

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 7, Diciembre 1998

Ricardo Piglia, lector de Borges

Edgardo Horacio Berg

pp. 37-45

# Ricardo Piglia, lector de Borges

Edgardo Horacio Berg

*“¿Qué hay en un nombre? Es lo que nos preguntamos cuando somos niños al escribir este nombre que se nos ha dicho que es el nuestro”.*

*James Joyce*

**E**L nombre de Borges viene acompañado de una constelación de adjetivos y predicados, de impugnaciones y valoraciones coaguladas históricamente. Luego de la miopía del sartrismo local, encarnado en la formación intelectual del grupo Contorno, y del reconocimiento internacional de la *nouvelle critique* hacia los años sesenta, el nombre de Borges se ha convertido en un juego de remisiones genealógicas y de efectos especulares: en una “sombra tutelar” que diseña los caminos y traza los derroteros del mapa de la literatura argentina contemporánea.

A partir de la inversión cronotópica y del “escándalo lógico” producido por el ensayo borgeano “Kafka y sus precursores”, no es difícil confundir esas marcas, surcos o efectos con una suerte de “superstición genealógica”: después de Borges —de su *opus*— todos los escritores argentinos contemporáneos han tenido que “tritular su aura”, despedazar o atravesar fragmentariamente esa escritura fundadora de modernidad.

La posesión-desposesión de esa escritura toma la forma, en la actualidad, de una escena primitiva: una

respuesta dada al “ancestro textual” que es también acta de nacimiento de una escritura. Entrar en ese repertorio fundante de ideogemas, figuras, escenas literarias muchas veces, es el descubrimiento de una “zona”, un lugar o un punto de colocación que siempre vacila entre el rito iniciático y el desplazamiento en el tablero onomástico de los linajes literarios.

Después de Harold Bloom, Maurice Blanchot, George Steiner, Paul de Man, Pierre Macherey o Michel Foucault, para nombrar un elenco de nombres prestigiosos dentro del campo intelectual actual, la crítica argentina de estos últimos años ha revisado ciertos presupuestos heredados. Presupuestos y masa de enunciados argumentativos que eran ejercidos por la generación de críticos anteriores y provenientes de la izquierda nacional, con pretensiones hegemónicas. “Padre textual” o “artefacto semafórico” propulsor de líneas y zonas literarias (Rosa 1991, p. 148), “ley” que define el código y la lengua, las exclusiones-inclusiones dentro del sistema literario (Ludmer 1988, p. 236), “paradigma” de la literatura argentina contemporánea (Sarlo 1995, p. 51) o generador de una escritura posborgeana (Calabrese 1993, p. 62); la crítica actual no ha dejado de reconocer cierta

---

Argentino, 1962. Docente e investigador de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es coautor de *Itinerarios entre la ficción y la historia. La transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina* (1993), *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras* (1996). Asimismo, ha publicado numerosos artículos y reseñas críticas sobre poéticas de la narración en la literatura argentina contemporánea.

“*mea culpa* sesentista”, de percibir la irrupción de la modernidad en Hispanoamérica a partir de su escritura o de amplificar su dimensión local y política.<sup>1</sup>

¿Con qué ojos leer la lectura que hace Piglia de Borges? ¿Percibiendo los efectos y pasajes de una lectura en la “otra escena” – la escena de la escritura? ¿Observando la energía digresiva y la fuerza explosiva –el carácter entrópico– en la lectura de un escritor? ¿O examinando las alianzas tácticas y el modelo –los modelos– de adversario(s) que fabrica un estratega en el combate cultural?

Topológica y fenomenológicamente coextensibles, sabemos que las operaciones de lectura y escritura son dos momentos simultáneos de un mismo proceso de producción: no se puede leer sin escribir / no se puede escribir sin leer.<sup>2</sup>

En el gabinete de lectura de un escritor –que siempre nos remite por el anhelo faústico al de Caligari–, mientras se borra la escritura del otro se inscribe la letra propia. ¡Borra tus huellas! dice la consigna laica de los “herederos”. Pero entonces, ¿qué es un “nombre falso” sino la costura enigmática del borrado de los ancestros textuales?

En esa ficción familiar que construye cada escritor para insertarse o “crear” una tradición, Piglia ha sabido traicionar una topología heredada, los lugares de enunciación que permiten, en un contexto histórico determinado, construir un orden u organizar una masa de enunciados en el interior de un sistema cultural.<sup>3</sup> Piglia no ha reemplazado ni destruido –si por ambos términos se entiende un salto al vacío– un or-

den previo, sino que ha pervertido, trastocado o llevado a otro lugar el índice o tablero onomástico que le han asignado los predecesores.

En este sentido, la(s) lectura(s) que hace Piglia de Borges nos invita(n) a regresar a la relación siempre cifrada que liga un nombre propio con los modos de circulación, apropiación y desplazamiento en una cultura determinada. Y, a su vez, nos permite(n) percibir los movimientos y vaivenes paradójicos de impugnación y rescate que hace un estratega en el combate literario.

A mediados de los sesenta, Piglia, un intelectual proveniente de un sector de la izquierda argentina, comienza a suspender y colocar entre paréntesis la doxa borgeana –las contradicciones ideológicas, las referencias biográficas y las opiniones políticas, ajenas al sujeto productor de ficciones– para insertar su lectura entre las diatribas “contornistas” y el reconocimiento de la crítica internacional de esos años.<sup>4</sup> Esa estrategia le ha permitido a Piglia establecer una especie de principio fundante: el nuevo vector ético e ideológico que sustenta las reflexiones estéticas del neomarxismo y del telquelianismo de esos años.

Esa fuerte apuesta que hace Piglia de recuperar un nombre propio devaluado por los populismos sesentistas y el marxismo ortodoxo de su época, configura posibilidades de derivación –Piglia en tanto escritor– y provoca, por otro lado, una reactualización de Borges, externa a la ética sartreana del compromiso y de la defensa lukacsiana del realismo. Dicho de otro modo, ese dejar atrás la doxa para fundar la relación

- 1 Así lo hace Beatriz Sarlo, en un reportaje concedido a Marcos Mayer para el suplemento cultural de *Página 12*. Las ideas de “tolerancia” y “orden”, presentes en el Universo borgeano, eran inadmisibles para las formaciones intelectuales radicalizadas de los años setenta. En este sentido, la lectura renovada de Sarlo constituye el caso más emblemático de autocorrección crítica. Desde otro ángulo, la lectura que hace Ludmer en su ensayo sobre la *gauchesca*, corre siempre el peligro de caer en cierta mirada “populista” de la cultura. Si bien, bajo el influjo de los aportes teóricos de Gramsci y de Bajtín, logra escapar de ciertos esbozos críticos juveniles. Los operadores de sentido de lo alto y lo bajo, de lo letrado y lo popular, no hacen sino repetir cierta inversión tópica del revisionismo cultural. Los aportes de Rosa y Calabrese, divergentes por la densidad y el peso específico de sus reflexiones, son quizás, por extremos, los aportes más originales a la crítica borgeana. El peligro de ahondar en sus reflexiones es caer en la repetición tautológica (Cfr. Marcos Mayer 1995, p. 8; Elisa Calabrese 1993, pp. 53-79; Josefina Ludmer 1988, pp. 221-236; Nicolás Rosa 1991, pp. 147-157; Beatriz Sarlo 1995).
- 2 Estas ideas fueron desarrolladas por Noé Jitrik en un seminario de posgrado, “El conflicto de las semióticas”, desarrollado en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en agosto de 1993.
- 3 No es casual el paralelismo sémico y el espacio semántico que abren las palabras tradición-traición. Cuando se arma o se construye una tradición con pretensiones de desplazar una herencia cultural y constituir otro eje hegemónico, siempre se está traicionando un lugar asignado o previsto por los predecesores en el debate cultural. La pareja o los operadores semánticos de tradición-traición funcionan como dos momentos simultáneos y dialécticos en la construcción cultural.
- 4 Como intelectual y productor, Piglia siempre se ha posicionado dentro de un horizonte ideológico que reconoce la tradición marxista. Su militancia política hacia los sesenta, al igual que la de otros intelectuales del período, se vinculaba con la renovación cultural promovida por el maoísmo. Hacia esos años, como miembro del consejo de redacción de la revista *Literatura y sociedad*, y posteriormente en *Los libros*, comienza a difundir, junto con tres miembros de la revista, los aportes teóricos de Benjamin, Brecht y de la vanguardia rusa de los años '20. Tal elección teórica debe entenderse como una forma de ingresar en el debate de esos años y polemizar con la tradición de Lukács y del realismo social, defendida, entre otros, por muchos de los intelectuales asociados a la revista *Contorno*.

con Borges en tanto sujeto productor, no es otra cosa que instalar su punto más conflictivo en el desarrollo de la hipótesis de la "ficción criminal" en Borges, en plena dictadura militar. A su vez, esa lectura es la precursora esencial del estado actual de la crítica borgeana.<sup>5</sup>

Aproximadamente en la misma época, con su novela *Respiración artificial* (1980), Piglia establece una lectura correctiva y 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 a la impugnación "dependentista" de los años sesenta y setenta, propia de las formaciones culturales de izquierda. A partir de ahí, cambia radicalmente la valoración interna del corpus borgeano, y el menosprecio o el olvido deliberado se convierten en rescate, homenaje e inclusive omnipresencia obsesiva. En este sentido, Piglia se distancia de la teoría dependentista latinoamericana que, sin mediaciones, trasladaba la mirada geopolítica y tercermundista a la esfera cultural y del populismo "revolucionario" de esos años. Y, sobre la lógica disyuntiva de *Contorno* (Arlt y no Borges), hace ingresar un nuevo contexto de lectura al operar con una lógica paradójica que socava los presupuestos críticos precedentes.<sup>6</sup>



compromiso en el arte, por un lado, y, por el otro, con las lecturas críticas de Borges acerca del policial norteamericano, surgido luego de la crisis de la bolsa de Wall Street en la década del '20. Si por un lado objeta los pasajes ingenuos y sin mediaciones de la serie social a la literaria —las impugnaciones de los hermanos Viñas contra Borges deben ser leídas a partir del espacio teórico abierto

por la estética de George Lukács—, por el otro, comienza a construir, en su función de director de la serie negra de *Tiempo Contemporáneo*, un nuevo contexto de lectura de la práctica del "hard boiled". No hay que ser muy sutil para percibir cómo Piglia se inserta en el debate cultural a través de las fisuras dejadas por el grupo Sur y sus continuadores. Y, a su vez, leída en paralelo, esa estrategia cultural es homologable a la que ejercieron Bioy Casares y Borges mediante la difusión del policial de enigma en la colección del Séptimo Círculo de Emecé.

Las impugnaciones de que se sirve Borges para desacreditar el género —Cortázar debe ser visto como un continuador de este eje de lectura<sup>7</sup>— son vistas por Piglia como constitutivas de una práctica renovadora de la tradición iniciada por Poe. Lo que Borges lee en el policial negro como "exaltación de la violencia", "ambiente vulgar", "pornográfico", "antintelectual" ("los detectives no razonan en ningún momento" y "todos son malos, los criminales y policías"), Piglia lo lee como "síntomas" o emergentes de las relaciones capitalistas. Sobre la base de las relaciones ley-dinero, Piglia arma su máquina de lectura ("el que repre-

## II

Hacia mediados de los años sesenta y comienzos de los setenta, Piglia mantiene una polémica reñida y cruzada con los defensores del realismo social y del

5 La hipótesis de "ficción criminal" en Borges puede entenderse en un doble sentido. En primer lugar, como operador de lectura agrupa una serie de relatos borgeanos, donde la voz que narra o cuenta es siempre alguien que ha transgredido la ley y ha cometido un delito: el que narra siempre es el asesino; por otro lado, no deja de ser un gesto provocativo el leer y desplazar en la ficción borgeana la forma efectiva que asumía el relato del Estado por los años ochenta.

6 El grupo *Contorno*, visto como operativo político-cultural, desplaza la figura de Borges y la sustituye por la de Arlt. Basta pensar en el N° 2 de la revista, dedicado exclusivamente a la producción arltiana. Salvo la conocida reseña de Ismael Viñas, en la que critica al relato "La fiesta del monstruo" de Borges por antiperonista, otra de su hermano, David Viñas, "Borges: desacreditar el mundo", o "Sur o el antiperonismo colonialista" de Oscar Masotta, los integrantes del grupo —a excepción de los trabajos de Noé Jitrik— silenciaron el nombre de Borges o promovieron diatribas y bravuconadas políticas (cfr. David Viñas 1974, pp. 85-91 y Carlos Mangone y Joge Warley (comp.) 1981, pp. 148-164).

7 En defensa de la novela psicológica, también Cortázar impugna al género por "ausencia de reflexión" y exceso de acción ("pura acción" dirá Cortázar) (ver Cortázar 1994, pp. 217-241).

senta la ley sólo está motivado por el dinero: el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo”). La figura central del detective es transformada y se opone a la saga de aficionados del policial de enigma (el caballero Dupin o Holmes se ofrecen “desinteresadamente” a resolver el enigma); ha mudado su función y lugar de enunciación. A su vez, el crimen, afirma Piglia, siempre está sostenido por la cadena económica, en contraste con la inmóvil gratuidad del móvil en el policial clásico.<sup>8</sup> Sin intentar cerrar esta cuestión, me parece que estas mínimas notas sobre los enfrentamientos y modos de lectura de un género sirven para pensar el modo en que Piglia se inserta en el debate y la guerra cultural. Por un lado, Piglia se aparta de la recepción borgeana del género y, por el otro, amplía o corrige los marcos de lectura iniciados por Sebrelí hacia los ‘60, en tanto intelectual asociado al grupo Contorno.<sup>9</sup>

### III

La división entre los siglos XIX y XX en la literatura, surge muchas veces de una idea convencional y estandarizada de la historia literaria, fundada en el criterio histórico del *continuum* que es deudor de la idea decimonónica de progreso. En la serie literaria, esos cortes no son tan abruptos y es ingenuo pensar en una línea trazada de antemano. Sabemos, por el formalismo ruso, y en especial por Tinianov, que los cambios y transformaciones en literatura no se producen en el orden lineal de la sucesividad; no hay una línea recta como en una carrera de postas. Desde otro marco teórico, Harold Bloom ha sabido renovar este presupuesto a partir del postulado de la relación “creativa” que mantiene todo innovador con respecto a la tradición. Esa “lectura creativa de la tradición” plantea otros ritmos y relaciones temporales que escapan al diseño rectilíneo de la historia literaria y trazan una línea quebrada o discontinua (Bloom 1991). Frente al *continuum* prescripto desde la partida, Piglia ejerce una mirada sobre los fenómenos culturales, observando la base del dinamismo entre herencia y ruptura, entre prolongación y discontinuidad, reagrupando y estableciendo relaciones dialógicas entre escenas, figuras o motivos dispersos en el acontecer literario.

En su conocido ensayo “Ideología y ficción en Borges”, elabora la hipótesis, luego textualizada con algunas variantes en su novela *Respiración artificial*, sobre el doble linaje o doble sistema de relato en la producción borgeana (Piglia 1979, pp. 3-6; 1988;

1990, pp. 137-154; 1993, pp. 102-104). Pensando la serie literaria y su desarrollo en la mejor tradición del formalismo ruso –Tinianov-Bajtín–, Piglia construye una narración genealógica, articulada en base a las relaciones parentales. El doble linaje en Borges debe pensarse a partir de la doble lectura de la tradición que hace el autor con respecto a las líneas hegemónicas del siglo pasado. Por un lado, la línea narrativa que tiene que ver con la construcción de un sistema narrativo “oral”, cuya estructura actancial básica es el duelo, y, por otro lado, la línea que abre paso a la “ficción crítica” y pone en el centro del debate literario a la cuestión de la propiedad (el apócrifo que no es otra cosa que atribuir o hacer pasar mi escritura como si fuera de Chesterton, Stevenson o De Quincey). Ese doble modo de propulsión narrativa define el *modus operandi* de las series, que no son antagónicas sino complementarias y paralelas. Dicho de otro modo, una serie se afirma en la conexión con la sintaxis de la “gauchesca”, con el modo en que Borges lee y entiende la serie (el que narra escucha una historia y transcribe una voz), y la otra se sustenta, decíamos, en la escritura de una lectura o en el pasaje de ambos (el *modus* borgeano que nos hace leer una historia de lectura como si fuera una historia policial). Afirma Piglia, a propósito del doble linaje o la doble serie:

Por un lado, aparecen una serie de textos afirmados en la voz, en el relato oral, en cierta ética del habla, en la historia, en la memoria, en el culto al coraje, en el no saber, y que tienen al duelo (es decir en Borges, la relación entre el nombre y la muerte) como estructura fundamental; por otro lado, otra serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la biblioteca, en el culto a los libros, en el saber, en la parodia, y que tienen lo apócrifo (es decir, la relación entre nombre y propiedad) como estructura fundamental” (Piglia 1990, p. 6).

Esas dos líneas se entrecruzan y entreveran en algunos relatos. Piglia ejemplifica con algunos textos emblemáticos –como por ejemplo “La historia del guerrero y la cautiva” y “El sur”, entre otros textos– el juego de transacciones y mezclas de los dos sistemas o series.

La memoria histórica (la cadena de héroes y antepasados militares) y la biblioteca (el espacio citacional a partir del cual se ejecutan los modos de derivación del tráfico literario) son los dos espacios simbólicos e imaginarios que permiten construir ese doble sistema que define una ficción familiar: “la biblioteca paterna es a la literatura lo que la memoria materna

8 Para este debate, ver Jorge Laforgue y Jorge Rivera 1996, pp. 42-55.

9 La lectura que hace Juan José Sebrelí, si bien es precursora, todavía está demasiado atada a la teoría del realismo social propugnada por los seguidores de la estética lukacsiana (ver Sebrelí 1966, pp. 94-98 y también la versión revisada y aumentada del artículo “Dashiell Hammett o la ambigüedad” [1959] en Sebrelí 1997, pp. 223-233).

es a la historia" (Piglia 1993, p. 103). Esas dos zonas dirimen lo que podríamos llamar el "incipit" de la escritura borgeana y, a su vez, son los lugares donde se ejerce la relectura y el rearmado de la tradición. A esa operación ideológica la podríamos entender hoy como la gran política borgeana.

A partir de esa narración genealógica que Piglia construye sobre Borges, es posible leer el diálogo con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX: por un lado, con la tradición gauchesca, por el otro, con la serie generada a partir de la "superstición genealógica" de la serie extranjera, que Piglia retrotrae a los comienzos de nuestra literatura con Sarmiento. En este sentido, sobre el ideologema básico sarmientino, Borges alcanza uno de los puntos más extremos al transformar, invertir y desplazar los pares dicotómicos de civilización y barbarie: la tradición nacional se construye por el uso "barbárico" e "irreverente" de las culturas centrales.

Si Borges debe ser leído en el interior de la literatura argentina del siglo XIX ("el mejor escritor del siglo XIX", dice Renzi en Piglia 1988, p. 11), su producción no descarta la apertura de nuevos contextos de lectura. El cierre de esas dos líneas que Piglia reproduce en *Respiración artificial* no excluye percibir sus líneas de continuación y derivación en, por ejemplo, la lectura vanguardista de la gauchesca que actualizan Osvaldo y Leónidas Lamborghini:

"Como lector, digamos así, Borges se mueve en el espacio de la vanguardia. Y esto tiene que ver también creo con su manera de trabajar lo popular. Una lectura vanguardista de la gauchesca que tendrá sus herederos en la literatura argentina; los hermanos Lamborghini, sin ir más lejos" (Piglia 1990, pp. 144-145).

Tampoco esa "minusvalía" de lo nacional frente a lo europeo, propia de la cultura decimonónica, excluye pensarla invirtiendo los presupuestos, como una política nacional y siempre fuera de contexto de las culturas hegemónicas. Así, Emilio Renzi en *Respiración artificial*, lee el "Pierre Menard, autor del Quijote" como una respuesta paródica a la "superstición europeísta" de Paul Groussac (Piglia 1988, p. 158).

Ese uso "barbárico" de la cita ajena, es redimensionado con la apreciación del trastocamiento local y político que hace Borges de las relaciones entre centro y periferia, local y extranjero: en un viejo sótano de Constitución se puede encontrar el mundo o un fragmento de él. Vivir entre dos lenguas y dos linajes es la herencia recibida por los escritores contemporáneos que pertenecen a una cultura periférica o menor en el contexto de las grandes tradiciones. Más allá o más acá de Borges, todos los grandes escritores han construido su propia región, su propio "aleph", una dimensión propia que enajena y desautomatiza a la

genealogía extranjera de las tradiciones hegemónicas (Joyce, Beckett, Kafka, Puig o Saer).

#### IV

Ya me referí a cómo Piglia, constituyendo a Borges en "objeto de lectura" y relacionándolo con sus contemporáneos y predecesores, reemplaza una lógica disyuntiva por otra paradójica y de alianzas tácticas. Sobre esa lógica, Piglia construye una máquina de lectura que le permite establecer asociaciones ex-céntricas e imprevistas. Unir y repositionar líneas y puntos de fuga, construir genealogías y familias "monstruosas"; no es fácil desembarazarse por los injertos de esos cuerpos textuales de la imagen del Doctor Viktor Frankenstein. Borges y Arlt, Borges y Gombrowicz, Borges y Puig, Piglia hace injertos y cruza imposibles para la lógica de lo claro y distinto. Construye una política de lectura en aversión con el juego previsible de los parentescos y semejanzas naturales.

La falsa atribución en la cita que sirve de epígrafe al volumen *Nombre falso* de 1975 ("sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido"), donde se halla la *nouvelle* "Homenaje a Roberto Arlt" del propio autor, da comienzo a un cruce inesperado entre Borges y Arlt para la lógica de lectura heredada. Esa cita atribuida a Arlt pertenece al ensayo borgeano "Nueva refutación del tiempo" (Borges 1986, p. 227).

Borges y Arlt como escrituras paralelas y simétricas, eso es lo que postula Piglia en "Homenaje a Roberto Arlt", al cruzar y entreverar los postulados del ensayo borgeano "El escritor argentino y la tradición" con el relato arltiano "Escritor fracasado". Lectores de manuales y de textos de divulgación son unidos por el trabajo "ex-céntrico" y "delirante" que hacen con los materiales culturales que tienen a mano: la enciclopedia británica es a Borges lo que para Arlt son las ediciones socialistas y anarquistas o paracientíficas que circulan por los kioscos hacia los años '30. Dicho de otro modo, la circulación de citas y referencias culturales desplazadas de su contexto habitual une a dos figuras emblemáticas de la modernidad: "la erudición delirante y las mezclas más extravagantes que me gustan en Arlt y Borges" (Piglia 1990, p. 197).

En entrevistas, debates públicos y seminarios, Piglia ha formulado la hipótesis de las tres vanguardias en la literatura argentina contemporánea. Sobre el contexto de la actual cultura de masas, las poéticas de Walsh, Saer y Puig constituyen tres formas o líneas de experimentación narrativa. En 1993, en un encuentro de escritores que reunió a dos generaciones bien diferenciadas (Abelardo Castillo, Alberto Libertella, Ricardo Piglia, por un lado, y, por el otro, Daniel Guebel, Martín Caparrós, Sergio Bizzio y Matilde Sánchez, entre otros), Piglia refuta la hipótesis de lectura que ve en Puig el desarrollo de una escritura "an-

tiborgeana" (Saidón 1993, pp. 77-88) y defiende el encuentro entre Borges y Puig: "Borges y Puig tienen en común la unión de la alta cultura y la cultura popular" (Piglia 1993, 77). En este sentido, ve en el rescate borgeano de las formas del cine de Hollywood de los años '30 –en especial el western y los policiales de Von Sternberg–, como en la reivindicación de las narraciones de Chesterton, Stevenson o Wells, en desmedro de las de Proust o Joyce, una forma de acercar o cruzar el experimento narrativo con las formas populares.

Para Piglia, Borges siempre mantiene unidos los términos y promulga una alianza entre las formas de la cultura masiva y la alta cultura: "Almafuerte y Valéry, Kafka y Eduardo Gutiérrez" (Piglia 1990, 152).

Esa política o sistema de alianzas abre una de las líneas contemporáneas de la vanguardia –entendida no en el contexto histórico de su surgimiento, sino como una constante de renovación o una "tradición de renovación" que lucha por socavar los cánones literarios, o como "posvanguardia", si aceptamos los términos de Peter Bürger. Entre los años 1933 y 1934, Borges –al igual que Arlt en el diario *El Mundo* con las "Aguafuertes"– desarrolla en sus notas del suplemento literario de *Crítica* y en la revista *El Hogar*, una defensa del estereotipo de estos géneros populares. Así por ejemplo, para Borges los *westerns* de Hollywood vienen a reemplazar la tradición épica extraviada en la novela moderna. Un párrafo aparte constituye su crítica "precursora" de *Citizen Kane* de Orson Welles, en un número de la revista *Sur*.<sup>10</sup>

A partir de este contexto de lectura que abre Piglia, no es difícil revisar el caso Puig. Los cruces

entre las ficciones teóricas de Freud y Marcuse junto al imaginario de la novela sentimental, o entre una sintaxis narrativa de experimento con el imaginario cultural "camp" o "kitsch", son los nuevos modos de ensayo de renovación narrativa. La política literaria que ejerce Puig en sus textos puede ser leída ahora en esa doble tradición. Así puede pensarse la tensión que surge del rescate de los subgéneros narrativos y de las formas culturales estereotipadas y masivas –esa zona "camp" o casi "kitsch" que puede verse con el ingreso del folletín, el policial y el cine meloso de Hollywood– junto a una sintaxis experimental que socava los lugares de enunciación,



las leyes y presupuestos del estatuto de la novela "clásica" o realista. Sobre este último punto, basta pensar en la relación conflictiva que mantiene Puig con la topología narrativa de margen y centro, la aparición de notas a pie de página, las disyunciones narrativas entre lo que se cuenta y lo que cuentan los personajes –los desplazamientos de las voces narrativas–, o el desmoronamiento del su-

jeto de enunciación hegemónico.

## V

Ricardo Piglia ha sabido construir e inventar una tradición narrativa que escapa a las convenciones y estereotipos de cierta línea de la crítica académica. Así por ejemplo, piensa la tradición novelística argentina a partir de los usos, transacciones y fugas con respecto al canon europeo. En este sentido, al apartarse del criterio clásico de la implantación generica iniciada por la línea romántica-naturalista –Mármol, Cambaceres y sus continuadores contemporáneos como Gálvez o Mallea–, promueve una tradición con-

10 Me refiero al breve artículo "Un filme abrumador" de Jorge Luis Borges, sobre el filme *Citizen Kane* de Orson Welles. Escrito en 1941, es quizás uno de los mejores comentarios sobre el filme y, sin duda, prefigura la valoración crítica posterior. A propósito del mismo, Borges destaca tanto su modo narrativo –como relato de investigación de una vida que lo emparenta con la narrativa de Kafka o Conrad– así como su utilización de ciertos recursos fotográficos –tal como la profundidad del foco, "deep focus"– que permiten lograr igual nitidez en objetos cercanos y lejanos. Dice Borges acerca de *Citizen Kane*: "La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros... Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como "perduran" ciertos filmes de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra" (*Sur* 1941, pp. 88-89).

tracanónica – Sarmiento, Mansilla, Cancela, Macedonio Fernández, Marechal. Esa tradición nacional y de naturaleza simbólica es formulada en numerosas veces, como continuación disimétrica, repetición y traslado –las líneas demarcatorias entre siglo XIX y XX no son tan claras ni fijas–, o, en contraposición, como corte y ruptura de un cierto punto dado –así operan las disyunciones entre política y ficción en Macedonio Fernández y Arlt.

Pero ¿cuál es la tradición argentina? ¿O cuál es, para el escritor argentino esa tradición? Borges ya había dado una respuesta en “El escritor argentino y la tradición”:

“Nuestra tradición es toda la cultura occidental... Creo que los argentinos, los sudamericanos en general... podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges 1982, pp. 160-1).

La respuesta de Borges es política y se asemeja a la que da Gilles Deleuze (1983) en su libro sobre Kafka: Hacer un uso “menor” de una literatura mayor, estar en una cultura pero actuar como si no se estuviese en ella, actuar como un “traidor” o un “extranjero”, esa es la irrupción de la perspectiva política en Borges. En este sentido, Borges le confiere a la literatura argentina una perspectiva análoga a la de los judíos, irlandeses o sudamericanos. La “irreverencia” es una apuesta a la variación y al uso desplazado de los contextos culturales hegemónicos y centrales. De ese centro simbólico e imaginario se huye para marcar una inflexión y un punto de irrupción, una línea quebrada o de fuga: una ex-tradición.

Piglia retoma los argumentos centrales en su artículo “¿Existe una novela argentina? Borges y Gombrowicz”, para hacer de la tesis borgeana consigna y respuesta a los debates actuales sobre identidad cultural y tradición nacional (Piglia 1990, pp. 47-57). Lo argentino para Piglia es una cultura de cruce de tradiciones o de series. En esto, Piglia es deudor de la hipótesis de la genealogía extranjera de nuestra cultura, formulada por Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa, Muerte y transfiguración del Martín Fierro y Para una revisión de las letras argentinas* (Martínez Estrada 1967, 1983 y 1991). Así como Martínez Estrada pensaba que la literatura argentina era la tradición de los viajeros ingleses (Joseph Andrews, J. A. Beaumont o Bond Head), Hudson y los gauchescos, para Piglia, Witold Gombrowicz, el escritor polaco exiliado en la argentina hacia los años '40,

forma parte de nuestra tradición novelística. Dicho de otro modo, *La tierra púrpura* de Hudson es a Martínez Estrada lo que *Ferdydurke* de Gombrowicz es a Piglia.

¿Qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal? Dada la situación de los pueblos de frontera, en tensión entre una cultura nacional fracturada y dispersa por un lado, y una tradición dominante de alta cultura extranjera por el otro, esas literaturas, como la polaca y la argentina, pueden hacer “un uso específico de la herencia cultural”, “un manejo propio” o un uso “irreverente” de las grandes tradiciones: “los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina” (Piglia 1990, p. 51).

Las estrategias menores de la falsificación, el robo o la mezcla son los mecanismos constitutivos de la tradición argentina: Borges, Macedonio Fernández, Gombrowicz o Arlt resuelven el dilema del modo de colocación frente a la cultura central y extranjera. Ese poder de metamorfosis y transformación es la (ex)tradición. Las tensiones con sus variantes y tonos persisten en cada momento histórico y lo nuevo, en este sentido, es una construcción permanente, una desterritorialización de lo ajeno, un uso nacional siempre por venir.

En 1990, Piglia presenta una ponencia titulada “Memoria y tradición” en un Congreso de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada, que luego reproduce en la Revista *Página 30*, bajo el título de “Literatura y tradición”.<sup>11</sup> En ambos casos, retoma otra vez la hipótesis borgeana de “El escritor argentino y la tradición”, pero ya en el contexto del desarrollo y la hegemonía de los géneros mundiales o transnacionales. A partir de una breve reflexión sobre *El vengador del futuro*, filme de Paul Verhoeven basado en un cuento de Philip Dick, se propone analizar la situación de la vanguardia actual y se interroga sobre la posibilidad de una cultura nacional o local en ese contexto global de desterritorialización de los géneros. ¿Cómo es posible definir la identidad de una cultura? Esa pregunta obsesiva y persistente en nuestra cultura se remonta a la tradición romántica. Una primera respuesta se halla en la consigna de Echeverría: “Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro en las entrañas de la patria”. Esa mirada cruzada y estrábica funciona como una clave de lectura de las respuestas contemporáneas. En este sen-

11 La ponencia “Memoria y tradición” fue presentada en marzo de 1990, en el Congreso de la Associação Brasileira de Literatura Comparada, sobre el tema “Memoria e identidad cultural”, Florianópolis, Universidad Federal de Minas Gerais. Para su ampliación, ver Piglia 1991, pp. 59-62.

tido, para Piglia, Borges da una resolución topológica y espacial en "El aleph": "en un sótano de la calle Garay, en Constitución, está localizado el universo entero" (Piglia 1993, p. 62).

Decíamos que las culturas marginales o periféricas, desplazadas de las culturas centrales se definían por ese "uso irreverente" y "propio" de las grandes tradiciones. Pero en nuestro contexto de "aura" de la comunicación de masas, los tonos y fragmentos de las escrituras previas que para un escritor conformaban la tradición y memoria cultural, son ahora reemplazados por las formas estereotipadas de la cultura de masas. El "bovarismo social" que comienza a percibir Arlt y con el que experimenta a partir del traslado de una noticia policial de un periódico a uno de sus textos, Puig lo resuelve en el trabajo con los relatos melosos de Hollywood.

Es diálogo conflictivo entre identidad cultural y globalización, entre el barrio, los dialectos privados y el imaginario mundial que experimentan los narradores contemporáneos a partir de la internacionalización de los géneros –llámese James Joyce, Peter Handke, Italo Calvino, Manuel Puig o Juan José Saer–, redefine el horizonte actual del debate sobre la tradición y nos reenvía a la pregunta inicial relativa a cómo constituir un espacio de resistencia o una geografía

local que distancie y desautomatice los relatos dominantes de la selva salvaje y dispersa de los signos.

## VI

Volvamos al comienzo, ¿cómo triturar el "aura" borgeana? Creo que Piglia ha dado una respuesta. Si la literatura es esa tierra de nadie, el espacio utópico donde las relaciones capitalistas y de propiedad están excluidas, el giro o el destroz anárquico –inflexión por demás macedoniana– es el pasaje y migración de una expresión jurídica, de una cita de Thomas De Quincey –"la literatura es un plagio"– a una cita de Proudhon – "la propiedad es un robo". El ejercicio "menardiano" de los anacronismos deliberados y las atribuciones erróneas en Borges y Piglia, nos hacen creer que Thomas De Quincey y Proudhon son nombres falsos. En los espejismos perversos que construye la lectura de un escritor sobre sus ancestros textuales, vemos las escrituras previas como si fueran palabras o enunciados lanzados al futuro. ¿Y no es eso lo que nos hace pensar en el río borgeano que hay que cruzar para ser contemporáneos?

Alguien dijo que los espejos matan o deforman. Los pseudónimos o las rúbricas de Bustos Domecq o Emilio Renzi son formas de desplazamiento del orden jurídico que legisla los linajes literarios.



## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bloom, Harold (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila.
- Borges, Jorge Luis (1941). "Un filme abrumador". *Sur*, N° 83, pp. 88-89.
- (1982). "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, pp. 151-162.
- (1986). "Nueva refutación del tiempo", en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, pp. 219-241.
- Calabrese, Elisa (1993). "Historia, versiones y contramemorias", en *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: G.E.L., pp. 53-79.
- Cortázar, Julio (1994). "Situación de la novela", en *Obra crítica/2*. Madrid: Alfaguara, pp. 217-241.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1983). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge (1996). "Interrogatorios", en *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, pp. 39-55.
- Ludmer, Josefina (1988). "Los tonos y los códigos en Borges", en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 221-236.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1981). *Contorno*. Buenos Aires: C.E.A.L., pp. 148-164.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1967). *Para una revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires: Losada.
- (1983). *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (4 vol.). Buenos Aires: C.E.A.L.
- (1991). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.
- Piglia, Ricardo (1979). "Ideología y ficción en Borges". *Punto de vista*, N° 5, pp. 3-6.
- (1988). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1990). "Sobre Borges", en *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, pp. 137-154.
- (1990). "¿Existe la novela argentina?", en *Crítica y Ficción, ibid.*, pp. 47-57.
- (1991). "Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria". *Página 30*, pp. 59-62.
- (1993). "Borges y los dos linajes", en *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, pp. 102-104.
- Rosa, Nicolás (1991). "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual", en *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto Sur, pp. 147-157.
- Saidón, Gabriela (1993). *Encuentros del bosque. La argentina como escenario. Primera reunión de narradores argentinos en el Hotel del Bosque de Pinamar*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 77-86.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sebreli, Juan José (1966). "Dashiell Hammett, novelista de una sociedad de competencia". *Ficción*, N° 50, pp. 94-98.
- (1997). "Dashiell Hammett o la ambigüedad", en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 223-233.
- Viñas, David (1974). "Borges: desacreditar el mundo", en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, pp. 85-91.