



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico

**Borges, sus ensayos:
lógicas textuales y archivos de época**

Coordinación a cargo de:
Magdalena Cámpora

81

Enero – Junio 2020

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID;
Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO;
Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, MLA Internacional Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual

Nº: 181711

Índice

LETRAS

81 (enero - junio 2020)

PRELIMINARES

MAGDALENA CÁMPORA, *Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época* 5

¿LEJOS? ESPAÑA, ENTRADA EN MATERIA

ROBIN LEFERE, *Borges, lector de Unamuno (¿1920-1937?)* 14

MUNIR HACHEMI GUERRERO, *De maestros y discípulos: estrategias de construcción de la figura tutelar en Borges (el caso de Cansinos Assens)* 32

CARLOS GARCÍA, *Jorge Luis Borges vs Guillermo de Torre (1920-1925)* 46

CÉSAR DOMÍNGUEZ, *Guillermo de Torre junto a Jorge Luis Borges: mediadores transatlánticos del meridiano intelectual 1927-1945 (O sobre los gatekeepers de William Marling: addenda et corrigenda)* 56

EL ESCRITOR ARGENTINO Y LA ÉPOCA

DANIEL BALDERSTON, "Anotación al 23 de Agosto de 1944": *Reflections on a Newly Acquired Manuscript* 77

MARÍA LUCÍA PUPPO, *El escritor hispanoamericano y la tradición: Jorge Luis Borges y José Bergamín en el Diario de José Pedro Díaz (Montevideo, 1945-1948)* 91

MARIANO SVERDLOFF, *La hidra de los traductores: exclusiones y continuidades en "El escritor argentino y la tradición"* 100

GUIDO HERZOVICH, *El escritor argentino y la internacionalización. Las jergas de la autenticidad* 122

EL ENSAYISMO Y EL TRABAJO: EDITOR, ANTÓLOGO, CONFERENCISTA Y CRÍTICO

ANA GARGATAGLI, *Borges en Crítica: invención y escritura de Las mil y una noches* 155

LUCAS ADUR, *Chesterton: una lectura a contrapelo* 171

MARIANO GARCÍA, *Jorge Luis Borges: géneros menores y canon para adultos* 190

MARIELA BLANCO, *Borges crítico en Los Anales de Buenos Aires* 204

LA MARCA BORGES, ENSAYO Y ANTIENSAYO

SEBASTIÁN URLI, *Libertella y Borges, o las patografías de Menard* 225

ANA GALLEGO CUIÑAS, *El gesto Borges en Piglia* 245

ANNICK LOUIS, *A momentary lapse of history. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986)* 270

RESEÑAS

Mariela Blanco (Dir.), *Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)*, ORNELA LIZALDE y SOL MARTINCIC 340

Daniel Balderston y María Celeste Martín (eds.), *Jorge Luis Borges. Poemas y prosas breves / Jorge Luis Borges. Ensayos*, MARIANO GARCÍA 345

Daniel Balderston, *How Borges Wrote*, MARÍA LAURA BOCAZ LEIVA 352

Roland Béhar y Annick Louis (Dirs). *Lire Borges aujourd'hui. Autour de Ficciones et El hacedor*, LUCAS ADUR 359

Julio Premat, *Borges*, MARIANA DI CIÓ 364

Pablo Ruiz, *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature: Leading Mostly to Borges and Oulipo*, JUAN TORBIDONI 369

Mariana Di Cío (ed.), *Alejandra Pizarnik – André Pieyre de Mandiargues. Correspondance. Paris-Buenos Aires. 1961-1972*, SANTIAGO HAMELAU 373

Ana Gallego Cuiñas, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, JORGE LOCANE 380

El gesto Borges en Piglia

ANA GALLEGO CUIÑAS
Universidad de Granada
anag@ugr.es
Granada – España

Recibido: 15 de marzo de 2020 – Aceptado: 20 de abril de 2020

Resumen: Este trabajo propone ensanchar los horizontes de discusión teórica de las figuraciones del escritor en el campo cultural argentino desde una perspectiva materialista, esto es, a partir de la consideración de sus condicionamientos editoriales, mediáticos y públicos. En concreto, nos centraremos en los modos de apropiación del dispositivo Borges por parte de Ricardo Piglia, mediante seis gestos autoriales, que remiten a momentos diferentes de la evolución de sus carreras literarias: el origen, el ejercicio de la crítica y la actuación en los medios de comunicación. Se expondrán las similitudes y diferencias de la puesta en práctica de estos gestos, y se dirimirá su efectividad política para pensar el valor de este tipo de operaciones en los campos literario y crítico.

Palabras clave: Jorge Luis Borges – Ricardo Piglia – Figura de autor – Biografema – Cultura de masas

The Borges Gesture in Piglia

Abstract: This work proposes to widen the horizons of materialistic discussion of the writer's figurations in the Argentine cultural field. Specifically, I focus on the modes of appropriation of the Borges device by Ricardo Piglia through six authorial gestures, corresponding to three different moments in the evolution of his literary careers: the origin, the exercise of criticism and the performance in the media. The similarities and differences in the implementation of these gestures will be explained, and their political effectiveness in thinking about the value, the importance that this type of operation takes on in the literary and critical fields will be decided.

Keywords: Jorge Luis Borges – Ricardo Piglia – Author figure – Biographeme – Mass media

El monumental y borgeano *Diccionario de autores latinoamericanos* compuesto por César Aira en 1985, en su sección dedicada a la Argentina, concluye justo con la entrada de Juan José Saer. Aquí se afirma sin ambages que a pesar de que Borges “cubre con su presencia toda la literatura del siglo en el país” (2001: 585), su influencia es difusa y su único discípulo importante es Bioy Casares. Incluso termina reconociendo que, en el género cuentístico, “el magisterio de Cortázar ha sido más notorio que el de Borges” (2001: 586). Este *gesto*, contencioso y provocador, deviene en doble signo: la problemática que sigue suscitando el objeto Borges a fines del siglo XX en el campo literario argentino y su carácter beligerante, dada la ausencia evidente del *otro* gran discípulo de Borges, Ricardo Piglia. Es cierto que Aira no incluye a ningún autor nacido en los cuarenta en su diccionario, aunque no justifica el corte justo en 1939, pero también lo es que a cualquier argentino no le pasa inadvertido el hecho, y, por supuesto, sobreviene la sospecha. ¿Por qué? ¿A qué se debe esta forma hiperconsciente, paranoica, de lectura que impone el campo literario argentino? Sin duda, si hay un territorio latinoamericano en incontestable perpetua disputa ese es el argentino. Y si existen dos autores contemporáneos que han hecho de esa disputa una política de la literatura (Rancière, 2012), esos son Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia.

Con este horizonte, propongo pensar el ‘gesto Borges’ que exhibe explícita o implícitamente Piglia en sus intervenciones en el campo cultural. O lo que es lo mismo: leer a Borges en el gesto autorial de Piglia. Lo primero sería aclarar que entiendo la categoría de gesto en el sentido que le da Benjamin, cuando se refiere al gesto en/de Kafka como “una reflexión interminable” o una forma del pensamiento que más que objeto es sujeto. El gesto pues va más allá de la mimesis (Jousse, 1974) y da lugar a la significación, a la idea, que habría de definirse como “la reproducción consciente de gestos, de mimemas recibidos (que serían unidades gestuales con sentido), dentro del marco de una ritmo-mímica que caracterizaría a la interacción humana” (Ravinobich, 2007: 244). De esta manera, podríamos hablar del ‘gesto Borges’ como la *forma* en que se muestra y actúa este dispositivo en el pensamiento/comportamiento de Piglia en varios contextos. Por otro lado, distingo tres movimientos posibles del gesto para su análisis: la postura (el modo en que ocupa una posición pública el escritor a través de varias “instancias de mediación”, como las publicaciones, la edición, la traducción, la enseñanza, etc.), la pose (la estrategia performática de circulación de la imagen y la escenografía que despliega en medios audiovisuales) y el mito (consecuencia de la recepción, del cumplimiento del horizonte de expectativa de los lectores que legitima al escritor).

Huelga aclarar que no pretendo agotar las múltiples irisaciones de la gestualidad borgeana en Piglia, sino enfocarla en sus principales puestas en escena, en la toma de la palabra en el espacio de lo público como representación de un gesto que se aviene a una posición política. En rigor, se ha escrito mucho sobre los usos de Borges en la obra de Piglia (v.g., Berg, 1999; Pereira, 2001; Fonet, 2007; Balderston, 2012; González Álvarez, 2009; Corbatta, 2013), pero siempre desde los procedimientos escriturales y los recursos estéticos (v.g., el tema del doble, Macedonio, la sombra de la Filosofía y de

la cultura de masas, el policial, etc.).¹ En este asunto, Fornet defiende que la proyección de Borges en Piglia es muy evidente solo desde 1975 hasta *Prisión perpetua* (1988), pero González Álvarez advierte su huella también en *La ciudad ausente* (2009: 181), así como Balderston nota su sombra alargada en *Plata quemada* y en *El último lector* (2012: 146). En mi opinión, el diálogo literario de Piglia con Borges se da prácticamente de principio a fin de su ficción, incluso en sus últimas novelas: *Blanco nocturno* (¿qué es Croce sino una parodia del lector borgeano?) y *El camino de Ida* (¿qué es Ida sino la mujer que recibe la memoria hermenéutica de Borges?). Pero no será hasta la publicación de *Los diarios de Renzi* que se imponga una revisión de sus usos borgeanos desde otra óptica: la apropiación programática de Piglia del sujeto/objeto Borges en tanto ‘figura de escritor’ para ocupar una determinada posición en el campo literario argentino y generar una imagen y un marco de legibilidad de su vida y de su obra.

Por otro lado, si bien el estudio de la figura de escritor de Borges ha recibido atención crítica en varios ensayos que muestran la importancia de la imagen de sí para la intelección de su poética (García Canclini, 1992; Louis 2011, 2014, 2014, 2015; Premat, 2009; Lefere, 2005, 2015; Saítta, 2018), aún quedan parcelas sin cubrir. De hecho, “Borges cita autores, figuras de autores, con sus gestos, sus manías, sus idiosincrasias, como quien cita textos” (Molloy, 1999: 231) porque le interesa el trabajo deliberado del escritor para forjar una imagen, un mito, y delimitar “sucesivos campos de producción y de recepción” (Lefere, 2015: 159) que lo autolegitimen y consagren de diversas maneras en el tiempo.² Es más, como afirma Annick Louis, “las reflexiones tempranas de Borges sobre la cuestión de la fama (en ensayos de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, ver Louis, 2014: 353-354) crearon en él una consciencia aguda de las implicaciones de los procesos de canonización, que exploró y tradujo en formas textuales y en posiciones durante el resto de su carrera” (2015: 18).³

En cuanto a las figuraciones de Piglia como escritor, apenas encontramos ensayos ni sistemáticos ni de conjunto (excepto en Premat, 2009 y Gallego Cuiñas, 2019a). La explicación tal vez reside en la naturaleza de este tipo de estudios, que asumen el lugar de enunciación de la denostada sociología de la literatura.⁴ Mi posición a este respecto

¹ Véase el capítulo “Diez puntos de encuentro y desencuentro entre Borges y Piglia” de Jorgelina Corbatta (2013).

² Por ejemplo, en “Presencia de Miguel Unamuno” lee sus textos al socaire de la imagen del escritor, proyectada en la obra. [Nota de la coord.: ver en este mismo dossier el artículo de Robin Lefere, “Borges, lector de Unamuno ¿1920-1937?”]

³ En este sentido, Louis habla de dos periodos en la construcción del autor-Borges: uno de 1919 a 1955, y otro desde la vuelta del peronismo en 1973 hasta su muerte en 1986 (2015: 18). Ella también se encarga con brillantez de explorar el modo en que la ficción textual de Borges compone una imagen del escritor (v.g., *El Aleph*, *Tlön*, *Pierre Menard*, etc.). Piglia en cambio utiliza su otro nombre y apellido Emilio Renzi para desdoblarse. Y si para Lefere el libro más autobiográfico de Borges sería *El Hacedor* (2015: 154), porque es donde fija su imagen última, para Piglia, en mi opinión, serían los *Diarios de Emilio Renzi*.

⁴ Esta disciplina ha sido muy estigmatizada por la crítica literaria, amén de su supuesto carácter positivista y de su ligazón con el marxismo de los años setenta. Desde los albores del siglo XXI, cierto latinoamericanismo – sobre todo en la Argentina y México– retoma lecturas materialistas que dialogan con la sociología de la

es otra: entiendo el objeto/sujeto literario como un producto ideológico que tiene una función social, por lo que manejo sin problema –epistemológico– categorías como ‘campo intelectual’, ‘líneas de fuerza’, ‘habitus’, ‘gusto’, ‘figura de autor’, ‘estrategia’ o ‘redes de sociabilidad literaria’, dentro de la línea de pensamiento de Bourdieu (2003) y de Sapiro (2016). Parto de la presunción de que pocos actores sociales dependen tanto como los artistas, los escritores, de un contexto, de un público y de un mercado, “en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son” (Bourdieu, 2003: 21). En esa imagen social, en esa actuación del personaje público que es causa y efecto del sentido de la obra, se juega el valor de su literatura.

En virtud de estas premisas, presento aquí un programa de lectura asentado en la visión de que “las estéticas son relativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo” (Sapiro, 2016: 37) porque sus intervenciones públicas forman parte de la obra, en tanto que construyen una dirección interpretativa para sus poéticas. Es más, los escritores disputan con editores, críticos, reseñistas, en la arena pública de exposición biográfica, la exégesis de su producción. Este enfoque no es nada novedoso, pero sí es cierto que hasta el siglo XXI no asistimos a un auge de los estudios de crítica literaria sobre las ‘figuras de autor’ (v.g., Díaz, 2007; Meizoz, 2007; Premat, 2009; Arfuch, 2002). Sin embargo, no se ha ahondado lo suficiente en la relación entre las figuraciones de autor y las lógicas del mercado, habida cuenta de que no hay autor sin propiedad intelectual, es decir, sin publicación ni circulación. Las condiciones del mercado en cada época signan la profesionalización del escritor y la naturaleza del trabajo literario, lo que incide en la creación de una figura y en la forma de hacerse con un nombre propio, con una firma, es decir: con dinero. Así, el objetivo último de este trabajo es pensar a Borges y a Piglia a contraluz del mercado, desde una lectura sociológica, materialista, del modo en que sus figuraciones operan en el campo cultural de redes y tensiones públicas, a través de mecanismos de enfrentamiento, ocultamiento y apropiación del *otro*:

La autolegitimación de la creación, asociada a una propiedad y una producción –o sea, la figura de autor–, implica una red de posiciones diversas, tramadas por consensos y disensos, pues escribir no es solo hacer una obra, sino situarse en relación con la dinámica de invención de una literatura nacional, en la que se generan las condiciones de existencia pública de esta. (Luppi, 2016: 77-78)

En este punto he de señalar que la noción de *auctor* refiere a la autoridad y propiedad de textos, paratextos, epitextos y peritextos, en una deriva conceptual de Foucault que habría de incluirse asimismo dentro del “espacio biográfico” que propone Leonor Arfuch (2002), ya que se trata de enunciaciones en primera persona, formas de subjetivación que borran la frontera entre la realidad y la ficción. Por ello, prefiero hablar de ‘figura de escritor’, antes que de ‘figura de autor’, para poner el énfasis en el ejercicio específico de la profesión literaria dentro del mercado cultural, cuyas formas

literatura, como síntoma de la imposibilidad de abordar el objeto literario en la actualidad al margen de sus condiciones materiales de producción, circulación y recepción (véase Gallego Cuiñas, 2019b).

de tasación del valor son diferentes a las de otras profesiones artísticas.⁵ De este modo, lo que me interesa es revisitar las autofiguraciones del escritor profesional en Borges y Piglia como signos materiales de una determinada idea de trabajo, de mercado, de subjetividad y de literatura que opera en cada etapa del campo literario argentino. Las preguntas de investigación de las que parto son: ¿cuáles son las claves para interpretar una figura de escritor? ¿Cómo se produce el ‘gesto de escritor’ en Borges? ¿De qué forma construye Piglia su figura de escritor a contrapelo de la de Borges? ¿Qué diferencia hay en las políticas del campo literario de uno y otro? ¿Qué concepto de argentinidad o de literatura argentina están proponiendo? ¿Hay divergencias sustanciales entre ambos?

Mi principal hipótesis es que las figuras de escritor de Borges y Piglia no solo ofrecen una visión de sí, de su vida y obra como una unidad indisoluble, sino del campo literario argentino, que los ha colocado en un lugar privilegiado del mercado nacional/mundial. Con lo cual, hablo del ‘gesto Borges’ como un dispositivo que contiene una miríada de gestos significativos *de* Borges que pueden ser leídos como causa y efecto de las acciones de todos los Borges en su larga biografía literaria (por citar a Monegal). Soy consciente de las dificultades que entraña elegir, de entre todos los gestos (postura/pose/mito) borgeanos, los más productivos para analizar la proyección de su imagen en la de Piglia. Son varias las figuras de escritor que han desplegado uno y otro, como son varios los sujetos que conforman sus textos (Pezzoni 1999: 31). Ni hay un “yo de conjunto” ni es posible “una autofiguración satisfactoria” (Molloy, 1999: 228) ni completa porque se disemina en textos de ficción, crítica, oralidad, reportajes, fotos posadas, intervenciones televisivas, etc. De entre todos esos yoes simbólicos y materiales, voy a rescatar seis gestos como ‘acontecimientos’ (Deleuze, 2003) representativos de tres momentos específicos. El primero y el segundo se ubican en los comienzos: el origen y el ingreso en el campo en las décadas del veinte y treinta, antes de publicar ficción en el caso de Borges, y en los sesenta y setenta en el caso de Piglia, antes de publicar *Respiración artificial*. El tercer momento atañe al final de ambas carreras y a sus imágenes en los medios de comunicación, cuando Borges despegaba con sus giras mundiales y Piglia regresaba de Princeton a la Argentina.

1. El origen. Genealogía y postura estética

El origen, la filiación o la genealogía son grandes obsesiones tanto de Borges como de Piglia. Ya Deleuze (2005) había resaltado la necesidad de la búsqueda del “origen del valor y el valor del origen”, que ambos autores llevan hasta sus últimas consecuencias biográficas. Ahí se encuadra el primer gesto que he seleccionado: el cambio de fecha de nacimiento como significación estética. Borges afirmó en los años veinte, hasta en cuatro ocasiones, haber nacido en 1900 en vez de en 1899. Esta acción gestual está claramente motivada por su deseo no solo de ser moderno, sino de parecerlo (Pauls, 2004: 14): borrar su anclaje al siglo XIX para comenzar con lo nuevo, el

⁵ Aunque se suele usar ambos términos como sinónimos.

ultraísmo y la vanguardia del siglo XX. Con esa *postura*, se construye la que podría ser su primera figura de escritor,⁶ que devela la temprana y extraordinaria autoconciencia de Borges, su capacidad para intervenir y controlar la circulación y recepción de su literatura y de su imagen en un campo cultural como el argentino, efervescente y ávido de modernidad. Basta recordar la autoedición de su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en 1923 con una tirada de 300 ejemplares sin índice, ni corrección de pruebas y lleno de erratas. Como no tiene distribuidor, el propio Borges hace circular su obra y consigue granjearse fama y respeto en el Buenos Aires de los años veinte (véase García, 1997):

En aquellos tiempos publicar un libro era una especie de aventura privada. Nunca pensé en mandar ejemplares a los librereros ni a los críticos. La mayoría los regalé. Recuerdo uno de mis métodos de distribución. Como había notado que muchas de las personas que iban a las oficinas de *Nosotros* –una de las revistas literarias más antiguas y prestigiosas de la época– colgaban los sobretodos en el guardarropa, le llevé unos cincuenta ejemplares a Alfredo Bianchi, uno de los directores. Bianchi me miró asombrado y dijo: “¿Esperás que te venda todos esos libros?” “No –le respondí–. Aunque escribí este libro, no estoy loco. Pensé que podía pedirle que los metiera en los bolsillos de esos sobretodos que están allí colgados.” Generosamente, Bianchi lo hizo. Cuando regresé después de un año de ausencia, descubrí que algunos de los habitantes de los sobretodos habían leído mis libros” (Borges, 1999: 65).

Piglia repite el mismo gesto a partir de los años setenta, cuando su figura –más que su obra– tiene un impacto fuerte en el campo cultural argentino. El alcance simbólico de cifrar su año de nacimiento en 1941, en vez de en 1940, apunta a la fecha en que murió Joyce (véase Bratosevich, 1997), pero en realidad es un guiño a Borges. La función de este gesto es múltiple, aunque en lo esencial emula el deseo de modernidad y vanguardia del Borges decimonónico cuarenta años después, solo que llevado a otro género: la novela. La repetición desplazada de esta postura supone a la vez una afrenta a Borges, quien mantuvo siempre un constante diálogo con Joyce, declarando que el *Ulysses* es la última fase de disolución del género novelístico, que lo mejor es su “música verbal” – lo poético– y que *Finnegans Wake* es una amalgama frustrada e incompleta (Gallego Cuiñas, 2019a: 29). Pareciera que Piglia se autodeclarara entonces, con este gesto, continuador de la empresa joyceana en la tradición argentina, de su poética filosófica y experimental, con la posibilidad de ese “manejo irreverente” de la tradición occidental que le da su posición periférica. Con lo cual no solo corrige a Borges sino que ocupa el único espacio central que él dejó al descubierto, apostando por la proliferación de la novela conceptual –*Respiración artificial*–⁷, en contra de la

⁶ La segunda será justamente la contraria: la de *Evaristo Carriego*: el duelo, el orillero, el compadrito. Este será luego uno de sus rasgos –anacrónicos– más distintivos: el culto a los antepasados criollos y a los arrabales, en una Buenos Aires moderna, transformada por la llegada de los inmigrantes y la violencia urbana.

⁷ Como explica Szabón en *Respiración artificial* “Piglia opera un “joyceano intercambio” entre la Historia y la Literatura, “poetizando” a la primera e “historizando” a la segunda” (en Oliva-Fiori, 2015: 39). Y Bracamonte (2015: 156) puntualiza todavía más: “*Respiración artificial* no sigue el modelo de *Finnegans Wake* sino el de *Ulysses* a nivel de experimentación, y hasta podríamos decir que su sintaxis es relativamente transparente, con una disposición sintáctica en su lenguaje que por momentos casi toca un clasicismo”. Pero antes encontramos a Joyce en otros gestos: si Borges traduce Molly Bloom al argentino, Piglia repite procedimiento con *Hombres sin*

brevedad del cuento fantástico, clásico:⁸ la zona borgeana por excelencia.⁹ ¿Qué es *Respiración artificial* si no la novela que no escribió Borges? Piglia le demuestra a su maestro no solo que el género novelístico no está agotado, sino que, en su afán imperialista, crece y coloniza por completo otros discursos y formatos factuales como el diario, el más lateral y descuidado del campo nacional argentino. Otro de los géneros que no cultivó Borges y en el que se prodigó Piglia, reproduciendo un gesto borgeano más, que se cifra en la forma en que organiza *Los diarios de Emilio Renzi* para evidenciar la factura ficcional de todo relato autobiográfico. Piglia se presenta aquí como el “hacedor de series literarias” (Pezzoni, 1999: 114), hasta el punto de que el diario de Renzi se convierte en la cristalización de lo que imagina Borges en “Sobre el *Vathek* de William Beckford”: “Simplifiquemos desafortadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39...” (Borges, 1985: 87). Así, el gran tema borgeano del diario de Emilio Renzi es la reflexión sobre la posibilidad de contar una vida de múltiples formas, es decir, sobre el tema del orden y del punto de vista de experiencias, series, que siempre son contingentes y reemplazables. El resultado es una suerte de antidiario, reverso de la antinovela joyceana, que consagrará a Piglia como el diarista más vanguardista¹⁰ de la literatura argentina del siglo XX.

Hay un segundo gesto, en el relato de los comienzos, que Piglia toma de Borges para referirse al origen, al valor de la “primera vez”: la escena de iniciación a la lectura,¹¹ biografema típico en autobiografías, entrevistas y memorias: cuándo y qué empieza a leer un escritor. Esto sin duda influye en las condiciones materiales que permiten al joven escritor tener acceso a la palabra. A este respecto, Borges declaró una y mil veces que el acontecimiento de su vida había sido la biblioteca inglesa de su padre,¹² y que lo único que recuerda con nitidez de su infancia son “los grabados en acero de la Chambers’s *Encyclopaedia* y de la *Británica*” (1999: 19):

La primera novela que leí completa fue *Huckleberry Finn*. Después vinieron *Roughing It* y *Flush Days in California*. También leí los libros del capitán Marryat, *Los primeros hombres en la luna* de Wells, Poe, una edición de la obra de Longfellow en un solo tomo, *La isla del tesoro*, Dickens, *Don Quijote*, *Tom Brown* en la escuela, los cuentos

mujeres de Hemingway: en los dos está la marca del voseo, de la oralidad del Río de la Plata. El objetivo en ambos casos era reproducir “la marginalidad lingüística de Joyce” que pone en jaque la estabilidad de la lengua británica (Vegh, 2002: 92). También, por supuesto, encontramos más tarde a Joyce en *La ciudad ausente* y en *El último lector*.

⁸ Anota Piglia en su diario: “Me doy cuenta de que Borges ha sido siempre un cuentista clásico, sus finales son cerrados, explican todo con claridad; la sensación de extrañeza no está en la forma –siempre clara y nítida– ni en los finales ordenados y precisos, sino en la increíble densidad y heterogeneidad del material narrativo” (Piglia, 2015: 36).

⁹ De hecho, solo encontramos un cuento fantástico en Piglia, “El fotógrafo de Flores”: otro homenaje a Borges.

¹⁰ Piglia entiende la vanguardia como una posición de lectura más que de producción, como la capacidad de la obra para producir desautomatización o desfamiliarización: la participación activa del lector.

¹¹ Annick Louis precisa: “los relatos de origen ocupan un lugar privilegiado, y fueron recibidos como verdaderos por la crítica, que los utilizó para explicar la génesis de la escritura borgeana” (2015: 19). A esto se añade, por supuesto, el doble origen materno-paterno de su ficción.

¹² Lo contrario a Silvio Astier, que tiene que robar libros de la biblioteca del colegio.

de hadas de Grimm, Lewis Carroll, *Las aventuras de Mr. Verdant Green* (un libro ahora olvidado), *Las mil y una noches* de Burton [...] Todos los libros que acabo de mencionar los leí en inglés. Cuando más tarde leí *Don Quijote* en versión original, me pareció una mala traducción. Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición de Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. (Borges, 1999: 19-20)

La postura del Borges cosmopolita y políglota, del escritor universal por antonomasia encerrado entre sus libros del mundo, es la del lector/escritor en *otro idioma*,¹³ capaz de leer *El Quijote*, la gran obra de la tradición hispánica en y desde una lengua extranjera, desplazándolo y extrañándolo para otorgarle más valor, u *otro* valor. Esa es una de las grandes marcas de su poética: construir el valor literario no desde dentro de la propia tradición, sino traduciendo *otras* escrituras, centrales y periféricas, en el seno de un supramarco: la tradición occidental, en la que se engarza lo nacional. Es como si dijera “solo se puede escribir dentro de la tradición occidental”, aunque leamos desde lo nacional, a lo que opondrá décadas más tarde Piglia: “no se escribe fuera de las literaturas nacionales”. La operación de Borges es de carácter espacial, es decir, de geopolítica de la literatura, pero también temporal, ya que traduce otras temporalidades (como la del siglo XIX) para abolir el anacronismo y reactualizar su valor.

De otra parte, tenemos la escena inicial de lectura de Piglia, el escritor nacional por antonomasia, el viajero ciudadano, que se representa a sí mismo como un niño de cuatro años que toma un libro de “tapas azules” –como el de Ana Karenina, como su diario– de la biblioteca de su padre¹⁴ y se sienta fuera (no dentro, como hace Borges), en el escalón de su casa, frente a la estación de tren, para que transeúntes y pasajeros lo vean leer. “Hasta que en un momento uno de los pasajeros o quizá un vecino le dice que tiene el libro al revés. Podría decir, sintetiza Piglia, que ahí está todo, siempre he leído los libros al revés, siempre se ha aparecido alguien que me ha dicho ‘ese libro está al revés’, y siempre he tratado de escribir ese libro azul” (Fornet, 2012: 326). Mediante esta anécdota Piglia nos habla, literalmente, de la importancia de ser visto, de exhibir el gesto como un movimiento contrario, que pone en primer plano el carácter performático y el valor de uso de la lectura “productiva” y “reproductiva” que hace del *otro*, sobre todo de Borges, para ponerlo al revés y situarse a la contra. Si bien la idea de leer al contrario vindica igualmente una política de la literatura como política de la mala lectura, que Piglia hace extensiva a toda la tradición literaria argentina, basada –según él– en el plagio, la parodia, la memoria falsa y el apócrifo. Esto es: en Borges.

¹³ Su primera obra literaria también fue escrita en inglés, un manual (lo que vendría a ser la versión anterior a la enciclopedia): “Empecé a escribir cuando tenía seis o siete años. Trataba de imitar a clásicos españoles como Cervantes. Había compuesto en un inglés muy malo una especie de manual de mitología griega, sin duda plagiado de Lempière. Ésa puede haber sido mi primera incursión literaria.” (Borges, 1999: 29). En el caso de Piglia, la causa fundante de su escritura es el diario: la vida. No el mundo.

¹⁴ El calco borgeano es obvio, aunque el padre de Piglia, al contrario que el padre protestante anglosajón de Borges, es la encarnación del nacionalismo argentino: peronista y lector fervoroso del *Martín Fierro*.

2. El otro. Ideología y pose crítica

El tercer gesto que me gustaría abordar es el papel que desempeñan como críticos Borges y Piglia, y qué es lo que toma –por imitación o rechazo– el segundo del primero. La reflexión por tanto se encuadra en el análisis de cómo se insertan en el sistema de relaciones del campo uno y otro para crear nuevas líneas de fuerza en aras de atesorar capital cultural. Recordemos que el género en el que comienza Borges es la poesía, y que luego, en los años veinte, practica profusamente la crítica en revistas y diarios de tirada masiva como *El Hogar*.¹⁵ Se convierte en un escritor profesional, que en la época significaba publicar crónicas en periódicos y prensa cultural, traducir y editar libros.¹⁶ De hecho, Borges saca a la luz tres obras críticas antes de su primer volumen de narrativa, que será el género que termine de consolidarlo en el proceso de profesionalización del escritor (Rincón-Bisbey, 2017). Antes, en los treinta, era ya un autor reconocido por su generación, una “autoridad del campo cultural argentino” (Montaldo en Viñas, 2006: 178) precisamente por esas intervenciones críticas,¹⁷ a lo que se suma una red de sociabilidad amplia y robusta como la de *Sur* (Juárez, 2017).

Pero ¿qué tipo de crítica hacía Borges? Sabemos que al principio se le consideró en la Argentina un “mal crítico”, justamente por el exceso de ficcionalización de sus ensayos. Borges no argumentaba con fundamento su valoración de escritores menores y marginales,¹⁸ lo que implicaba una actitud displicente y despreciativa con la propia crítica y con su pretensión de ‘verdad’.¹⁹ Inventaba reseñas de autores ficticios, como Herbert Quain; gesto copiado por Piglia cuando inventa a su mentor, Steve Radcliff, que luego exaspera atribuyendo obras reales a autores reales, como en el caso Arlt-Andreiev en “Homenaje a Roberto Arlt” (1975). Aunque no hay que olvidar que los ensayos de Borges no pretendían ser académicos (Pastormerlo, 1997: 10), sino que tenían una estructura breve y fragmentaria, una “múltiple funcionalidad” al servicio de un objeto

¹⁵ Como Arlt, ya que ambos “están atravesados por el carácter mediático de sus figuras de escritor y la variable económica” (Saïta, 2018: 9).

¹⁶ Aunque en la Vanguardia los escritores de masas estuvieran estigmatizados. Paradójicamente, para cambiar el gusto de los lectores y legitimarse como intelectuales, necesitan reconocimiento público (Rincón-Bisbey, 2017: 18).

¹⁷ Pensemos en la reseña que publicó Larbaud sobre *Inquisiciones*, donde dice que es “el mejor libro de crítica que hemos recibido, hasta la fecha, de la América Latina, o por lo menos el que mejor corresponde al ideal que nos hemos formado de un libro de crítica publicado en Buenos Aires. Creíamos, en efecto, que en esa capital, más cosmopolita que cualquiera de nuestras capitales europeas, debía constituirse tarde o temprano una élite intelectual que diera nacimiento a una crítica a la vez europea y americana, más amplia, más libre, más audaz... saludamos su libro *Inquisiciones* como el comienzo de una nueva época en la crítica literaria” (en Viñas, 2006: 179).

¹⁸ [Nota de la coord.: ver en este número el artículo de Mariano García, “Jorge Luis Borges: géneros menores y canon para adultos”.]

¹⁹ Sentencia Balderston (2000: 132): “Borges establece una nueva modalidad para el ensayo latinoamericano, en contrapunto con sus propias primeras profesiones de fe y con la tradición dominante en el ensayo latinoamericano en aquel entonces (y también ahora), una modalidad en la que el sujeto y su verdad se encuentran fracturados y escindidos”.

particular (Louis, 2011: 48): la autolegitimación. De ahí viene “la escandalosa parcialidad de sus ensayos, el carácter sumario, caprichoso, interesado de su erudición (o más bien *d’une petite poignée d’informations*), el obstinado descontento de su crítica, la imprudencia de sus artículos filosóficos, la fatigosa escabrosidad de su estilo” (Pezzoni, 2009: 42). En efecto, Borges actúa como “fervoroso” crítico que “milita en la discusión” (Pauls, 2004: 39) y en la polémica con las armas de la parodia y la ironía, amén de construir un espacio propio en oposición al otro y en defensa y encubrimiento de sí mismo. En estos ataques, en su tono agresivo y cruel, se proyecta su disputa, entre muchas otras, con Lugones, y con ciertas poéticas nacionales (v.g., Gálvez y Mallea) de exaltación del realismo a las que deconstruye²⁰ para redirigir para sí la repartición del poder simbólico del valor literario. Con ello, con la práctica de la crítica como una forma de influir en los métodos de tasación de la literatura, Borges logró modificar “el sistema de valores y la manera de leer en la literatura argentina” (Pastormerlo, 1997: 15), pero como reveló Saer, “su eficacia viene, no del rigor demostrativo, sino de su vivacidad estilística y formal” (1999: 130). Incluso el propio Piglia pone de relieve los trucos borgeanos y advierte: “es de Borges de quien hay que separarse y de sus convicciones literarias, que se contagian y se repiten sin análisis, tipo ‘Chesterton es mejor que Marcel Proust’” (Piglia 2016: 22). La cuestión es que Piglia terminará repitiendo este mismo gesto crítico, no solo desde un punto de vista técnico, sino ideológico:

La proliferación de adverbios y formas adverbiales que apuntan a imponer esa totalidad como evidente, una de las marcas más reconocibles de su estilo (herencia, en parte, del de David Viñas),²¹ habla claramente de la voluntad del crítico de perfilarse como aquel que, dentro de la institución literaria, tiene a su cargo nombrar sin dudas ni vacilaciones (Giordano, 2005: 2)

Por su parte, en la segunda mitad del siglo XX, época en que arranca y desarrolla su carrera Ricardo Piglia, la vía del escritor profesional comienza a ser la universitaria, por encima de la periodística.²² No obstante, su profesionalización llega antes como editor

²⁰ Especifica Sarlo a este respecto: “Borges se pronunció contra el psicologismo y la prolijidad referencial, eligiendo como objeto de irrisión a la novela rusa y al realismo francés. El realismo como poética narrativa lo irritaba invariablemente” (Sarlo, 2007: 89).

²¹ Más bien ambos, Viñas y Piglia, copian de Borges “el golpe de ingenio crítico que apunta a imponer la totalidad como evidente, más allá de la seductora sintaxis con que se ejecuta, aquí como en otros lugares, no siempre da en el blanco (que no es la verdad de lo leído, claro, sino las posibilidades que tienen los textos —y a veces, en ciertas circunstancias, algunos tangos pueden tenerlas— de hacernos experimentar la irrealidad de nuestro mundo). (Giordano, 2005: 3)

²² Es más, impulsado por el *boom*, a fines del siglo XX, se precipitó la demanda del escritor latinoamericano como profesor en EEUU, de lo que se benefició Piglia.

de novela negra²³ y de varias antologías, que también le da una red de sociabilidad prestigiosa: Jorge Álvarez,²⁴ Ángel Rama, Schavelzon, Viñas, Sarlo, Altamirano, etc.:

me muevo como un típico escritor argentino que se gana la vida como *freelance*. Hago muchas cosas, doy muchas clases y lucho por ganar un par de días libres por semana y por mantener cierta disciplina de trabajo por las mañanas, sin dejarme invadir por el esfuerzo de ganarme la vida. Siempre fue así y no veo por qué tendrá que ser distinto para mí. Basta pensar en Borges, que hizo todo lo que hacemos nosotros (dio clases, conferencias, hizo traducciones, escribió notas en los periódicos, dirigió colecciones, hizo antologías); no somos escritores norteamericanos o europeos. (Piglia, 2017: 71)

Asimismo, Piglia participa en la dirección –con Altamirano y Sarlo– de dos revistas fundamentales, a la manera de Borges con *Sur*: la primera fue *Los libros*,²⁵ donde publicó ensayos sobre Arlt, Viñas, Brecht, narradores norteamericanos, la ideología marxista de Althusser, el formalismo ruso y el maoísmo. En rigor, en textos como “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” (1973) o “Roberto Arlt: la ficción del dinero” (1974)” pone en práctica conceptos althusserianos, muy extendidos en la nueva izquierda: ‘producción’, ‘circulación’, ‘consumo’, ‘ideología’, etc.²⁶ En contra de la autonomía del arte que defendía Borges, Piglia apuesta por la política de Arlt, por la “relativa autonomía” del campo cultural.²⁷ Su idea de la literatura remite a un “sistema material”, a una literariedad que no es inmanente al texto, a un modo de lectura y a un trabajo artístico que no depende de lo real ni lo espeja, sino que revela las condiciones de posibilidad en que se inscriben los discursos (Popovitch, 2014: 209). Esta formación teórica se amplía cuando recibe el encargo de hacer una antología de *Tel Quel* y conoce a Blanchot, Bataille, Ezra Pound, Foucault, y a toda la escena teórica contemporánea (véase Tarcus, 2019). Sin duda, este hecho influyó en su forma de hacer y publicar crítica literaria, en las conferencias y cursos literarios que dictaba, que le llevó a ser profesor en la Universidad de Buenos Aires y en EE. UU. hasta su jubilación.

A la vista de lo expuesto, no cabe duda del tipo de crítica y de la estrategia de campo que pone en práctica Piglia: por un lado, toma de Borges la preocupación por los procedimientos literarios y su forma de enunciación aforística y seductora, pero por otro “sitúa la práctica literaria en lo social, en lo colectivo” (Morello-Frosh, 1991: 112),

²³ De más está decir que este gesto también es de raigambre borgeana, ya que desplaza los usos del policial clásico de enigma de Borges (y su labor como antólogo de este género menor) al policial negro, que utiliza la técnica del secreto y se aviene a una lectura política explícita.

²⁴ Piglia reconoce que su *gatekeeper* (Gallego Cuiñas, 2019b) en esta época fue Beatriz Guido, quien le dice a Jorge Álvarez en los sesenta que Piglia va a ser un escritor muy importante, por eso le da trabajo en la editorial (Tarcus, 2019: 43).

²⁵ Emprenden el proyecto de *Los libros* Toto Schmucler –el inventor de la revista– y Piglia, al que se suman en el comité de dirección Altamirano, Germán García y Miriam Chorne. Finalmente renuncian todos y se quedan Sarlo Altamirano y Piglia, los tres maoístas. En 1975 Piglia abandona la revista por el apoyo de Sarlo y Altamirano a Isabel Perón, y un año después es clausurada por la dictadura.

²⁶ El impacto de Althusser (junto con Barthes, Lacan, Bachelard y Gramsci) en la nueva izquierda argentina de los sesenta y setenta (Piglia, Sarlo, Altamirano, Germán García, Ludmer, Lafforge) ha sido ampliamente documentado por Popovitch (2014).

²⁷ En su relato “El fotógrafo de Flores” hace una alegoría de la necesidad de tener una economía para acceder a la lectura, a la literatura, aunque sea una economía falsa: el dracma falso que el personaje Piglia le entrega al fotógrafo Russell para ver/leer la ciudad sinóptica, réplica de Buenos Aires.

como hace Arlt. Para él es cardinal la reflexión sobre la relación entre compromiso político y producción intelectual –en el sentido gramsciano–, no al servicio del Estado sino de la ideología. De ahí que promoviera la función social de la crítica literaria como moduladora de esquemas interpretativos que hacen el “gusto colectivo”, lo que justifica la batalla entre ideologías dominantes y contrahegemónicas. Sus publicaciones y charlas, en ese contexto, están orientadas al deseo de desestabilizar la institucionalización del canon, como Borges, para incorporar su propia política de la literatura e intervenir en la construcción del valor literario argentino. Gesto típico de la crítica de escritor. Aun así, llama la atención que a Piglia lo consideren muchos buen crítico, buen lector y extraordinario profesor de literatura. ¿Por qué? ¿Qué diferencia hay con Borges? Piglia, aunque parodia los mecanismos de la crítica y los compara con la autobiografía, es más respetuoso con el campo teórico, o lo conoce mejor y, por tanto, sabe cuáles son sus reglas. Es cierto que lo erosiona cuando no borra sus marcas de subjetividad en textos que publica en revistas académicas como *Hispanamérica*, o cuando silencia sus influencias teóricas (v.g., Althusser, Tinianov, Brecht), pero no tiene empacho en exhibirlas –no todas– en espacios que lo reclaman, como el aula de literatura. Aunque sus enfoques, mucho más teóricos y politizados que los de Borges, solo son aplicados a autores²⁸ que le interesan como Onetti, Macedonio o Walsh, no a temas y problemas del sistema literario. Lo más lejos que ha llegado en ese rubro, ha sido en el trasvase materialista de la articulación entre literatura y economía, que plantea desde Roberto Arlt. O con la “ficción paranoica”, máquina de lectura que no ha dado los frutos esperados –porque no se ha reproducido– en la crítica.²⁹

Sus textos, fragmentarios, anfibios entre la ficción y el ensayo, y entre los que deben incluirse los reportajes –género al que refuncionaliza de manera sorprendente para diseñar su imagen de escritor/crítico–, son un *continuum* escandido por hipótesis que, a la vez que se suceden, se remiten entre sí, se citan, dando al sistema apariencia de cierre. Muchas veces estas hipótesis se condensan en una formulación semejante a la de una 'máxima', conciliando la convicción y la arbitrariedad, la significación y el efectismo, produciendo iluminaciones cuya validez –como ocurre siempre– se sostiene en el propio sistema que Piglia ha diseñado para contenerlas, y que se relativiza –también como ocurre siempre– cuando se las extrapola del mismo. (Speranza et al, 1990: 24)

Más tarde, en 1978, Piglia se vuelve a juntar con Altamirano y Sarlo para poner en marcha una segunda revista: *Punto de vista*, cuyo objetivo, en gesto opuesto a

²⁸ Escribe Piglia en el diario de Renzi: “Me descubro un talento natural, digamos así, para escribir retratos de escritores a los que admiro. Tienen algo de lo que busco en los ensayos (son narrativos), pero están amenazados por la rapidez y tienen ecos de la prosa de Borges. Escribí sobre Truman Capote, Hemingway y Scott Fitzgerald” (Piglia, 2015a: 153).

²⁹ La práctica profesional de la crítica literaria no le motiva, y aparece en los diarios más como un modo de ganarse la vida: “Estoy tan harto y tan saturado de la crítica literaria que no entiendo cómo pude pasar algunos meses escribiendo sobre Arlt y Borges. No tiene ningún sentido. Solamente cambiando el estilo del trabajo crítico se justifica escribir sobre literatura. No pienso entonces hacer crítica académica. Tomé la decisión en 1966 de abandonar la Universidad (en aquel momento, como ahora, intervenida por los militares) y dejé de lado la carrera académica. Me mantendré firme ahí, a pesar de los razonables consejos de Iris, que subordina su escritura al estándar académico. Ella tiene todo su derecho, pero no es mi caso” (Piglia, 2017: 44).

Contorno, es defender la lectura nacional de Borges.³⁰ La agenda la explica el mismo Piglia:

[...] vamos a revisar la tradición cultural, de la literatura argentina básicamente, y por todo lado hay un debate entre nosotros, una conversación y un debate sobre la tradición marxista, sobre [Georg] Lukàcs, [Walter] Benjamin, [Bertold] Brecht, Raymond Williams, que no sé si aparece claramente en la revista propiamente dicha, pero tiene que ver con ámbito de discusión que nosotros estamos llevando en ese momento” (Tarcus, 2019: 55)

Allí circulan conceptos como los de ‘máquina de lectura’ o ‘lectura como traducción’, esenciales en la construcción del discurso crítico de Piglia. Publicará también en esta revista el primer capítulo de *Respiración artificial* y el célebre “Ideología y ficción en Borges”.³¹ El uso de la palabra “Ideología” en un título que contiene el nombre Borges no es baladí, responde al programa de la revista y refiere al conocido *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1960) de Althusser, a la idea de que la estética es una ideología.³² Y aquí enlazo con el cuarto gran gesto que Piglia reproduce de Borges: la posición que adopta en los encarnados debates del campo sobre el mismo Borges, equiparable a la intervención del autor de *Ficciones* con la gauchesca y el *Martín Fierro*, a propósito de la literatura fundacional argentina. En un período donde el grupo *Contorno* había ensalzado a Arlt en oposición a Borges, la discusión gira en torno a lo nacional/latinoamericano y a cómo hacer política con la literatura.³³ En su primer diario, Piglia explicita que *La invasión* es un rechazo a la manera que tiene Borges de entender la ficción, porque se había impuesto en ese período “como una plaga”: “me diferencio de todos los escritores, que en general le copian hasta el modo de escupir. Nada tampoco con Cortázar, la otra plaga. Temáticamente la influencia es Arlt –demasiadas delaciones” (Piglia, 2015a: 92). Sin embargo, al autor que más estudia en esos años, y prácticamente en toda su vida, es Borges, al que explica en múltiples seminarios y cursos en La Plata, en la UBA, etc., y al que le dedica textos como: “Ideología y ficción en Borges” (1979), “Sobre Borges” (1990), “Borges y los dos linajes” (1993), “Lo usos de Borges” (1997), “Borges: el arte de narrar” (1999), además de sus reflexiones en *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (2000),³⁴ *El último lector* (2005) y *La forma inicial* (2015). Se negó, no obstante, a

³⁰ La revista catapultará al reconocimiento no solo a Piglia, sino a Saer “los dos autores del consenso” y silenciará –no emiten juicio estético– a Aira (Sager, 2008: 22).

³¹ Luego, en “Borges y la literatura argentina” (1989), Sarlo ensancha esta idea e incide en el cruce de la cultura europea y la inflexión rioplatense.

³² La idea althusseriana de que la ideología se cristaliza en la materialidad del lenguaje (la lengua como materia prima), donde se produce la unión entre el escritor y las clases populares (v.g., *La invasión* o *Plata quemada*). Aunque a Piglia le interesa esa idea desde antes, del formalismo ruso y de Tinianov que arranca con la discusión sobre la lengua y la sociedad.

³³ Dice Piglia en su primer diario: “Al menos ésa es la tradición del Río de la Plata, Macedonio, Felisberto, Borges, el escritor vacila, no entiende bien lo que narra y es la contraparte de la figura despótica del escritor latinoamericano clásico que tiene todo claro antes de empezar a escribir” (Piglia, 2015a: 120). Para abordar el tema de la relación de Piglia con el *boom*, véase Gallego Cuiñas, 2019a.

³⁴ Aquí destaca “El último cuento de Borges”, perfectamente desgranado por José Manuel González Álvarez (2009: 183-187).

publicar un libro sobre su figura, en un nítido intento de alejarse de prácticas centrales: “En la librería Martín Fierro encuentro a Pezzoni, que me pide un libro sobre Borges para Sudamericana. Pero yo he jurado que nunca voy a escribir un libro sobre Borges” (Piglia, 2016: 208). Incluso anota: “Luis quiere convencerme para que participe en un libro sobre Borges. Me niego, elusivo, hago críticas generales: todos los tarados escriben sobre Borges. He jurado no escribir nunca un libro sobre él” (Piglia, 2017: 37).³⁵

Entonces, ¿por qué mantiene esa tensión con Borges? El problema es político, ideológico, y para resolverlo Piglia no rompe con la tradición cultural argentina para construir una nueva (eso ya lo ha hecho Borges), sino que le da vuelta –la pone del revés– para cruzar a Borges con Arlt, en detrimento de Cortázar³⁶ o Sábato y en favor de su propia poética. Piglia lo explica en su diario:

Cuando yo llegué a la literatura, la polémica era Arlt contra Borges. Nosotros dijimos: ¿qué pasa si empezamos a ver qué relación hay entre Arlt y Borges? ¿Qué pasa si leemos a Arlt desde Borges? ¿Qué pasa si no leemos a Borges como un escritor europeo sino como un escritor argentino? (1997: 22)

Esta será la fórmula que lo hará triunfar como crítico literario en el panorama nacional: no se trata solo de nacionalizar a Borges, sino de leer a Borges desde Arlt, de pensar la forma, el procedimiento literario como una ideología, lo que lleva a una lectura política de Borges, y por supuesto, a su idea del doble linaje.³⁷

La convivencia en la poética borgeana de la línea ficcional materna, cristalizada en los valores de la sangre y la guerra, los antepasados, el coraje y la memoria oral; con la paterna, que simboliza los valores de la intelectualidad, el culto a los libros, la cultura y la biblioteca inglesa, ya fue apuntada por el propio Borges. Annick Louis precisa que la oposición de las armas y las letras “como eje interpretativo de su obra” fue generada por el mismo Borges, como una de sus “bioficciones típicas” a comienzos de los años cincuenta, “gracias a la edición de sus primeras *Obras completas* en Emecé, a partir de 1953” (2014: 31). De esta manera, Piglia habría rescatado esta construcción por sus propios intereses –ideológicos–, al albur de la relectura nacional a la que se aviene. La lúcida estrategia de Piglia consistió pues en insertarlo en la dialéctica fundacional de civilización y barbarie, poniendo de relieve justamente al Borges menos leído en los sesenta: el Borges local.³⁸ Con este gesto, crítico, Piglia cambia para siempre el modo

³⁵ En cambio, escribe un libro sobre Onetti (*Teoría de la prosa*), que emparenta también con Borges: “Está Borges como una luz que enceguece a todos y del que Onetti toma muchos de sus giros estilísticos. Contra la forma breve de Borges y de Rulfo, Onetti busca establecer un relato de larga duración, y no le sale bien hasta *La vida breve*, aunque lo que escribe en esas primeras novelas es muy bueno.” (Piglia, 2016: 45).

³⁶ Conviven visiones opuestas de Cortázar en Piglia. En sus comienzos –en vida del escritor– fue muy contrario a su obra y a su figura y con el tiempo fue atemperando posiciones.

³⁷ Nótese que Piglia prefiere utilizar linaje, en vez del concepto de serie, que toma de Tinianov y que repite mucho en el resto de su crítica. Es obvia su intención de poner en primer plano la cuestión de la sangre y la familia (como también hizo el propio Borges) frente a la artificiosidad de crear un linaje literario “no natural”.

³⁸ Así, Piglia “promueve un nuevo ordenamiento del mapa de lectura borgeano. Patea el tablero, desplaza los operadores de lectura previos y reconoce la dimensión local y nacional en Borges, en contraposición de la impugnación “dependentista” de los años sesenta y setenta, por las formaciones culturales de izquierda. A partir

en que se lee la poética borgeana, porque luego lo pone a dialogar con Arlt –que no deja de ser una operación de injerto y disolución– para significar el comienzo de la literatura moderna argentina. Piglia lo tenía claro: “Todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado” (Piglia, 2016: 97). Y el primero que enganchó a ambos en “Homenaje a Roberto Arlt” y triunfó fue él. En este relato, los procedimientos de escritura son totalmente borgeanos (la institución literaria, el original, el manuscrito, etc., en la línea de Pierre Menard), pero la lectura es totalmente materialista, anarquista o anticapitalista, en la estela de Arlt: la apropiación, el plagio y la abolición de la propiedad intelectual. Por una parte, Piglia atribuye una frase de Borges a Arlt, que da comienzo al libro *Nombre falso* en que se incluye el texto. Por otra parte, es sabido que algunos críticos, y el catálogo de Harvard University, dieron por real la asignación del texto de Luba a Roberto Arlt, con lo cual Piglia cumple con el deseo manifiesto en su primer diario: “El éxito mayor sería, como en el caso del Pierre Menard de Borges, que los primeros críticos reseñaran la novela como un libro de no ficción” (Piglia, 2015: 143). Magnífico golpe de efecto borgeano: como cuando Menard fue fichado por la Universidad de Buenos Aires como un autor verdadero o Bioy creyó que Almotásim existía.

La síntesis Arlt–Borges se repitió pocos años más tarde como materia narrativa explícita en *Respiración artificial*, dentro del célebre diálogo de Renzi con Tardewski, lo que sin duda condicionó muy positivamente la recepción de la novela. Piglia, como buen discípulo de Borges, había llevado a cabo la lectura más productiva posible para la tradición nacional y para sí, disolviendo la oposición entre estas figuras, no solo en la práctica crítica sino en la ficcional, toda vez que nacionalizaba al Borges decimonónico y encumbraba al vanguardista Arlt: al cabo, situar a Borges en el siglo XIX era despejar el siglo XX para él. García-Romeu hace un agudo análisis de esta incontestable contribución borgeana de Piglia a la reconstrucción del sistema literario argentino:³⁹

Al mismo tiempo, al enfrentar a los más eminentes escritores argentinos del siglo XX (los ya citados Borges y Arlt pero también Puig), recuperaba su herencia y provocaba una síntesis que permitía reunirlos para, a partir de ahí, fundar una obra que sería considerada muy pronto como canónica por gran parte de la crítica académica. El término de “jugada” empleado por los responsables de la entrevista da a entender que Piglia había proyectado con minucia y provocado con maquiavelismo su propia canonización. Los escritores interrogados [*Martín Kohan, Sergio Olguín y Florencia Abbate*] parecen compartir esa idea, aunque no le presten a la actitud de Piglia nada que merezca una censura particular:

- M.K.: [...] Piglia aprende ese movimiento de Borges; está reproduciendo la operación que Borges hace respecto de Lugones para hacerse un lugar en el canon [...].
- S.O.: [...] él preparó la recepción de su obra. Es lo que hace todo escritor [...].
- ¿Cómo se posicionan ante esas operaciones: tienen que desestimarlas, responder a ellas, no hacerles caso?

de ahí, se cambia radicalmente la valoración interna del corpus borgeano y la desvalorización o el olvido deliberado se convierten en rescate, homenaje e inclusive omnipresencia obsesiva” (Berg, 1998: 44).

³⁹ O Juan Pablo Davove, quien afirma: “Como veremos luego, este gesto común de Prieto y de Piglia habla menos de un juicio sobre la obra que de la necesidad de crear un espacio de enunciación diferenciado (que, desde luego, replica el gesto de Borges mismo, en relación a Lugones)” (2008: 10).

- S.O.: No lo siento una carga. Desde el punto de vista de crear su lector, el gesto de Piglia me parece perfecto. Además, como profesor es brillante.
- M.K.: Y dio buena literatura como resultado. Ese es un parámetro. *Respiración artificial* me sigue pareciendo una gran novela.
- F.A.: A mí también. Solo digo que la necesidad de dejar marcas de filiación en la obra y señalar la tradición argentina del siglo a veces resulta un poco forzada.

3. El mito. Consagración y *mass media*

Borges ingresa en el campo literario perdiendo premios.⁴⁰ Piglia, al contrario, entra ganándolos: desde “Mi amigo” en *El escarabajo de oro*, al premio Casa de las Américas en 1967 con *Jaulario*, convertido después en *La invasión*, a un concurso de cuentos policiales que gana –junto con Goligosrky y Di Benedetto– con “La loca y el relato del crimen”, estando Borges en el jurado (Piglia, 2016: 214), el Premio Planeta o el Rómulo Gallegos. Todo ello le va proporcionando capital social, una “expectativa de lectura” que influye en la notable circulación que tienen su figura de escritor y su obra. Su relación con los medios y su conocimiento de la cultura de masas también ayudaron a su consagración, otro gesto que Piglia aprende del maestro:

Borges participó activamente en la construcción de su fama; el análisis de los dispositivos culturales que permiten construir la celebridad literaria que lleva a cabo de modo diseminado en sus ensayos de los años 1920, lo lleva a una comprensión particularmente lúcida de los múltiples factores que colaboran, y también a postular el carácter azaroso de la fama, al tiempo que señala la complejidad del fenómeno, así como la disociación entre la calidad de la obra y la fama. (Louis, 2015: 29)

De manera similar, Renzi/Piglia expone en su primer diario su propósito:

Está claro que mi proyecto fue siempre el de ser un escritor conocido que vive de sus libros. Proyecto absurdo e imposible en este país. De allí la necesidad de descubrir otro camino, ¿cuál? No el periodismo, quizá terminaré dedicado a la enseñanza, por ahora vivo de mi trabajo como editor. El riesgo siempre es estar tan presente en los medios que uno se convierte en alguien “conocido”, que tiene un nombre pero no una obra. (Piglia, 2015a: 212).

La próxima estrategia, quinto gesto borgeano, que analizaré atiende a la forma en que Piglia cuida su imagen de escritor, consciente de su importante función como paratexto, como puerta de entrada y conexión del lector con sus publicaciones. Igual que había copiado de Borges la concepción de la obra como una relectura –“utó-



⁴⁰ Y los premios que gana son compartidos: no es el escritor “oficial”.

pica”– y corrección continua que produce sentidos que varían en el tiempo (véase las reediciones de *Nombre falso*, *Crítica y ficción*, *La invasión*, su *Antología personal* o su primer diario), son significativas las fotografías que elige para las tapas de sus libros: un escritor de mediana edad con el pelo crespo y gafas, con la mano apoyada en la sien, en una *pose* evidente de intelectual de izquierda. Luego, encontramos otra donde aparece Piglia frente a la cámara, observando desde un pequeño caleidoscopio, que se asemeja a una bola de cristal,⁴¹ a un mundo: al *Aleph*. Esta última imagen, quizá la más conocida, es la prueba definitiva de la emulación borgeana de su mirada: la lectura del universo a través de Borges, de lo micro, que podemos entender incluso como una réplica invertida de la célebre foto que tiene Borges con una gran bola del mundo entre las manos.

También destaca, al final de su vida, las fotos que acompañan los diarios de Renzi: el busto de un escritor mayor, alejado de la cámara, con la cabeza ladeada –postura común a los enfermos de ELA–, exhibiendo su enfermedad con estoicismo y ética, como él decía que Borges llevaba su ceguera. Piglia es muy consciente de que estas escenas autoriales producen un marco de legibilidad, y de algún modo actúan como mediadoras, como *gatekeepers* de su recepción entre los nuevos lectores:

A cierta altura de sus vidas, cuando los toca la fama, los escritores, por lo general ya algo cansados, tienden a relajarse y a compendiar su identidad –todo lo que son, todo lo que los ha hecho célebres– en un álbum de estampas representativas. Gestos, posturas del cuerpo, accesorios que se repiten de una foto a otra, expresiones... (Pauls, 2004: 57)

Pero, de entre todas ellas, ¿qué imagen de Piglia será la que quede? La de Borges es la del escritor ciego, sabio, en primer plano, con las manos apoyadas en el bastón, que empezó a circular en los años setenta y que sigue siendo la más conocida hasta hoy,⁴² cristalizada en todo tipo de *merchandising*, como icono de la identidad cultural nacional argentina,⁴³ llevado al paroxismo con la celebración del bicentenario (Casale O’Ryan, 2014). Este proceso de mitificación de la subjetividad borgeana, que va del “vende patria” al “maestro”, pone de relieve los distintos modos en que la imagen fotográfica representa una figuración de autor específica, en el tiempo y en el espacio: basta pensar en el Borges de EEUU, que es el Borges de Avedon, que reproduce la de un escritor fiero, estrábico y poco prolijo. Sin embargo, en Buenos Aires

aparece un Borges íntimo, en su casa con su gato, o fotografiado en diferentes partes de la ciudad de Buenos Aires (como puede verse en el número que le dedica la revista *Gente* bajo el título de “Todo Borges” en 1977). Sus opiniones antiperonistas provocan el rechazo de los jóvenes en particular, mientras se vuelve un objeto de culto de los jóvenes anti-conformistas en Estados Unidos y Europa. (Louis, 2015: 25)

⁴¹ Se trata de la misma bola de cristal que enseñó en el tercer programa que grabó sobre Borges para la televisión, donde contó que era un caleidoscopio que le había regalado su tío. La pregunta se precipita: ¿el mismo de *Respiración artificial*?

⁴² El símil con el venerable Homero es obvio.

[Nota de la coord.: Para un análisis de la construcción mediática de Borges en sus últimos años, ver este dossier el artículo de Annick Louis.]

⁴³ Casale O’Ryan menciona el estudio que se hace en 2010 en el país donde Borges aparece como uno de los personajes más representativos de la Argentina.

La relación de Borges con los *mass media* es dilatada. A partir de los sesenta – principalmente desde 1961, que recibe el reconocimiento exterior con el Premio Formentor y Beckett– se hace omnipresente en los medios culturales, hasta el punto que su obra oral eclipsa a la escrita: programas de televisión, jurado de premios, más conferencias, entrevistas, etc. Su estrategia en una primera etapa fue ocupar el mercado con sus intervenciones en los periódicos y después con sus libros (algunos de ellos compilaciones de sus publicaciones en revista y prensa), de una forma mucho más programática y sostenida que Piglia. En la última etapa de su carrera, la estrategia fue ocupar el espacio de lo oral, exhibiendo en centenares de entrevistas y conferencias su voz íntima (reconocemos perfectamente su tonalidad),⁴⁴ modesta, pudorosa y humilde, que repetía biografemas meditados (la infancia, la biblioteca, la erudición, etc.) para hacer de la discusión intelectual un espectáculo de masas: “lo mejor de Borges en su vejez había pasado a lo oral, a sus conferencias, y sobre todo a las réplicas siempre ingeniosas, nunca obvias, casi siempre geniales, que prodigaba en los infinitos reportajes a los que era sometido” (Aira, 2001: 95). Así, el Borges oral es en la actualidad uno de los escritores con más visitas en *Youtube*, aunque parezca increíble. ¿Qué busca el público de Borges en ese medio? Su performatividad: la lectura actuada de sus poemas, las respuestas brillantes de las entrevistas, el *mito*:

Tenía una forma inmediata y cálida de crear intimidad, Borges, dijo Renzi, siempre fue así con todos sus interlocutores: era ciego, no los veía y les hablaba como si fueran próximos y esa cercanía está en sus textos, nunca es paternalista ni se da aires de superioridad, se dirige a todos como si todos fueran más inteligentes que él, con tantos sobrentendidos comunes que no hace falta andar explicando lo que ya se sabe. Y es esa intimidad la que sienten sus lectores. (Piglia, 2015: 64)

Piglia aprendió magistralmente de Borges ese manejo íntimo y cercano en el trato con sus interlocutores. Y este el sexto y último gesto que he escogido: el Piglia mediático. Por supuesto, su repercusión en los medios ha sido mucho menor que la de Borges y más circunscrita al ámbito académico, pero también ha sido exitosa. Del maestro ha tomado el uso de la entrevista como espacio de producción –dialógico– del pensamiento literario. Adopta este método para generar simultáneamente una teoría del *otro* y una



imagen de sí coherente (su idea de la literatura y del campo está muy meditada y calculada, como demuestran sus diarios), que llega a su punto culmen en *Crítica y ficción*. Aunque sin duda, el formato de mayor proyección mediática de Piglia ha sido el

⁴⁴ Escribe Piglia en el diario de Renzi: “Imposible hacerle decir algo distinto a lo que dice siempre, lo cual no cambia la magia que construye al hablar para decir lo mismo que uno ha leído. Emocionado cada vez que lo escuchaba usar un tono sentencioso y hondo para recitar textos suyos o de otro. (Manos chicas y feas, zapatos absurdamente viejos y una entonación inolvidable al hablar.)” (Piglia, 2015a: 111).

televisivo, cuando grabó en 2013⁴⁵ los cuatro programas de “Borges por Piglia” para la televisión pública argentina, que suman ya más de un millón de visitas en internet. Estas son las cosas extraordinarias que consigue Piglia con su capacidad de transmitir conocimiento y pasión, que en un siglo XXI donde la literatura ha sido desplazada de la esfera cultural por otros formatos ficcionales, los espectadores se queden enganchados a su teoría literaria y a sus explicaciones borgeanas.

El profesor Piglia que aparece en plató, con su atril repleto de apuntes y rodeado de estudiantes –la recreación del ambiente de la clase funciona–,⁴⁶ enseña y convence con sus preguntas por el valor del escritor y de la literatura, con la mezcla de anécdotas personales⁴⁷ y lectura crítica, con su teoría del doble linaje (memoria y biblioteca) y con su defensa de la verdad, la totalidad y el sentido para burlarse de las corrientes de pensamiento posmodernas, relativistas y cónicas. Aunque llama la atención la incursión de algunos gestos estratégicos que sin duda tienen por objeto acercar la figura de escritor de Borges, más que su obra, al gran público y legitimarse simultáneamente como su sucesor: i) la presentación de un Borges que se construyó a sí mismo, que trabajaba mucho, iba en colectivo y ganaba menos dinero que Arlt,⁴⁸ para proletarizarlo y darle un aire más de izquierda; ii) la idea de que a Borges le gustaba lo marginal, los escritores y géneros populares y no consagrados, para restarle erudición y alta cultura; iii) la relación de Borges con el mercado, su conversión en “el gran conferencista mundial”, para ponderar esta faceta que desarrolla después de la ceguera, cuando al decir de Piglia dejó de producir su grandiosa escritura; iv) la opinión de que Borges lee mal porque lo hace productivamente, que plagia⁴⁹ y se apropia de las frases que le gustan para colocarlas en sus cuentos, para quitarle magnificencia a su poética y acercarla a la de Roberto Arlt; v) la afirmación de que Borges capta que se lee en función de una expectativa, creada por lecturas críticas, y que por eso sabe quiénes son los escritores importantes y los maltrata, para poner de relieve su capacidad de manipulación y ataque en el campo literario; vi) la convicción de que los buenos escritores son los que tienen dificultades para escribir, los no prolíficos, para autolegitimarse, en detrimento –posible– del otro gran escritor: Aira; vii) la exhibición de su contacto con Borges, de dos de las veces en que lo vio y conversó con él, para dar

⁴⁵ Un año antes, en 2012, en la misma televisión pública Piglia hizo también cuatro programas sobre “Escenas de la novela argentina”.

⁴⁶ Aunque funciona solo eso, como decorado, porque luego apenas hay tiempo para las preguntas de los estudiantes y el diálogo con ellos. No obstante, Piglia, reverso mediático de Borges, es siempre muy atento y cercano con el público: pregunta el nombre, es considerado y paciente, etc.

⁴⁷ También ridiculiza y arremete directamente contra Vargas Llosa, haciendo alusión a la anécdota de la entrevista que le hace a Borges para *Paris Review*. Ahí Borges hizo el siguiente comentario, después de que Vargas Llosa se sorprendiera de que viviera en un hogar tan humilde: “me vino a visitar un peruano que trabajaba para una inmobiliaria”.

⁴⁸ Refuerza esta estrategia el relato, más tarde, de la primera vez que se vio con Borges en 1960 para invitarlo a un ciclo de conferencias que organizaban en La Plata. Le ofreció dos mil pesos y aceptó solo, y generosamente, 1000 pesos.

⁴⁹ Leemos en su segundo diario: “Borges usa su modo personal de traducir para apropiarse de todos los textos que cita o a los que plagia: su estilo “inconfundible” vuelve todo lo que escribe de su propiedad. Usa con gran destreza también las atribuciones erróneas, delirantes y múltiples: habitualmente le atribuye a otros sus propias frases pero también toma como propias formulaciones ajenas.” (Piglia, 2016: 144).

testimonio de su soledad y de la osadía que tuvo retándole con una crítica al final de “La forma de la espada”.

Nociones como ‘desplazamiento’ o ‘condensación’, sentencias como “su mejor cuento es”⁵⁰ o “Sarmiento es mejor que Borges” y simplificaciones como “Borges usa siempre la misma fórmula” conforman una retórica discursiva, enfática y seductora, que le debe mucho a Borges, y que explica el éxito de Piglia en sus intervenciones públicas. Lo curioso es que el propio Borges desenmascara a su imitador –a sí mismo– en un encuentro que tuvo el 3 de agosto de 1984 con los estudiantes de Pezzoni, transcrito por Annick Louis:

Pregunta: Un escritor de esta ciudad, Ricardo Piglia...

Borges: Lo he conocido días pasados; veo que su historia no es apócrifa.⁵¹

Pregunta: Hablaba él desde cierta perspectiva de la relación entre literatura y saber; y decía que en cuanto a él, quizás en general, los escritores de ficciones escribían en la medida de que buscaban saber qué es la literatura. Como si no se supiera qué es la literatura, porque si en definitiva se supiera, se dejaría de escribir. ¿Qué le parece?

Borges: Eso me parece más ingenioso que convincente, más asombroso que convincente. No puedo contestar lo que usted dice porque no acabo de entenderlo. Y usted tampoco lo entendió, me parece. (Pezzoni, 1999: 209)

En definitiva, entre las distintas figuras de escritor desplegadas tanto por Piglia como por Borges se distinguen dos órdenes de sentido de máxima relevancia en los que coinciden: la autolegitimación –casi como una ontología– en el ingreso al campo literario, y la relación con la arena pública, la espectacularización del yo –casi como una episteme– al final de la carrera.

Conclusiones

Esta reconstrucción parcial del gesto Borges en Piglia no es solo una muestra de la genealogía de las influencias en la segunda mitad del siglo XX argentino, del conocimiento profundo y de los usos de una vida y una obra, sino la radiografía del mecanismo principal que articula un campo literario: la disputa, el desplazamiento y la lectura productiva. Y sobre todo es síntoma de la persistencia de un problema: Borges.

Borges no solo era “más potente que la literatura argentina” (Sarlo, Borges), sino que había devorado a la literatura argentina y la había asimilado a su cuerpo textual (Rosa, “Las sombras”). Entre mediados de los setenta y hoy, “Borges” dejó de ser una posición contingente en una disputa abierta por el valor literario/político, y devino el espacio clausurado donde toda disputa se juega. De hecho, una parcela importante de la literatura argentina contemporánea –de César Aira y Alberto Laiseca a Washington Cucurto y Fabián Casas– puede pensarse como el deliberado intento de romper esa clausura, “salir de Borges” (Ludmer), del mismo modo que otra parcela prefiere, con

⁵⁰ En la primera clase dijo que el mejor cuento de Borges era “El Sur”. En la segunda “Tlön, Orbis, Tertius”, aunque en su poética los cuentos que más reescribe y le interesan son “El Aleph” y “Pierre Menard, autor del Quijote”.

⁵¹ Borges parece no acordarse de que haya coincidido con Piglia –según cuenta– varias veces antes. En su segundo diario, Piglia incluso dice que José Bianco le leyó *Respiración artificial* a Borges.

resultados quizá no menos felices, trabajar sobre o a partir de ella (por ejemplo: Alan Pauls, Pablo de Santis o Guillermo Martínez). (Dabove, 2008, 14-15)

La táctica que ha utilizado Piglia para enfrentarlo es la que recomendaba Ludmer: “superar a Borges desde Borges”, mediante la reproducción dialéctica, ora visible ora oculta, de su gesto autorial –porque no solo renovó los modos de lectura y escritura, sino también las figuraciones del escritor– para inhibir su repetición. El gran discípulo de Borges es Piglia, mal que le pese a Aira.⁵² No tanto por su escritura sino por haber construido una figura de escritor, a imagen y semejanza de las de Borges, que ha ganado la batalla de la interpretación última de la poética borgeana, haciéndolo políticamente legible y definiendo su lugar en el campo nacional. Piglia es el *gatekeeper* crítico de Borges. Tal vez por ese motivo circulen en los cenáculos literarios argentinos, *sotto voce*, casi como un mantra, dos grandes maldades: Piglia es mejor crítico que escritor⁵³ –aunque esa “lectura de gusto” nunca se argumenta– y la mejor novela de Piglia es la menos borgeana: *Plata quemada*. A esto se añade que el escritor que más ha influido en los narradores actuales argentinos es Aira (Laddaga, 2006: 208), y que son pocos los que escriben con o contra Piglia. ¿Qué nombramos entonces cuando nombramos a Ricardo Piglia? Mi hipótesis explicativa no es que Piglia funcione mejor como crítico que como escritor, sino que su impacto en el campo literario argentino ha sido mayor como lector de Borges y de la tradición, que como escritor. La manera borgeana, aguda y cautivadora, de teorizar del profesor Ricardo Piglia⁵⁴ ha sido muy fecunda entre sus estudiantes, nacionales e internacionales, muchos de ellos profesores universitarios, que aplican su máquina de lectura –totalmente reconocible– a múltiples objetos, argentinos y latinoamericanos, extendiendo su legado literario “como una plaga”:

En ese sentido, yo no diría que soy un crítico, en todo caso soy un escritor y un profesor, y en el cruce de esa doble práctica se produce una forma específica de la crítica literaria, un tipo particular de relación con la literatura que escriben los otros. Por eso, en toda mi experiencia como profesor, siempre he tendido a pensar en esta actividad como tal, no como algo subsidiario, sino como una suerte de laboratorio de prueba de hipótesis y de modos de leer y de investigaciones específicas, como un género diría. (2015a: 177-178)

Sea como fuere, Borges y Piglia son “autores de éxito” (Bourdieu, 2003: 23) que han ocupado los lugares de mediación de casi todos los agentes del campo, conscientes de la relevancia de los mediadores (editores, profesores, críticos, traductores, premios jurados, etc.) para el control de la institución literaria, convirtiéndose así en los dos grandes *gatekeepers* del canon literario argentino. Si al final un proyecto literario se

⁵² Hay que tener en cuenta que Aira forma parte de esa generación de autores que en los ochenta promovió una poética contra-borgeana (Copi, Guebel, Laiseca, Fogwill, etc.) con el uso del humor y la cultura popular. No obstante, las deudas de Aira con Borges son evidentes.

⁵³ Sugiere Aira con malicia: “Piglia es un escritor serio, un intelectual muy apreciado como profesor... en fin” (en García Romeu, 2007: 210).

⁵⁴ En todos los cursos que ha enseñado de Borges, Onetti, Cortázar, la ficción paranoica, las tres vanguardias, etc., está como una sombra la presencia de Borges, desplazado a otras series (Saer y Walsh) entre las que destaca Borges-Puig, al socaire de la defensa de los géneros populares, la cultura de masas y *Hollywood* que hace Borges en *El Hogar y Crítica*.

define, “inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores” (Bourdieu, 2003: 24), el de Piglia se define, en primera instancia, desde Borges, no desde Arlt. No solo porque dialogue más con él, sino porque quiere reproducir la figura del escritor de éxito, no la del “escritor fracasado”, por mucho que la pondere. La fórmula no es un pleonasma para Piglia, sino un oxímoron –de nuevo Borges– que es reivindicada como una toma de posición política, estetizada, porque en realidad la figura de escritor de Arlt no le interesa, solo su efecto ideológico. Piglia tenía bien aprendida la lección borgeana de “Modos de G. K. Chesterton”: “Quedan las caras de su fama, quedan sus proyecciones inmortales”. Quedan los gestos. Y de entre todos los gestos: el gesto Borges.

Referencias bibliográficas

- AIRA, César. 2001. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires, Emecé.
- ARFUCH, Leonor. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BALDERSTON, Daniel. 2000. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires, Biblos.
- . 2012. “El Borges de Piglia”. En Orecchia-Havas, Teresa (comp.). *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Catálogo, pp. 145-155.
- BERG, Edgardo H. 1998. “Ricardo Piglia, lector de Borges”. *Iberoamericana* n° 69, pp. 41-56.
- BERG, Edgardo H. 2015. “Una máquina óptica singular (breves sobre *El último lector* de Ricardo Piglia)”. En Romero, Julia (ed.). *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 133-144.
- BORGES, Jorge Luis. 1985. *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza.
- . 1998. *Borges oral*. Madrid, Alianza.
- . *Autobiografía (1899-1970)*. Traducción de Marcial Souto y Norman Tomás di Giovanni. Buenos Aires, El Ateneo.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata.
- BRACAMONTE, Jorge. 2015. “Treinta años después, *Blanco nocturno*: otredades, experimentación y relato”. En Romero, Julia (ed.). *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 145-168.
- BRATOSEVICH, Nicolás. 1997. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires, Atuel.
- CASALE O’RYAN, Mariana. 2014. *The Making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon*. Londres, Modern Humanities Research Association.
- CORBATTA, Jorgelina. 2013. *Borges y yo / Borges y los otros*. Buenos Aires, Corregidor.
- DABOVE, Juan Pablo (ed.). 2008. *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI. 2005. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- DIAZ, José Luis. 2007. *L’écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*. Paris, Champion.

- FERNÁNDEZ, Nancy. 2012. "Tradición, política y género: Jorge Luis Borges. Las proyecciones del nombre propio: Bustos Domecq, Suárez Lynch". *INTI* n° 75/76, pp. 157-166.
- FORNET, Jorge. 2007. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2012. "Un libro de tapas azules o el arte de leer al revés". En Orecchia-Havas, Teresa (comp.). *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Catálogos, pp. 317-326.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. 2019a. *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid, Iberoamericana.
- , 2019b. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York, Peter Lang.
- GAMERRO, Carlos. 2010. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GARCÍA, Carlos. 1997. "La edición prínceps de *Fervor de Buenos Aires*". *Variaciones Borges* n° 4, pp. 177-210.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- GARCÍA-ROMEU, José. 2007. "Una polémica actual: la reconstrucción del sistema literario argentino". *Anales de la Literatura Hispanoamericana* n° 36, pp. 199-219.
- GIORDANO, Alberto. 2005. "Las perplejidades de un lector modelo: Ensayo y ficción en Ricardo Piglia". *Orbis Tertius* n° 10, pp. 1-7.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel. 2009. *En los "bordes fluidos". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berna, Peter Lang.
- JOUSSE, Marcel. 1974. *Anthropologie du geste*. Paris, Gallimard.
- JUÁREZ, Laura. 2017. "Borges entre El Hogar y Sur". *Variaciones Borges* n° 43, pp. 127-146.
- JURADO, Alicia. 1964. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- LADDAGA, Reinaldo. 2006. "La escritura en pública: Borges como autor y ejecutante". *Variaciones Borges* n° 21, pp. 207-215.
- LEFERE, Robin. 2005. *Borges. Entre autorretrato y autobiografía*. Madrid, Gredos.
- , 2015. "La autofiguración en Borges: perspectivas de contextualización". *Variaciones Borges* n° 40, pp. 153-160.
- LOUIS, Annick. 2011. "Un Borges difiere de otro. El objeto literario entre tradición nacional, autor-monumento y apropiación". En Cámpora, Magdalena y Javier Roberto González (eds.). *Borges-Francia*. Buenos Aires, Selectus/Publ. de la FFYL, UCA, pp. 45-54.
- , 2013. "Monumento Borges o ¿Qué es hoy un autor?". *INTI* n° 77-78, pp. 237-248.

- . 2014. "La ciudad objeto. Borges y Buenos Aires". En Spiller, Roland (ed.). *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 29-42.
- . 2014. *Jorge Luis Borges: Obra y maniobras*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- . 2015. "El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986)". *Revista Letral*, Monográfico "La legitimación del escritor moderno" (Guadalupe Silva y Magdalena Cámpora, coord.) n° 14, pp. 17-32. Consultado el 10 de enero de 2020. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3796>
- LUPPI, Juan Pablo. 2016. "¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill". *Literatura: teoría, historia, crítica* n°18, pp. 75-97.
- MEIZOZ, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine.
- MESA GANCEDO, Daniel. 2006. *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- MOLLOY, Sylvia. 1999. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- MORELLO-FROSH, Marta. 1991. "Borges y los nuevos: ruptura y continuidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 34, pp. 105-120.
- OLIVA-FIORI, Paula. 2015. *Espacios literarios: textos y contextos en la escritura de Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia*. Detroit, Wayne State University. Tesis doctoral.
- PAGNI, Andrea. 1994. "El otro, el mismo: lecturas de Borges", *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia* n° 3, pp. 2-15.
- PASTORMERLO, Sergio. 1997. "Borges crítico". *Variaciones Borges* n° 3, pp. 6-16.
- PAULS, Alan. 2004. *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama.
- PEREIRA, María Antonieta. 2001. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires, Corregidor.
- PEZZONI, Enrique. 1999. *Enrique Pezzoni lector de Borges. Lecciones de literatura (1984-1988)*. Buenos Aires, Sudamericana. Compilación de Annick Louis.
- . 2009. *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PIGLIA, Ricardo. 2000. *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.
- . 2005. *El último lector*. Barcelona, Anagrama.
- . 2006. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.
- . 2015a. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona, Anagrama.
- . 2015b. *La forma inicial*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- . 2016. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona, Anagrama.
- . 2017. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona, Anagrama.
- POPOVITCH, Anna. 2014. "Althusserianism and the Political Culture of the Argentine New Left". *Latin American Research Review* n° 49, pp. 203-222.
- PREMAT, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- RABINOVICH, Silvana. 2007. "Walter Benjamin: el coleccionista como gesto filosófico". *Acta Poética* n° 28, pp. 241-256.
- RANCIÈRE, Jacques. 2012. *El malestar en la estética*. Madrid, Clave Intelectual.
- REI, Patricia. 2005. *El cuento de nunca acabar o el Pierre Menard de Ricardo Piglia*. Rosario, Ciudad Gótica.
- RINCÓN-BISBEY, María Catalina. *Tiempo, dinero y discurso: el escritor profesional en América Latina*. Tulane, Tulane University. Tesis doctoral.
- SAER, Juan José. 1999. "Borges como problema". En *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, pp. 115-137.
- SAGER, Valeria. 2008. "El lugar de Aira: algunos desplazamientos en el sistema de lectura de *Punto de Vista*". *Iberoamericana* n° 29, pp. 19-27.
- SAÍTTA, Silvia. 2018. "Borges mediático". *Variaciones Borges* n° 46, pp. 3-22.
- SAPIRO, Gisèle. 2016. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz. 2007. *Borges. Un escritor en las orillas*. Madrid, Siglo XXI.
- SPERANZA, Gracia, Montaldo, Graciela y Anibal Jarkowski. 1990. "El estado de las cosas: 20 años de crítica argentina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 31-32, pp. 9-37.
- SPILLER, Roland (ed.). 2014. *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- TARCUS, Horacio. 2019. "Introducción general a la crítica de mí mismo. Un diálogo con Ricardo Piglia sobre historia, política y literatura". *Políticas de la memoria* n° 19, pp. 33-65.
- TEITELBOIM, Volodia. 2003. *Los dos Borges. Vidas, sueños, enigmas*. Albacete. Ediciones Merán.
- VEGH, Beatriz. 2002. "A Meeting In the Western Canon: Borges's Conversation with Joyce". *European Joyce Studies* n° 14, pp. 85-97.
- VIÑAS, David (dir.) y Graciela Montaldo (coord.). 2006. *Literatura argentina siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso.