un lugar privilegiado en sus futuras preocupaciones como escritor. Las reflexiones aquí presentadas surgen de la consulta a los diarios, ya que permiten una visión panorámica de la obra de Piglia y, de este modo, podemos pensar más claramente las intersecciones entre sus textos. En ese sentido, pensar las relaciones entre diferentes géneros, soportes y saberes en Piglia también implica problematizar el propio concepto de ficción,

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, 2001^a, p. 10)

La ficción para Piglia no se limita a ser una oposición a cierta comprensión de una lógica de la *mimesis*, sino que exige ser pensada a través de otros términos. Las dos citas anteriores, así como los conceptos de ficción y realidad, configuran entre sí una relación que opera mediante la autorreferencialidad y la indeterminación. No se trata de una ficción que se deje contraponer a una realidad o verdad, sino más bien de la ficción de una ficción

En 1963, Michel Foucault definía la ficción como “la nervure verbale de ce qui n’existe pas, tel qu’il est.” (Foucault, 1994, p. 280). Lo que Foucault proponía en este artículo, titulado “Distance, anera , origine”, era la idea de la literatura no más como retórica, sino como una red de lenguaje en la cual lo ficcional se construye como un movimiento que se aleja de la lengua (exilio) que, al mismo tiempo, la expone, dispersa y abre. Ya en 1966, en el artículo “L’arrière-fable”, Foucault daba un paso más allá en su reflexión y proponía la distinción entre fábula y ficción. Mientras la fábula se identifica con lo que es contado, la ficción es la trama de las relaciones establecidas a través del discurso. Es decir, la diferencia está entre lo que se narra (fábula) y la máquina narrativa (ficción). La literatura de Piglia trabaja con ambas instancias: por un lado, crea una fábula que no es más que un pretexto que le permite problematizar, explorar y desarmar mecanismos, conceptos y dispositivos que componen la ficción, mientras, al mismo tiempo, crea su propio dispositivo de escritura.

En ese proceso de fragmentación y redistribución de textos, problematizar la ficción tiene un papel clave para Piglia. La ficción para él es un trabajo de montaje (la ficción es montaje); para entenderla mejor en el contexto de su obra, podemos atribuir a Piglia aquello que Foucault atribuía a Julio Verne y a Raymond Roussel, es decir, la idea de restituir el rumor al lenguaje.

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)

La ficción en Piglia se construye como un juego entre *savoir* y *fable*. La fábula es el “pretexto” del saber, que es exógeno a ella pero que la abarca. Importa por lo que revela más allá de sí misma, es decir, los juegos de poder y los dispositivos que la rodean. La ficción sería, por lo tanto, los

bastidores del texto que, en el caso de Piglia, implica un trabajo de reflexión crítica sobre la literatura argentina. La ficción especulativa de Piglia se presenta como un saber sobre la tradición literaria y, al mismo tiempo, construye las bases para que ella misma prospere en el contexto literario nacional.

3 Ricardo Piglia: ficciones de origen

Cuando Piglia aún era un joven estudiante en la Universidad Nacional de La Plata, fue encargado (a pedido del centro de estudiantes) de invitar a Jorge Luis Borges a dar una conferencia en la institución. El joven académico de Historia se dirigió entonces al apartamento de Borges para conversar sobre la conferencia. Todos los que conocieron a Borges son unánimes al decir que su amabilidad hacía con que las personas se sintieran cómodas muy fácilmente en su presencia; algo similar sucedió al joven Piglia, quien decidió hacer algunas observaciones sobre el cuento “La forma de la espada”. Piglia argumentó que el final del cuento era exageradamente extenso, sugiriendo que podría haber terminado mucho antes del desenlace elegido por el autor de *Ficciones*. Borges habría exclamado entonces: “Ah. Usted también escribe cuentos” (Piglia, 2015, p. 28). Este episodio, aunque breve, revela un sentido muy profundo en el contexto de la obra de Piglia y podemos considerarlo como un posible origen ficcional de su obra, por lo que sugiere en cuanto a la reflexión sobre su relación con Borges y su posición en relación con la literatura argentina. Lo ocurrido no sería solamente, en la visión de Piglia, otro ejemplo de la famosa ironía de Borges, sino el reconocimiento en el joven escritor de la posición del lector que escribe, o aún, de aquel que lee de diferente modo por haber empezado a escribir. Esta perspectiva, que Piglia llamaría más tarde “crítica del escritor”, implica analizar el texto literario desde su interior, reflexionando sobre su creación. Para Piglia, escribir no solo cambia la manera de leer, sino que permite que el escritor lea la genealogía de la tradición literaria con el objetivo de encajar en ella su propia obra.

La crítica literaria para Piglia se caracteriza por la fusión inseparable entre crítica y ficción. Este enfoque refleja la herencia borgeana, cuya influencia es evidente por la manera con que ambos autores convierten elementos diversos en literatura. De la misma manera que en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, los metafísicos de Tlön transforman todo en lenguaje, Borges lee la filosofía como “una rama de la literatura fantástica” (Borges, 2007, p. 520).

La erudición en Borges no es solamente la acumulación de conocimientos diversos, sino que funciona como un motor textual, desempeñando un papel activo en el desarrollo del texto. Conforme esta perspectiva, la erudición sería la sintaxis de la narrativa, proporcionando la estructura y el orden necesarios para que la historia contada se desdoble. Así, la fusión entre crítica y ficción no es solo una característica estilística, sino una herramienta esencial en la construcción de la narrativa y la reflexión sobre la tradición literaria. Tal enfoque, arraigado en la tradición borgeana, permite que Piglia no solo analice la literatura, sino que también la recree, influyendo en la forma en que los lectores perciben e interpretan no solo los textos literarios, sino también la propia práctica de la escritura y la lectura. Esta condición indiscernible entre crítica y ficción contribuye a la riqueza y complejidad de su obra, evidenciando la influencia duradera de Borges en la literatura argentina.

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, 2001b, p. 64)

En *El último lector* (2005), Piglia señala que Borges no es un escritor de vanguardia, sino un lector de vanguardia. Esta caracterización no solo se refiere a la perspicacia de Borges como lector, como se hace evidente, entre tantos casos, con su temprana comprensión de la relevancia de Faulkner ya en 1927, anticipándose a la crítica norteamericana, sino que también resalta su postura activa y combativa en relación a las jerarquías literarias: “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, 2001^a, p.78). Esta postura activa en relación con la lectura y la escritura es uno de los elementos que lo destaca como un lector de vanguardia, un agente dinámico en el desarrollo de la tradición literaria.

La provocadora “corrección” de Piglia al cuento de Borges es particularmente pertinente, pues está dirigida a uno de los escritores más concisos de la literatura, una definición que el propio Piglia trató de difundir. Al subrayar la similitud con Borges, Piglia también resalta las diferencias, y esto se hace implícitamente evidente en la historia del encuentro, relacionándose con una de sus ideas más famosas; resumida en la polémica frase de Emilio Renzi según la cual Borges “Borges es un escritor

del siglo XIX” (Piglia, 2001b, p. 119). Es decir, Piglia surge no solamente como el heredero de Borges, sino también como su sucesor.

La posición de Borges, según la lectura de Piglia, se encuentra en sintonía con la de Leopoldo Lugones en lo que se refiere a la conservación y protección de la cultura y la lengua nacional. Tal idea de protección ocurriría, tanto para Lugones como para Borges, debido a las mutaciones que estarían ocurriendo en la cultura nacional gracias al contacto con otras culturas, debido al avance de la inmigración europea, bastante acelerada a principios del siglo XX. La frecuente ambientación de los relatos de Borges en las últimas décadas del siglo XIX puede verse como una expresión literaria de esta postura. Esta elección temporal no es simplemente estilística, sino que refleja una actitud más amplia en relación con la identidad cultural y la preservación de ciertos valores en medio de los cambios sociales y culturales del siglo XX. Este análisis no solo arroja luz sobre una faceta política de la obra de Borges, sino que también destaca la atención de Piglia a los matices históricos y culturales que componen la literatura argentina del siglo XX

En 1979, Piglia publicaba en la revista *Punto de Vista* el artículo “Ideología y ficción en Borges”. En ese texto, Piglia nos enseña que existe 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). Esa ficción de origen, diseminada a lo largo de sus textos, se constituye como una narrativa genealógica:

La escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un linaje doble. 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)

Este enfoque muestra el interés de Piglia no solamente en la obra de Borges como algo acabado, sino también en la manera con que Borges construye activamente la historia de su propia escritura. El análisis propuesto por Piglia subraya la importancia no solamente del contenido de los textos borgeanos, sino también del proceso mediante el cual Borges elabora y recrea su propia trayectoria literaria a lo largo de sus escritos. Esta atención a la “narración genealógica” ofrece una

perspectiva más amplia sobre la evolución de la literatura argentina y la influencia continua de diferentes corrientes literarias en la obra de Borges.

En el contexto de esta ficción de origen, Piglia subraya la combinación entre los héroes de la nación y la erudición inglesa. El autor utiliza el término “linaje doble”, pero en *Respiración artificial* prefiere la expresión “dos líneas”. Este cambio en la terminología refleja una evolución en la reflexión de Piglia. Ya no se concentra únicamente en la genealogía, sino que pasa a explorar la tradición literaria del país en su conjunto. En la visión de Piglia, Borges puede ser considerado un escritor del siglo XIX porque, en su obra, trabaja y busca cerrar las dos grandes corrientes del período: la de la literatura gauchesca y la del europeísmo. Al trabajar estas dos corrientes literarias, Borges no solo las concluye, sino que también las integra, proporcionando una síntesis que representa una contribución significativa a la tradición literaria nacional.

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).

La diferencia entre *Respiración artificial* y el artículo se hace evidente, pues Piglia en *Respiración* concentra su atención no solamente en la literatura extranjera que sirve de base para Borges, sino más específicamente en el europeísmo y cómo este elemento es un eje central en la constitución de la literatura argentina. Este cambio de enfoque refleja una evolución en la perspectiva de Piglia, ahora orientando su análisis hacia la tradición literaria argentina. La idea de Renzi de que el bárbaro solo se encuentra en esa condición por no saber leer una frase en francés puede parecer bastante obvia. Sin embargo, Renzi sugiere que esto es solo el inicio de su reflexión. El verdadero objetivo es explorar las consecuencias de una cita atribuida erróneamente, además de reflexionar

sobre la traducción y su praxis. La idea es que tal gesto de Sarmiento marca el inicio de la literatura argentina y sería crucial tanto para Borges como para el propio Piglia.

La explicación de Renzi sobre la cita “on ne tue point les idées”, que sirve de epígrafe en *Facundo* y que fue erróneamente atribuida a Fortoul, no destaca solamente un error en la autoría, sino también la complejidad de la formación de la tradición literaria. Este gesto inicial de atribuir incorrectamente una cita desencadena una serie de reflexiones sobre la traducción, las influencias literarias y la construcción de la identidad cultural en la literatura argentina. Al explorar estos elementos, Piglia aporta una comprensión más profunda sobre la complejidad y fluidez de la tradición literaria argentina

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)

La relevancia exagerada que Groussac asume como literato en territorio argentino se debió, en gran parte, a su nacionalidad europea. Como explica Piglia, el europeísmo mencionado no es solo una sobrevaloración de todo lo europeo, sino, sobre todo, las distorsiones y malinterpretaciones de esa tradición. En este sentido, el europeísmo en Argentina no implicaba una simple imitación o adopción directa de modelos europeos, sino que pasaba por un proceso de deformación, reinterpretación y apropiación cultural que a menudo no correspondía fielmente a las tradiciones originales.

A este respecto, es pertinente destacar un famoso caso de atribución equivocada en el contexto literario argentino que involucra precisamente a Paul Groussac. En su libro *Une énigme littéraire*, Groussac sostiene, entre otras cosas, que el autor del famoso falso *Quijote* de Avellaneda, publicado en 1614, sería un ilustre desconocido llamado Juan José Martí. La polémica se desató cuando el crítico español Menéndez y Pelayo refutó tal afirmación, y culminó con la revelación de que el hombre al que Groussac había atribuido la autoría de la falsa continuación del *Quijote* había fallecido en 1604, es decir, un año antes de que la primera parte del *Quijote* fuera publicada.

Con respecto a la cita de Fortoul, Piglia da una vuelta de tuerca extra al tema en un artículo de 1978. Mientras trabajaba en *Respiración artificial*, Piglia escribió un prólogo para una de las innumerables ediciones de *Facundo*, que no fue aceptado. Este prólogo solo se publicaría en 1980 en

la revista *Punto de Vista* con el título “Notas sobre Facundo”. En ese texto, Piglia avanza en su estudio de la autoría de la frase citada por Sarmiento y ofrece una información que no aparece en *Respiración artificial*:

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)

Pensando que el abordaje de Ricardo Piglia y de Emilio Renzi como complementarios, podemos afirmar que esta es la tradición en la que Borges se ubica y amplifica, es decir, este europeísmo transformado, hecho de giros y mutaciones inesperadas. Aquí queda evidente que la cercanía entre Sarmiento y Borges es muy clara; tan clara que la lectura que hace Piglia sobre el uso de la cita en Borges es idéntica a la que utiliza para referirse a la escritura de 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). Tanto en un caso como en el otro, la narrativa avanza de una cita a otra, reforzando la idea de la erudición como sintaxis. De esta manera, Piglia desafía la noción tradicional de originalidad, enfatizando la naturaleza iterativa e intertextual de la creación literaria. Es precisamente esta red compleja, caracterizada por una serie de citas, traducciones equivocadas y atribuciones erróneas, aquello que da forma a la literatura argentina.

De aneraa, jamás existiría un origen fijo o un punto de partida claro; la literatura es un conjunto de falsificaciones, reforzado por la “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (Borges, 2007, p. 538). Borges tiene como regla personal la concepción de un escepticismo inventivo; no hay originalidad en la creación, solo fluctuaciones y mutabilidad, una “diversa entonación de algunas metáforas” (Borges, 2007, p. 16).

Consideraciones finales

A modo de conclusión, podemos afirmar que el estudio del proceso creativo desde una perspectiva no originaria —es decir, que busque entender el texto como un proceso que se construye más allá de los géneros textuales— es un importante método de análisis que puede contribuir significativamente para el desarrollo de la crítica literaria. En el caso del estudio del proceso creativo de la novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, se evidenció una estrategia narrativa caracterizada por lo que he denominado (junto a Piglia) ficción especulativa. La novela, más que simplemente contar una historia (fábula), se construye como ficción en el sentido foucaultiano, no solo por las relaciones que establece con otros textos, sino también por los dispositivos y discursos políticos que evoca y desarma. Piglia establece un diálogo constante (no jerárquico) entre sus textos ficcionales y críticos; se trata de una práctica de repeticiones y variaciones constantes en las que los textos se complementan en la mayor parte de las ocasiones. Una engranaje fundamental en la maquinaria polifacética pigliana es el uso de la cita (sin comillas) y del europeísmo. Piglia potencia el método de trabajo de Sarmiento y Borges al avanzar de una cita a otra, parodiando y transformando el texto original. Podemos afirmar, por lo tanto, que Piglia traza una genealogía del uso de las citas y del europeísmo en la literatura argentina, al mismo tiempo que construye su primera novela como un representante exponencial de esa misma tradición.

CrediT

Reconocimientos: No se aplica.

Fondos de investigación: No se aplica.

Conflictos de intereses: Los autores certifican que no tienen ningún interés comercial o asociativo que represente un conflicto de intereses en relación con el manuscrito.

Aprobación ética: No se aplica.

Contribuciones:

JUNIOR, Valdir Olivo. Conceptualización, Curaduría de datos, Análisis formal, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Software, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción – borrador original, Escritura – revisión y edición.

Referências

AMIGO PINO, Cláudia; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

FERNANDEZ, Macedonio. *Obras Completas*. Buenos Aires: Corregidor, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits I*. Paris: Gallimard, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001a.

_____ *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

_____ Ideologia y ficción en Borges. *Punto de vista*. Ano 02, n. 05, Buenos Aires, p. 03-06, 1979.

_____ *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Buenos Aires, Anagrama, 2015.

_____ *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Buenos Aires, Anagrama, 2016.

_____ *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Buenos Aires, Anagrama, 2017.

_____ Notas sobre Facundo. *Punto de vista*. Ano 3, n. 08, Buenos Aires, p. 15-18, 1980.

_____ *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta, 2001b.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.