

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

## **La propiedad es un robo**

**Tradición y campo literario en *Formas Breves, Nombre falso y Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia**

Emilio José Peñaloza Poma

Tutor: Leonardo Pedro Valencia Assogna

Quito, 2021





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Emilio José Peñaloza Poma, Autor del trabajo intitulado “La propiedad es un robo: tradición y campo literario en *Formas Breves*, *Nombre falso* y *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcia en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

26 de julio de 2021

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

La presente investigación es un análisis de la figura de Ricardo Piglia como escritor reconocido dentro del sistema literario argentino y las estrategias que este propone a través de su literatura para ubicarse en este sitio. Se toma como pilares del análisis tres obras importantes dentro de su trayectoria, incluyendo las tres aristas que la componen: ficción, crítica y autobiografía. Estas tres obras son: *Nombre Falso: homenaje a Roberto Arlt*, *Formas Breves*, *Los diarios de Emilio Renzi*. A pesar de que pueden parecer tres aristas separadas dentro de la literatura de Piglia, en realidad conforman una sola debido a que se encuentran fundidas una dentro de la otra. Además de estas obras se toman como apoyo a *Respiración artificial*, *Crítica y Ficción*, *La forma inicial* y *Las tres vanguardias*, que dan cuenta de entrevistas, clases y del ensayo como parte de la ficción; esto con el fin de componer una imagen más completa de la visión del escritor argentino. El análisis propuesto se realiza con apoyo del aparato teórico propuesto por Itamar Even-Zohar y Pierre Bourdieu, influenciado por el formalismo ruso, que hacen un esfuerzo por entender la literatura más allá de los parámetros formulados por el romanticismo ligados a la inspiración como motor de la creación artística. A partir de esto se analizan las propuestas de figuras preponderantes dentro del campo como Jorge Luis Borges y Roberto Bolaño, y cómo Ricardo Piglia se construye frente a estas recuperando literaturas que para él son de segundo orden como la de Roberto Arlt. En el estudio propuesto se descubren contradicciones dentro del discurso que desde la perspectiva del estudio del sistema literario argentino y de los polisistemas se vinculan a las estrategias tomadas por este para encajar, además de rescatar modelos de otros escritores reconocidos como Walsh, Saer y Puig. Finalmente se hace referencia a los diarios como un esfuerzo por construir una imagen de *escritor puro* dejando de lado algunas contradicciones que aquí se hacen notar.

Palabras clave: Ricardo Piglia, estrategias, polisistemas, campo literario argentino, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Nombre Falso, Los diarios de Emilio Renzi, Itamar Even-Zohar



A mis padres

sin su desmedido esfuerzo estas páginas no serían más que una burda idea.

A Marco y Mélida

porque a pesar de las vicisitudes continúan confiando en la vida.



## Tabla de contenidos

Introducción .....	11
Capítulo uno Teoría sistémica y los campos literarios .....	15
1. La literatura y los estudios literarios.....	15
2. Even- Zohar y los polisistemas.....	16
2.1 Elementos del sistema literario.....	18
2.2 El productor y el producto .....	19
2.3 Repertorio .....	20
3. Funcionamiento de los polisistemas .....	22
4. Pierre Bourdieu y el campo literario.....	25
4.1 Autonomía del campo.....	25
4.2 Dos lógicas y dialéctica de la distinción.....	26
4.3 La novela “pura” y el crítico.....	28
Capítulo dos La tradición argentina: Piglia, Borges y Bolaño.....	31
1. Borges como parte de la tradición del siglo XIX .....	31
2. El escritor crítico en la tradición argentina.....	35
3. La poesía gauchesca, poema épico fundacional de la nación .....	36
4. La tradición española y la desvinculación del pasado .....	40
5. Bolaño y los tres puntos de la tradición argentina.....	42
Capítulo tres Las contradicciones de Ricardo Piglia .....	47
1. Años de formación política y literaria .....	49
2. Un nombre verdadero tras un cuento falso: <i>Nombre Falso</i> y la figura de Roberto Arlt.....	61
3. Consolidación de la figura: <i>Respiración Artificial</i> .....	66

4. Las primeras polémicas en el campo literario (Lamborghini, Piglia y Aira) .....	70
5. La crítica y la academia ( <i>Crítica y ficción, Princeton</i> ).....	75
6. El caso de <i>Plata Quemada</i> y <i>Las tres vanguardias</i> .....	78
Capítulo cuatro El proyecto final .....	89
1. Los diarios de Ricardo Piglia o Emilio Renzi .....	89
2. El problema Renzi .....	90
3. El diario como obra y fin .....	93
4. La fragmentación y la tradición .....	96
Conclusiones .....	99
Lista de Referencias .....	99

## Introducción

En 1975 sale a la luz una recopilación de relatos escritos por Ricardo Piglia entre los que se encuentra “Nombre Falso (homenaje a Roberto Arlt)”. Este relato como su nombre lo indica, incluye un homenaje (en forma de cuento) a Arlt bajo el nombre de *Luba* y que es tan perfecto en su estilo que transcurridos algunos años los especialistas lo aceptan como propio de Arlt. Es tal la verosimilitud con otras obras arltianas que el cuento llega a ser catalogado en los Estados Unidos dentro de la Biblioteca del Congreso. A pesar de todo esto y en contra de lo que algunos especialistas aseguraron, el cuento parece ser un verdadero “homenaje” por parte de Piglia, aun así, la experiencia de la biblioteca estadounidense muestra que no se debe confiar en la apariencia. La investigación literaria en este punto demuestra que *Luba* tampoco es de Piglia, sino que en realidad es obra de Leónidas Andreiev bajo el nombre de *Las tinieblas* y que Piglia tomó de una traducción al español y al que agregó algunas modificaciones para que fuera parecido al texto de Arlt. En este punto se hace evidente que el título del cuento tiene todo el sentido, y advierte desde el principio al lector del engaño.

Es importante mencionar que el cuento al que se hace referencia funde crítica con ficción y al personaje principal con el autor. La primera parte del cuento se narra desde la perspectiva del crítico literario en su búsqueda por hallar el cuento de Arlt. Desde esta posición en la que se ficcionaliza la crítica en la tradición argentina, Piglia además de mostrar un archivo de lecturas que a su vez se relacionan con las influencias de Arlt, realiza la labor de plantear una teoría literaria. Es así que, al hacer una revisión del canon argentino a través de la crítica dentro de la ficción, Piglia a la vez que escribe el relato, se inserta claramente dentro de la tradición y crea un espacio dentro del campo literario que posteriormente será aceptado dentro del canon argentino y de la literatura latinoamericana. De esta manera, *Nombre falso* puede verse como una síntesis de lo que es la literatura de Piglia: una amalgama de varios géneros que van desde el policiaco, el diario y la crítica y, por otra parte, la propuesta que atravesará toda su obra, la relación entre crítica y ficción, la

primera funcionando como un motor de la segunda. A su vez, dentro del mismo relato se pueden ver sus esfuerzos por insertar su nombre dentro de la ficción, si el engaño resulta es en parte porque su nombre forma parte del relato (como crítico) y se inserta como fuente testimonial de la investigación. Al igual que en el caso de la crítica y de la ficción, esta resulta ser otra muestra de lo que atraviesa su obra, los esfuerzos por vincular su personaje con la ficción. Esfuerzos que verán su fin con la publicación de sus diarios.

De esta manera, en este trabajo se propone analizar una parte de la obra de Piglia tomando la crítica (*Formas breves, Crítica y Ficción*), la narrativa (*Nombre falso*) y el diario (*Los diarios de Emilio Renzi*) para desde estos distintos puntos mirar qué estrategias utiliza el autor para construir una imagen de escritor que a su vez le permita colocarse dentro de un espacio determinado dentro del campo literario al que pertenece. Este análisis se realizará desde la propuesta teórica de los polisistemas planteada por Itamar Even Zohar a través de la cual se pueden acceder a herramientas para entender el funcionamiento de un sistema en relación con otros, dando la posibilidad de realizar una investigación no solamente sincrónica sino también diacrónica, es decir no solamente mirando los campos como estructuras definidas sin transformaciones en el tiempo, sino como cambiantes y en constante transformación, además de permitir observar la relación entre lo que se considera canónico y la innovación. En el caso de Piglia, se podrá observar la inclusión de este a partir de algunas innovaciones y el reconocimiento de su modelo literario dentro de la tradición literaria y por lo tanto dentro del campo literario, además de ver la transformación que efectúa dentro del campo en el que opera. Por otra parte, se verán las leyes de interferencia que actúan dentro de la literatura latinoamericana dado que la obra citada es de relevancia en la actualidad.

De esta manera al analizar las leyes de interferencia, se podrá ver lo que Piglia toma de su propio sistema (modelos específicos como el de Borges o el del mismo Arlt) y lo que extrae de otros (del campo literario estadounidense o las traducciones) para formular un modelo literario que se encuentre en relación con el canon dominante dentro del campo en el cual ejerce su literatura. También se observará a los escritores que rescata dentro de su literatura (Lugones, Sarmiento, Borges) y los que rechaza y que no forman parte de un eje dominante, esto relacionado a las estrategias tomadas por el autor.

Cabe recalcar que, como parte de estas estrategias, Piglia hace una ficcionalización del escritor que se inserta dentro de su narrativa. En las obras del escritor argentino (exceptuando en su obra crítica) el personaje principal es su alter ego, Emilio Renzi, el cual se encuentra entre dos mundos, la academia y la literatura. Renzi siempre se encuentra ejerciendo el papel de investigador o de crítico. De esta manera Piglia plantea un tipo de escritor que se relaciona con el campo literario, ficcionalizando a su vez el campo en sí. ¿Es acaso esta una estrategia para vincularse a un sistema determinado? ¿Este modelo así planteado es nuevo dentro de la tradición latinoamericana? La autobiografía de Piglia dentro de la ficción nos permite ver la figura que quiere dar al lector y en donde se quiere ubicar con relación a un cierto grupo de estatus que es parte del campo literario y que a su vez se encuentra determinado por las relaciones que existen dentro de un polisistema.

Por otra parte, se tomará lo propuesto por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, en especial el capítulo “El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción intelectual” dado que se relaciona con la propuesta de Even-Zohar, que al igual que Bourdieu se aleja de la idea del arte como inefable, y por lo tanto imposible de analizar; su teoría, en cambio, constituye una contribución al análisis histórico. Esta perspectiva será de especial interés en el análisis que se plantea. Otro texto que importante es el de Graciela Speranza intitulado *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp* que analiza *Nombre falso* en cuanto dirime la herencia de la tradición literaria argentina y su revalorización crítica mirando a su vez la influencia marxista y brechtiana en la obra de Piglia.

A pesar de que las principales obras de análisis con respecto a Piglia han sido mencionadas, también este estudio se apoya en otras que son importantes para la carrera literaria de Piglia y que permiten tener una mejor perspectiva del pensamiento de este a través de los años. Con esto se busca evidenciar las posibles contradicciones y cambios de dirección con respecto a los discursos y estrategias utilizados por el autor. Los textos que se ocuparán, entre ensayos, clases y entrevistas son: *Respiración artificial*, *La forma inicial conversaciones en Princeton* y *Las tres vanguardias: Saer, Puig y Walsh*. El primero, obra reconocida y muy estudiada de Piglia, se utiliza en el contexto del desplazamiento de una figura principal en el campo: Jorge Luis Borges.

Así mismo, con el objetivo de entender y tener un panorama del estado del campo en el que se encuentra Piglia, se toman dos reflexiones importantes con respecto a este. La primera que se relaciona con la tradición argentina previa y que es una conferencia dictada por Borges y que se encuentra en su libro *Discusión* titulada “El escritor argentino y la tradición”; la segunda, un ensayo escrito por un contemporáneo a Piglia, Roberto Bolaño, que para los mismos años ha tomado relevancia dentro del canon. Este ensayo llamado “Derivas de la pesada” se encuentra dentro de la recopilación de textos *Entre paréntesis*. Estos textos serán puestos en discusión con la perspectiva del autor aquí analizado.

Finalmente se debe decir que, a través de este estudio, se podrá ver la importancia que cumple la crítica para la formación de un campo literario (en este caso el argentino) ya sea de manera externa (es decir desde la acción del crítico profesional), o desde la labor del escritor en donde históricamente dentro de la tradición latinoamericana este cumple a su vez el papel de crítico para posicionarse y hacer su obra visible. Piglia no solamente realiza una crítica desde el exterior, sino que al ficcionalizarse (el uso de un alter ego en varias ocasiones, la inclusión como personaje en sus textos, el recurso de la tercera persona en su biografía) dentro de sus obras ha llevado el papel de la crítica más allá, al punto de formar parte de la literatura y darle forma a esta. La crítica a través de la autobiografía y la ficcionalización le sirven a Piglia como manifiesto para realizar su literatura e insertarse en el canon. De esta manera, en este estudio, la crítica dialoga con la biografía y la ficción, creando una perspectiva general de su obra y de sus estrategias, mostrando a su vez, las posibles contradicciones en su discurso y las distintas posturas a través de los años.

## Capítulo uno

### Teoría sistémica y los campos literarios

#### 1. La literatura y los estudios literarios

Tradicionalmente la historia de la literatura ha realizado sus análisis tomando como centro la obra del autor (es decir el texto) o su vida, atribuyendo sus características a lo inefable o a esa idea romántica de la genialidad. Al realizar el análisis de esta manera y persuadiendo al lector de que los autores son entes tocados por la divinidad, el análisis literario deja de lado muchos factores que componen la producción, y siguen el juego al campo literario, negando a su vez que se pueda realizar un verdadero análisis científico. De esta manera, al alejar al autor de su obra ligando esta última a lo inefable de la obra de arte, los autores excluyen los factores sociales y también los funcionales de la propia literatura; por el contrario, si el análisis se basa solamente en los aspectos sociales, deja por fuera los factores inherentes que forman parte de la literatura y que comprenden sus propias reglas. Es así que la problemática que se obtiene en los dos casos mencionados es la de mirar a la obra de arte en espacios reducidos sin obtener precisión en el estudio que intenta hacer. Pero ¿por qué se sigue percibiendo a la obra de arte de esta manera? La explicación se encuentra en el mismo juego que se intenta analizar y que se relaciona con las formas de supervivencia de una autonomía mantenida por los campos de producción artística desde el siglo XIX hasta hoy. El gran peligro que sirve como justificación para no eliminar este modo de análisis es el que al explicar la experiencia inefable se termine por matar o se acabe con el placer que significa la contemplación de una obra artística.

A pesar de que en el análisis literario han persistido estas posturas; existen dos teorías hoy ampliamente aceptadas y que dejan de lado este carácter mágico antes descrito. Estas dos perspectivas se conjugan entre sí y no se excluyen una de otra: se trata de la teoría de los “polisistemas” propuesta por Itamar Even-Zohar; y la teoría de los “campos de producción artística” ideada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu.

La teoría de los polisistemas parte de las formulaciones hechas por los formalistas rusos. Estos al realizar una teoría para la literatura en un primer momento idearon el análisis a partir del producto, es decir desde el texto. En este análisis, el texto es el centro de todo; la vida del autor y las condiciones de producción no se tomaban en cuenta porque no se creían importantes, el texto por sí solo era capaz de desentrañar la escritura y sus parámetros de producción. El aspecto social y las luchas de poder que podrían haber ocurrido alrededor de él no tienen importancia y a partir de la forma del producto final (texto) se puede vincular la obra con otros. A pesar de esto Even-Zohar estudia los planteamientos de Tyniánov (uno de los representantes destacados del formalismo) donde halla las que serían las bases del enfoque sistémico y sigue su influencia hasta Ejxenbaum, en este último descubre las posturas (no tan evidentes) para lo que serán los sistemas literarios. En la última época de estudios de Ejxenbaum existe un abandono del estudio textocéntrico de los primeros formalistas en las que el escritor se encuentra asido a normas de la actividad literaria dominante por un estudio de la red de actividades que hacen posible la producción literaria. Estas ideas no son del todo explícitas y aun así para los formalistas más asiduos la postura tomada por Ejxenbaum fue una traición al “verdadero formalismo”. Pero ¿qué es el concepto de sistema que se propone?

## **2. Even- Zohar y los polisistemas**

La teoría de los sistemas literarios y de los polisistemas es una propuesta que basa su principio en la idea de que la literatura puede ser mejor estudiada desde la perspectiva del sistema en contraposición al estudio de esta desde sus diversos componentes (es decir escritor, editor, consumidor, texto, etc.). El sistema como tal puede resultar problemático si es que se lo confunde con el uso no técnico del término, es decir cuando se lo toma desde un punto a-teórico. Desde esta visión, el concepto de sistema puede ser confundido con el de sistema político que se relaciona con el conglomerado de actividades ligadas a la política. En cambio, el sistema propuesto por Even-Zohar supone “un compromiso con el concepto de “sistema” del funcionalismo (dinámico), esto es, la red de relaciones que pueden hipotetizarse (proponerse cómo hipótesis) respecto a un conjunto dado de observables (“hechos” / “fenómenos”) asumidos” (Even- Zohar 2017, 29). Este “conjunto

de observables” no son independientes de la realidad, sino que dependen de las relaciones que se proponga hacer. Si así se define el sistema consecuentemente este sería “la red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas “literarias” y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esa red” (29). Es así que, para la concepción del sistema literario, cumple una importante función la hipótesis que se plantea para el análisis y para elegir las categorías que formarán parte de las actividades literarias.

Ahora bien, una vez que se conoce cuál es la definición del llamado sistema literario es necesario explicar cuál es la definición de los “polisistemas” para Even Zohar. La teoría funcionalista que aquí se presenta, como se ha visto hasta el momento, rompe con algunos de los presupuestos que se habían manejado hasta su apareamiento. Una de estas rupturas se vincula con la concepción del análisis sistémico como algo estático y sincrónico; desde este punto de vista, cada elemento que conforma un sistema es estático y solo obtiene su valor desde la función que cumple y de las relaciones de las que forma parte, dejando de lado cualquier cambio que pueda acontecer, eliminando el factor de la diacronía (es decir de la sucesión temporal) y por lo tanto proponiendo un análisis ahistórico. Esta concepción tiene esta forma ya que cuando fue desarrollada (por Saussure) no buscaba percibir los cambios, sino que analizaba cómo opera el sistema, con lo cual satisfacía los objetivos. Pero si se quiere aplicar este análisis con un enfoque histórico, se encuentran una serie de problemas. El enfoque ahistórico tal como se ha explicado aísla el sistema del tiempo por lo que no es de utilidad si se quiere explicar cómo un sistema funciona en el mismo. Una vez que se acepta un enfoque histórico dentro del análisis, las condiciones cambian, entonces:

debe admitirse que tanto la sincronía como la diacronía son históricas, mientras que la identificación exclusiva de esta última con la historia es insostenible. En consecuencia, la sincronía no puede ni debe identificarse con la estática, dado que, en un momento dado, funcionan en el eje más de un complejo diacrónico (9).

En otras palabras, para hacer un análisis histórico se debe aceptar que lo sincrónico permite lo diacrónico dentro de sí, dejando a un lado la idea del sistema como algo estático y a la vez homogéneo. Una vez que se acepta esto, el sistema puede ser tomado como una estructura heterogénea y (aún más importante) abierta, que rara vez funciona en soledad “sino que se trata necesariamente de un polisistema: un sistema múltiple, un sistema de

varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes” (10) y que funciona como un todo estructurado. La definición de polisistemas se orienta de esta manera hacia una estructura no aislada de otros sistemas y que, a pesar de su independencia, se interrelaciona con estos pudiendo compartir elementos entre ellos, además de dotar de una movilidad en el tiempo y permitiendo observar cambios y elementos de otros sistemas que, de otra manera en estudios más convencionales se explicaban a través de la genialidad y de la inspiración del productor.

## 2.1 Elementos del sistema literario

Según el planteamiento de los polisistemas, para poder dar cuenta del funcionamiento de un sistema este no puede ser analizado aisladamente, sino que por el contrario se lo debe hacer en su relación con otros sistemas con los que se encuentra en contacto, así que, de acuerdo a esto el sistema literario como tal es un sistema independiente pero a la vez es heterónimo; lo que quiere decir que tiene sus propias reglas internas que rigen sus componentes internos, pero a su vez se encuentra atado a otros sistemas y principalmente a factores sociales. Es así que la teoría amplía la gama de elementos que se pueden analizar dentro de la literatura a la cual se puede ver como el “agregado de actividades, que en términos de relaciones sistémicas se comporta como un todo”, pero que a pesar de esto cada actividad comporta una independencia que la puede hacer parte de otro sistema con sus propias leyes, “son las leyes del “sistema” específico las que explican su naturaleza y comportamiento”. Se tiene que recalcar que los sistemas, a pesar de poseer estas reglas que lo dotan de independencia, también tienen un carácter heterónimo que lo hacen depender a su vez de factores externos. El concepto de heteronomía será vital para entender cómo funciona un sistema.

Los dos elementos más importantes para el análisis tradicional (es decir el autor y el texto/obra) pasarán a ser reemplazados por los conceptos de *productor cultural* y *producto* de esta manera se pasa a diferenciarlos de otros componentes como los *agentes culturales* y otros elementos que comparten el espacio; además se desliga a los conceptos de la acepción habitual en la cual se encuentran cargados de un carácter divino. Así, el llamado productor cultural y su producción pasan a formar parte del ámbito terrestre, como parte de la

sociedad (a diferencia del autor situado en la torre de Babel) y la obra deja de tener ese carácter inefable que le había sido asignado para ser un objeto de consumo dentro de un *mercado literario*.

## 2.2 El productor y el producto

Las actividades del campo literario pueden gozar de cierta autonomía, sin embargo, al ser el sistema una forma heterónoma, también se encuentran destinadas al vaivén externo. En el caso presente, los productores no son la excepción, ellos son una fuerza tanto condicionante como a la vez condicionada con respecto a la producción. Por su parte el producto dentro del análisis tradicional puede encontrarse bien determinado a partir del texto, pero en la teoría polisistémica puede tener otras formas y características; debido a que el productor no se mantiene dentro de una sola posición en el sistema que se analiza, su producto tampoco será el mismo todo el tiempo (recuérdese que esto nos llevaría otra vez a un análisis ahistórico sincrónico), sino que puede cambiar de forma (en este caso se puede relacionar la forma a un estilo determinado, o a lo físico). Por un lado, se puede decir que un producto encarnado en el texto es solamente una máscara de la verdadera mercancía que se puede hallar en un esfera sociocultural o psicológica, por otro se podría encontrar el producto en la esfera de poder cuando un productor forma parte de los discursos y debates y puede erigirse en figura central de igual importancia que la de un agente político cualquiera. De cualquier forma, sería caer en un anacronismo desvincular al productor de otros discursos que comparten el mismo espacio de otros productores. En este punto se aclara que difícilmente un productor llega a ocupar una posición estable de poder sin producir un texto; sin embargo, los textos toman un papel secundario dentro de otros parámetros que regulan el sistema.

Regresando al tema del análisis estático, es igual de difícil que un productor ocupe una sola función dentro de una red literaria, el papel de un productor no solamente consiste en la producción de un texto, sino que la red lo empuja a representar otros papeles que pueden resultar incompatibles. En este punto Even- Zohar aclara:

No nos encontramos con “un productor” meramente, o con un grupo de “productores” individuales tan solo, sino con grupos, o comunidades sociales de personas involucradas en

la producción, organizadas de diferentes formas y, en cualquier caso, no menos interrelacionadas unas con otras que con sus consumidores potenciales. Como tales, constituyen ya parte tanto de la institución literaria como del mercado literario (38).

De lo que se desprende que no se debe por ningún motivo, dentro de la teoría sistémica, dejar de lado las actividades grupales que presentan los consumidores, nuevamente en contraposición a lo habitual que desestima estas relaciones como efímeras. Desde este enfoque se deben explicar por qué son constitutivas y se vinculan con un estado de cosas del repertorio. Además, las relaciones que se dan entre productores pueden ser de apoyo, pero también de oposición; la oposición es un punto elemental para el análisis en especial porque es el modo en el que el sistema se mantiene frente a otros sistemas secundarios. Por otra parte, es necesario que los consumidores tengan acceso a un mismo repertorio para que el producto sea consumible. Por lo tanto, el sistema funciona en un equilibrio en el que son importantes las oposiciones entre productores, pero en el que pueden compartir un repertorio.

### **2.3 Repertorio**

El repertorio es uno de los elementos más importantes dentro del sistema, en realidad se lo puede entender como el código para que exista una comprensión entre los productores, los consumidores y los agentes; y que se encuentra ligado íntimamente con la cultura. Según Even- Zohar la estructura del repertorio se puede analizar desde tres puntos distintos: a) desde el nivel de los elementos individuales (es decir desde los lexemas y morfemas); b) desde el nivel de los sintagmas (es decir desde el nivel de las oraciones) y c) desde el nivel de los modelos (es decir desde el nivel del producto en sí). Para el análisis que se desea hacer dentro de este trabajo el más importante de los tres niveles es el de los modelos; en literatura cada texto tiene una forma que podría ser entendida como “los elementos + las reglas aplicables al tipo de texto dado + las relaciones textuales potenciales que pueden llevarse a cabo durante una actuación real” (43). Como se ha dicho antes, si el repertorio es un elemento importante para la comprensión entre los varios actores del sistema entonces por lo tanto también entraña un conocimiento, un conocimiento que permite a los varios sistemas reconocerse o adoptar estos repertorios dentro de sus propios modelos, dotándolos de dinamismo. En el caso del sistema se habla de una red en la cual

se encuentran distribuidos los distintos elementos, entonces el “modelo” para el productor cultural significaría un pre- conocimiento relativo a las posiciones que se encuentran alrededor de él y de las posiciones que fueron ocupadas en el pasado.<sup>1</sup> Desde la posición del consumidor, el modelo es el pre- conocimiento que le permitirá comprender o entender el producto, pero “[a]quí debería quizá notarse que los modelos usados para producir no han de coincidir – y por regla general no coinciden – con los modelos necesarios para entender o con ningún otro uso del lado del consumidor” (43) por lo que el papel del agente literario en este punto es importante.<sup>2</sup>

La noción de modelo no es necesaria clasificarla puesto que, pueden existir varios modelos en una misma producción; por ejemplo, en una novela se puede tener un modelo específico para toda la obra, otro modelo para un discurso y otro para el protagonista. Según Even- Zohar, esta idea no es nueva y ha sido utilizada desde la antigüedad pasando por un periodo de exclusión y desconocimiento en el periodo romántico; sin embargo, en los estudios literarios se la puede encontrar bajo los conceptos de estilo y género. El modelo utilizado por un productor depende de su ubicación dentro del sistema y de su oposición con los otros elementos del sistema en el que se encuentra con respecto a esta misma oposición, además de las imposiciones culturales y sociales del lugar y del momento histórico.<sup>3</sup> Consecuentemente a pesar de que el sistema defiende su independencia, y en este caso la independencia del autor y de los factores externos, el autor no es un sujeto tocado por la divinidad, sino que, por el contrario, es conocedor de los modelos y sabe cómo aplicarlos en el sistema, nuevamente podemos encontrarnos con el factor heterónimo que es inherente al sistema.

---

<sup>1</sup> En el caso de Bourdieu el repertorio también es un elemento importante para la noción y análisis del campo, este está ligado al conocimiento del campo que es prerequisite para formar parte de él y que además lo predispone a un conocimiento de la posición y de las distintas tomas de posición de las que dispone. La historia del campo literario y su independencia se encuentran aseguradas por la existencia del repertorio.

<sup>2</sup> En el caso de la escuela, que funciona como una forma de mercado, el agente es el profesor que facilita el producto a sus alumnos; en este caso los consumidores son los estudiantes que al adquirir el modelo en el aula salen listos para poder consumir y comprender los productos culturales que se encuentran en el sistema.

<sup>3</sup> La teoría del *habitus* desarrollada por Bourdieu profundiza más sobre el funcionamiento de este repertorio y de los posibles respecto a la posición. Esta teoría será explicada más adelante, pero por lo pronto su definición es la de “un sistema de esquemas internalizados incorporados que, habiéndose constituido en el curso de la historia colectiva, se adquieren en el curso de la historia individual y funcionan en un estado práctico, con fin práctico (y no por el puro conocimiento)” (45-46, citado por Even- Zohar). Este concepto a su vez se encuentra ligado a otro importante dentro de la teoría de los campos literarios: *la illusio*.

Al tratarse este trabajo sobre la tradición, los conceptos de repertorio y modelo son muy importantes, y como aquí se han explicado entrañan un conocimiento que permite a los sistemas reconocerse y a los productores saber las posiciones que se encuentran a su alrededor. En el caso específico de Piglia los modelos que utilizará son cercanos a los usados por Roberto Arlt pero también a los utilizados por Jorge Luis Borges. Por otra parte, los repertorios a los que se vincula son los del sistema estadounidense, especialmente en la forma del relato policiaco, que ajusta a los modelos propios del sistema, dotándolo de dinamismo.

### **3. Funcionamiento de los polisistemas**

Hasta este punto se han explicado las actividades principales que forman parte de los sistemas y el concepto de valor del cual participa cada uno; además se ha hecho alusión a la independencia con la que funciona el campo y más importante aún el concepto de heteronimia con el cual se relaciona; este concepto resulta vital para entender el funcionamiento del sistema y la teoría polisistémica. A pesar de que los sistemas aparentan (y los estudios literarios tradicionales así lo han querido mostrar) funcionar independientemente de otros sistemas, en la realidad la teoría polisistémica demuestra que los sistemas no son del todo independientes. La independencia es tan importante como la heteronimia para la supervivencia del sistema literario. Desde estas dos perspectivas el sistema puede ser concebido de dos maneras, en primer lugar, como una estructura cerrada en la cual los miembros ocupan puestos opuestos a otros miembros, esta oposición dota de valor a sus miembros; o también como una estructura abierta en donde estas redes de relaciones concurren con otras. Estas dos perspectivas no tienen por qué ser contrarias, sino que más bien pueden complementarse al igual que las ideas de independencia y heteronimia. Además de estos conceptos se debe tener en cuenta que los sistemas no son estáticos, sino que la perspectiva del análisis debe proponerse desde el dinamismo impuesto por la historia. El análisis estático y que por lo tanto es ahistórico tiende a reducir “la heterogeneidad de la cultura en sociedad a las clases dominantes tan solo, pero esto no se sostiene una vez que el factor tiempo, esto es, la posibilidad del cambio y sus mecanismos rectores se toma en cuenta” (11). En realidad, la heterogeneidad es mucho más profunda de

lo que se puede creer, por ejemplo, en literatura es posible que coexistan dos o más sistemas literarios en un mismo territorio y ya que, según la teoría dinámica, los sistemas no son estructuras selladas, los elementos de un sistema pueden ser compartidos con los de otro con el que se encuentre en contacto. Para la tradición de estudios literarios resulta mucho más sencillo solamente analizar un sistema literario sin tomar en cuenta el otro y los elementos que puede aportar a la investigación. La evidente heterogeneidad que el enfoque histórico aporta deja ver elementos que antes eran ignorados o dejados de lado y que para el polisistema son importantes. Al tomar en cuenta otros sistemas literarios se puede mirar la influencia que estos tienen sobre el sistema que se estudia, en el caso presente, el sistema literario estadounidense es una influencia que no se puede negar para Piglia, pero antes de eso, se puede decir que indirectamente otros sistemas literarios afectan a su literatura, puesto que en el caso de Borges (algo que se ve más adelante en “El escritor argentino y la tradición”) y en el caso de Arlt, los sistemas extranjeros son muy importantes para su literatura, lo que da muestra de una heterogeneidad que Borges ya anuncia mucho antes de la teoría que en este capítulo se trata.

La heterogeneidad del sistema y las oposiciones dentro del mismo pueden ser vistas (desde una perspectiva tradicional) como un problema, puesto que los elementos y funciones que operan dentro del sistema se pueden observar cómo incompatibles, en la teoría polisistémica esto no representa problema alguno porque se mira a estos elementos o funciones como unidades dotadas de independencia y que pueden significar opciones. Estos elementos o funciones no son iguales, sino que ocupan un puesto dentro de la jerarquía del polisistema. Lo que el análisis literario ha hecho a lo largo de los años es solamente mostrar interés por los elementos que formaban parte del canon; en otras palabras, en las obras canonizadas, en la conducta de la clase dominante o en lo reconocido como importante, y se ha dejado de lado elementos que son considerados como periferias y que por lo tanto no han tenido importancia analizar. En cambio, dentro del enfoque del polisistema estos elementos “periféricos” también son considerados. Los elementos que tradicionalmente se analizaban son los elementos que se encuentran en el centro de la jerarquía y es por eso que se los dota de más importancia (con lo cual el estudioso cae en la trampa que le tiende el propio sistema), sin embargo, el sistema no es estático por lo que elementos de la periferia pueden formar parte del centro y sucede lo mismo a la inversa. Al evitar mirar estos

elementos en el análisis tradicional también se ignoraban las tensiones que existen entre ellos y por lo tanto sus oposiciones, a la vez que su valor no era advertido, por otra parte, al ignorarlas se pasaba por alto también como se producía el proceso de cambio, por lo que se recurría a la extendida idea romántica de la originalidad y la inspiración del escritor, sin tomar en cuenta la influencia de los elementos periféricos ni de los otros sistemas. Finalmente se ignoraban los cambios materiales o procesos de cambio que sucedían dentro del sistema, Even- Zohar ejemplifica estos cambios de la siguiente manera:

Consideramos, por ejemplo, la reducción de la creatividad del artista a vagas nociones tales como “imaginación” e “inspiración”. El emplearlas supone de hecho renunciar a la posibilidad de desenmarañar el intrincado complejo que constituye las condiciones en las que un escritor trabaja, parte de la cual consiste en ciertas construcciones pertinentes, mientras que parte es función de la capacidad personal del escritor para crear nuevas condiciones impuestas no sobre él, sino por él mismo (13).

Este último factor será reconocido por Bourdieu a través de la figura de las tomas de posición y de los posibles en donde el productor ocupa una posición determinada por el campo y tiene un espacio de elección que a su vez dependerá de las condiciones que sea capaz de crear para ubicarse ahí. Esto ahoga todas las nociones de genialidad, misticismo y magia que existían antes y que no son lo suficientemente fuertes para resistir un análisis literario científico. Finalmente, las relaciones existentes que se han mencionado no solamente dan muestra de los cambios en el sistema, sino también en el repertorio; lo que quiere decir que los cambios también pueden mostrar cómo puede funcionar la manipulación, selección, amplificación o eliminación de un repertorio o modo específico. En este punto se puede hablar de que en un sistema existen obras canonizadas (con sus modelos) que son conservadas por una comunidad para formar parte de su “herencia histórica” y que han sido posicionadas por los círculos dominantes dentro del sistema. También existen obras que no forman parte del canon y que son rechazadas por el círculo dominante, estos productos a menudo son olvidados por la comunidad a menos de que su estatus cambie. En este punto retomamos el tema del valor ya tratado antes, no significa que una de estas sea buena literatura y la otra mala literatura, sino que el sistema determina el valor de una u otra y ciertos rasgos de una prevalecen en ciertos periodos sobre otros.

#### 4. Pierre Bourdieu y el campo literario

Pierre Bourdieu desarrolla su concepto de “campo” en *Las reglas del arte*. El principal motivo para desarrollar este concepto es el romper con los análisis literarios tradicionales que, como se ha repetido están ligados a nociones tales como lo inefable, la inspiración, el misticismo para referirse a cualquier producción artística y al mundo del arte. Bourdieu se niega a realizar un análisis desde esa perspectiva y plantea su teoría desde la *Educación Sentimental* de Flaubert analizando a través de ella las condiciones de producción de la obra y el mundo social en donde se encontraba Flaubert en la época. El autor advierte que esta forma de análisis puede parecer descabellada para algunos, pero a su vez afirma que es bastante válido realizarlo de esta manera, observando a través de la perspectiva del realismo las condiciones de producción, las posiciones que ocupan los actores dentro del campo del poder y los desplazamientos que estos actores tienen dentro de este campo.

##### 4.1 Autonomía del campo

Al igual que en la teoría polisistémica, en los campos culturales y específicamente en el campo literario, se puede encontrar una independencia frente a otros campos como el económico y el político. Esta autonomía fue lograda a lo largo del siglo XIX como parte de una lucha en la cual el campo rompió con prácticas que hasta ese momento eran normales y que volvían dependiente al campo literario y llega a lograr su cometido a finales del siglo (el movimiento simbolista y decadentista son muestra de ello).<sup>4</sup> La independencia que tiene el campo siempre es una independencia entre paréntesis debido a que a pesar de que sus reglas son manejadas desde adentro, no logra desembarazarse de los campos económico y político, de los cuales a su vez también es dependiente

Otro concepto importante dentro del análisis de los campos literarios será el de vanguardia, concepto que ayudará a entender las oposiciones y la lógica inversa con la que

---

<sup>4</sup> Even- Zohar mirará la evolución de esta independencia en el proceso en el cual la literatura o los bienes artísticos dejan de ser propiedad de un rey o señor y pasan a ser parte de un país; es decir cuando la literatura llega a ser democratizada.

se maneja el campo con relación a otros. Por otra parte, al igual que en la teoría planteada por Even-Zohar el campo se encuentra constituido por varios elementos, muchos de los cuales no resultan tan visibles, que son reducidos a las periferias y que producen o modifican el funcionamiento del campo puesto que desde sus posiciones representan oposiciones con los elementos o productores dominantes, Bourdieu advierte que:

El analista que no conoce del pasado más que los autores que la historia literaria ha reconocido como dignos de ser conservados se condena a una forma intrínsecamente viciada de comprensión y de explicación: sólo puede registrar sin saberlo los efectos que estos autores ignorados por él han ejercido, según la lógica de la acción y la reacción, sobre los autores que trata de interpretar y que, por su rechazo activo, han contribuido a su desaparición (Bourdieu 2015, 113).

Consecuentemente al realizar el análisis desde esta perspectiva (o la perspectiva tradicional), se está negando toda una serie de oposiciones que a través de su actuar hicieron posible que la obra reconocida se produzca de esa determinada manera. Solamente se registran los efectos, más no las causas que participando de la lógica del campo influyen en el producto. Finalmente, la noción de campo de producción, productor y producto serán importantes para el análisis.

#### **4.2 Dos lógicas y dialéctica de la distinción.**

La lógica del campo es inversa a la lógica económica, que se basa en una lógica de los bienes simbólicos en donde la valoración es relativamente independiente; aun así y aunque el campo nos lo haga creer, una parte de la producción se encuentra destinada al mercado. A pesar de que la acumulación de valor simbólico se origina únicamente por la renuncia y el rechazo al mercantilismo, este es solamente temporal puesto que, a largo plazo, la acumulación simbólica representará mayores réditos económicos si logra ser legitimada e ingresa en el canon literario. Por otra parte, existen dos lógicas que comparten espacio en el campo, una es la que se liga a la negación del mercado como tal y la otra es una que lo acepta sin oponérsele; es decir, existen dos clases de productores, los que siguen la lógica antieconómica y se guían por la búsqueda del arte puro y los que siguen la lógica mercantilista que busca réditos directamente económicos ligados con la venta. Estas dos lógicas se oponen y comparten espacios en el campo y subcampo de la producción cultural. Los dos productores a su vez se oponen en cuanto a los modelos que utilizan para su

producción, los primeros que siguen la lógica literaria y que se encuentran ligados a la vanguardia más experimental se encuentran en el polo de producción más arriesgado, con un público que debe tener un nivel de instrucción mayor para comprender las obras y dotarlas de valor,<sup>5</sup> lo que les lleva a crear nuevos modelos y romper con los cánones reconocidos los cuales a sus ojos, y siguiendo la lógica literaria, son sospechosos por los réditos y el público al que se encuentran ligados; los segundos abocados a la lógica comercial siguen los modelos que han resultado “exitosos”, es decir construyen sus obras a partir de los modelos utilizados por obras del canon que son reconocidas y que han acumulado suficiente capital simbólico en el campo como para ser consideradas legítimas obras que deben ser transmitidas, en este caso el público es mucho más amplio y no requiere de una formación específica.

Por otra parte, el envejecimiento artístico de una obra o un autor no se relaciona con la edad biológica (aunque algunas veces así sea), sino con la acumulación de capital simbólico. Muchos de los considerados ancianos dentro de la vanguardia (aunque puedan ser jóvenes) repiten los modelos de obras que han resultado exitosos en una época anterior en busca de un beneficio económico. El envejecimiento también afecta a autores u obras que permanecen unidos “a modos de producción que sobre todo si hicieron época, están inevitablemente datados; cuando permanecen encerrados en esquemas de percepción o de valoración que, convertidas en normas trascendentes y eternas, impiden aceptar o percibir la novedad” (235), de esta manera un autor que formó parte del ala más “arriesgada” de la vanguardia puede quedar encerrado dentro de esta fórmula contra la cual se oponía en un principio.

---

<sup>5</sup> En este caso los consumidores deben estar dotados “de la disposición y la competencia que son la condición necesaria para su valoración. De lo cual se desprende que los productores-para-productores dependen muy directamente de la institución escolar, contra la cual, por lo demás, no paran de sublevarse. La escuela ocupa un lugar homólogo al de la Iglesia, que, según Max Weber, tiene que «fundar y delimitar sistemáticamente la nueva doctrina victoriosa y defender la antigua de los ataques proféticos, establecer lo que tiene y lo que no tiene valor de sacramento y hacerlo penetrar en la fe de los legos» (222-223). A través de esta distinción entre lo que debe ser transmitido y lo que debe olvidarse a su vez reproduce la distinción entre lo legítimo y lo ilegítimo.

### 4.3 La novela “pura” y el crítico.

Se ha visto en los anteriores acápite que las oposiciones conforman la historia del campo en sí, por lo que se podría decir que el campo es un lugar de luchas permanentes y de revolución permanente. El cambio se encuentra en el seno del campo literario y es el que a su vez permite su existencia; por otra parte, un cambio en cualquiera de las posiciones objetivas del campo significa un cambio generalizado, aun así, el lugar específico del cambio, o mejor dicho la iniciativa se encuentra en los recién ingresados al campo es decir en los más “jóvenes” (que como se ha explicado, no se vinculan a una edad biológica) que buscan, por medio de las reglas propias del campo, “hacerse un nombre”. Esta búsqueda hará que los más “jóvenes” intenten imponer criterios y modos de expresión nuevos. Existe en todo esto unas *tomas de posición* en las cuales un productor o un agente pueden ubicarse dentro del campo literario; estas se definen “en gran parte negativamente en relación con los demás, permanecen a menudo casi vacías, reducidas a un propósito deliberado de desafío, de rechazo, de ruptura” (355), lo que se representa claramente en el rechazo de los jóvenes hacia lo que los precursores más adelantados, es decir legitimados, realizan en el campo de producción, tratando a sus obras como antigüedades que han perdido valor y rechazando a su vez los signos de consagración que representan a estas obras o productores, signos que pueden ser internos como la academia o externos como el éxito comercial. En medio de esta lucha se encuentra el trabajo por la desmarcarse de los demás, un trabajo por la distinción que puede dar sus frutos en el futuro y que por lo tanto opera cambios en el canon o en lo que se ha llamado como legítimo:

Cuando consigue ocupar una posición distinta, reconocible, en el espacio históricamente constituido de las obras coexistentes, y por ello mismo competidoras, que esbozan, en sus relaciones mutuas, el espacio de las tomas de posición posibles, prolongaciones, superaciones, rupturas, la obra conocida y reconocida sitúa a las demás mediante un acto de evaluación que determina la evolución de su valor distintivo (356).

De esta manera se podría reconstruir el espacio objetivamente en el cual cada autor o productor toma una posición frente a una figura ejemplar dentro del campo, a través de prefacios, manifiestos o textos constitutivos (lo que también puede constituir una obra crítica) y que señalarían el espacio de los posibles y de los imposibles (que es determinado por la historia del campo), además de poder estudiar el cómo observaba su obra el artista

emergente que se plantea como revolucionario y que su motivación consiste en innovar. Es así que estos innovadores dentro del campo rechazan los procedimientos que por las propias reglas del campo y por el éxito han quedado guardados y aceptados como anticuados y desgastados, rechazo que provocará nuevas formas de expresión dentro del campo. Consecuentemente, la renovación dentro del campo no se trata de un tema propuesto desde el exterior de este, sino que se trata de un análisis dentro del seno mismo del campo y de sus oposiciones. Las posiciones tomadas en él están a su vez ligadas al análisis y a la autocritica y por lo tanto podríamos hablar de un análisis histórico propio del campo.<sup>6</sup>

En la historia de la novela, y según lo ve Bourdieu, a partir de Flaubert se hace un esfuerzo “por asesinar lo novelesco”,<sup>7</sup> este esfuerzo no se relaciona con la destrucción del género como tal, sino más bien de sus formas establecidas, de ahí la búsqueda de nuevos procedimientos narrativos, de un número reducido de protagonistas o por el contrario muy variado, la disolución de la trama o del relato lineal o la ambición de Flaubert por escribir una novela sobre “la nada”. De esta manera la novela evoluciona y expone la necesidad de una nueva lectura “reservada hasta entonces a la poesía, cuyo límite ideal es el ejercicio escolástico de desciframiento o de recreación basado en la lectura reiterada” (358), por lo que la novela “pura” solamente puede existir en un campo que represente o que tenga las condiciones para ello, y el campo en el que se desarrolla es un campo que tiende a abolir las diferencias entre escritor y crítico, puesto que el pensamiento reflexivo y crítico del campo y su historia se encuentra dentro de la misma obra sin negar jamás el estatuto de ficción. Es decir que la reflexión del campo literario se encuentra en la propia obra o producto literario; este es solamente un ejemplo del carácter autorreflexivo del campo. Este método le sirve al productor para: por un lado, mostrar el conocimiento que tiene sobre la historia del campo y por otro, realizar una crítica consciente a obras que se encuentran dentro del campo y que

---

<sup>6</sup> “paradójicamente, nunca la presencia del pasado específico es tan manifiesta como en los productores de la vanguardia, que están determinados por el pasado hasta en su propósito de superarlo, a su vez vinculado a un estado de la historia del campo: si el campo tiene una historia orientada y acumulativa, significa que el propio propósito de *superación* que define en sí misma a la vanguardia es a su vez la culminación de toda historia y que se sitúa inevitablemente respecto a lo que pretende superar” (360).

<sup>7</sup> «Mi opinión, pese que la novela se vende mejor que nunca, es que la novela es un género gastado, trasnochado, agotado, que ha expresado todo lo que tenía por expresar, un género con el cual he hecho todo lo posible para asesinar lo novelesco, para convertirlo en una suerte de autobiografías de gentes que no tienen historia» (E. de Goncourt citado por Bourdieu, 357).

son contemporáneas; es decir, la crítica es un producto consciente de una toma de posición dentro del espacio de los posibles en un campo determinado. Finalmente, el movimiento o evolución del campo de producción hacia una mayor autonomía va acompañado de una mayor reflexividad.

Una vez que se ha explicado todo el aparataje teórico que se ocupará en el futuro análisis, se tiene que decir que este no representará una camisa de fuerza que se impondrá sobre la realidad; la teoría aquí señalada ayudará en el análisis que se propone hacer, más no implica que los datos e investigación que se hagan estarán dispuestos para que funcione la teoría, la realidad analizada es la que se impondrá por sobre la teoría debido a que se diferencia de esta, se pretende realizar un análisis de una literatura latinoamericana que en su desarrollo histórico puede diferir del desarrollo literario europeo en el cual se basan las teorías aquí propuestas.

## **Capítulo dos**

### **La tradición argentina: Piglia, Borges y Bolaño**

Como se ha observado en el capítulo anterior, el sistema se perpetua por medio de las oposiciones en él, estas son de vital importancia. Los repertorios canonizados son enfrentados a otros que aún no lo son y que buscan llegar a serlo; por otra parte, el valor del que se encuentra dotada una obra depende de los rasgos del repertorio usado que pueden prevalecer en esta. Es por esto que la toma de posición dentro de un sistema determinado es muy importante si se busca sobresalir en él. En este capítulo se analizarán tres perspectivas dentro del sistema literario argentino, en dónde se presentan tomas de posición que son claras y que se oponen a repertorios canonizados. La primera posición es la de Piglia, el mismo que a través de un diálogo, realiza un ensayo en el cual se desplazará la figura de Jorge Luis Borges hacia el siglo XIX; después se verá cuál es la postura de Borges con respecto a esta tradición y finalmente se trabajará el posicionamiento de Roberto Bolaño como contemporáneo de Piglia. De esta manera se aprecia el funcionamiento del sistema en distintas fases.

Estas tres propuestas han sido elegidas en el marco de esta investigación porque a pesar de que Piglia intente desvincularse de ellas en su discurso, en su literatura se observa que recoge sus procedimientos; su recuperación de la crítica como herramienta literaria, extraída de Borges, es importante para ubicarse y crear un espacio de lectura para sus textos. Piglia utiliza la misma estrategia a partir de su ejercicio crítico, y va aún más allá, dado que no se encuentra separado de otro género bastante explorado por él, la novela. Por otra parte, se toma a Borges como un escritor que inicia un paradigma dentro de su campo y una nueva visión que será replicada por generaciones posteriores y que, en el caso de Bolaño, será defendida.

#### **1. Borges como parte de la tradición del siglo XIX**

Ricardo Piglia presenta algunas características ya vistas para analizar la literatura del siglo XIX como fundacional y a la vez vincularlas con la figura de Borges

desplazándolo del siglo XX. Esta tesis se puede ver claramente en la segunda parte de su novela *Respiración artificial*, en donde, a partir de las conversaciones de sus personajes, realiza un ensayo acerca de los orígenes de la literatura argentina, mencionando a escritores como: Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges y finalmente Roberto Arlt. Además de *Respiración artificial* se usará el libro *Crítica y ficción*, en donde se puede profundizar en el pensamiento del escritor argentino.

Para empezar, hay que preguntarse: ¿por qué Borges se encuentra enumerado dentro de los escritores del siglo XIX? Para Renzi (personaje principal de la novela), Borges es un escritor del siglo XIX pues junta y cierra dos corrientes que son características de la literatura de esta época. A partir de este punto de vista, Piglia desarrollará una serie de ideas relacionadas primeramente con el europeísmo hegemónico que se expresa en la literatura a modo de parodia y paradoja (sin ninguna intención de parte de los escritores) y, en segundo lugar, al manejo de la transcripción del léxico del lenguaje popular a la literatura. Además de estas dos líneas aparecidas en Borges, y que según Renzi le dan el carácter de escritor del siglo XIX, la literatura decimonónica tiene un valor desde lo político y lo social que en el siglo XX se pierde y que se encuentra suplantado por un valor literario.<sup>8</sup>

La primera característica de la literatura argentina del siglo XIX, como ya se ha dicho, está relacionada con el europeísmo como ente hegemónico cultural entre los intelectuales de la época. Este europeísmo no se encuentra dado solo por reminiscencia colonial, sino también, en el caso específico argentino, por la inmigración europea hacia el país. Piglia pone dos ejemplos claros, Soussens y Groussac. En el caso del primero, este figura como reminiscencia del París bohemio de Verlaine<sup>9</sup> pero en el caso del segundo es “el intelectual del 80 por excelencia [...]; pero sobre todo es *el intelectual europeo en la Argentina por excelencia*. De allí que haya podido cumplir ese papel de árbitro, de juez y

---

<sup>8</sup> Es claro que Piglia excluye a Borges de esta característica del siglo XIX, aunque mira el inicio del desplazamiento de esta función de la literatura de Leopoldo Lugones: “El que viene a encarnar esta nueva función del escritor en Argentina es Leopoldo Lugones. Lugones es el primer escritor argentino que, a diferencia de Sarmiento, Hernández, etc., cumple en la sociedad una función política exclusivamente como escritor. Es el poeta nacional, el guardián de la pureza del lenguaje” (Piglia 1992, 133).

<sup>9</sup> Dado que, según el mito, este había sido compañero de bohemia de Verlaine. A partir de lo que se cuenta en *Respiración artificial* y de lo poco que se puede encontrar sobre Soussens, este era un poeta que solía pagar sus juergas con poesía y se encontraba desapegado de todo; por lo que no se puede decir que haya cumplido una función de “juez cultural”.

verdadero dictador cultural” (Piglia 1992, 124). En opinión de Renzi, Groussac, de no haber salido de París, nunca habría obtenido ninguna notoriedad y habría quedado como un periodista mediocre.

Pero este europeísmo no solamente se encuentra dado por la inmigración que instaure esta suerte de reguladores culturales; para Piglia, se encuentra en el mismo inicio de la literatura argentina, es decir en el *Facundo* de Domingo Sarmiento. El hecho de que el libro comience con la frase *On ne tue point le idées* significa ya un signo de europeísmo, pero un europeísmo fallido que se mantiene en la literatura de aquel siglo. La cita resulta estar errada, y ¿quién lo descubre? Justamente la autoridad cultural Groussac. Sarmiento atribuye la cita a Fortoul, pero Groussac lo desmiente, asegurando que la cita es de Volney. Doble equivocación, Piglia no lo ve, o aparenta no verlo, pero la corrección de Groussac también se encuentra errada (he ahí la imagen de autoridad literaria),<sup>10</sup> y la literatura del siglo XIX desde el primer momento se ve predestinada a ostentar una erudición que se podría llamar errada. Sarmiento a su vez utiliza la cita como una barrera para la barbarie, poniéndola del lado de quienes no pueden leer otro idioma, pero: “[E]n el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea todo se le viene abajo, corroído por la incultura”<sup>11</sup> (128).

Es de esta manera que a través de la erudición los autores del siglo XIX dan gala de su conocimiento de otra lengua, es decir de un bilingüismo, que en este caso se manifiesta a través de la cita, pero de la cita errada. Borges adoptará este método, pero según Renzi a partir de la “exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética” (129). En la literatura de Borges este procedimiento se encuentra claro, lo lleva al exceso a través de la apropiación, “roba” mediante la traducción, a través de “citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas” (128), que pasan por

---

<sup>10</sup> En la revisión de la edición de *Facundo* de la Biblioteca Ayacucho se advierte que la cita no se encuentra ni en Fortoul ni en Volney, y que el investigador francés Paul Verdevoye sugiere que la cita muy probablemente provenga de Charles Didier, autor a quien Sarmiento por aquellos años citaba frecuentemente (Sarmiento 2014).

<sup>11</sup> Aquí valdría la pregunta: ¿Hasta qué punto Sarmiento tiene clara esta división? Para Piglia, la oposición entre civilización y barbarie no se encontraba muy clara: “Un ejemplo. Hay una anécdota del general Paz, que es un héroe para Sarmiento, el militar a la europea, la antítesis de Quiroga; el manco Paz que cayó baleado por los hombres de Estanislao López y pensó que lo iban a degollar. Pero López, ese «bárbaro», lo recibe en su campamento con mucha cortesía, le presta un poncho [...] le ofrece el *Comentario a las guerras Galias* de Julio César. El «bárbaro» le arrima la cultura con toda naturalidad” (Piglia 2001, 40- 41).

originales, replicando el procedimiento que Sarmiento engendra por error. Este bilingüismo se romperá, según Renzi, con Roberto Arlt, el cual al ser un lector de traducciones ya no recurre al idioma original, sino que trabaja a partir de la misma lengua dejando de lado la estética estipulada; al ser un lector de malas traducciones su estilo se liga a las mismas. De este modo se desvincula de la tradición del llamado bilingüismo y por lo tanto también de la tradición del siglo XIX, irguiéndose como escritor del siglo XX.

En este uso del lenguaje dentro de la tradición se pueden observar distintas maneras de ubicarse en el campo con respecto a los sistemas literarios extranjeros. En el caso de productores como Sarmiento se utiliza este repertorio de una manera en la que se intenta copiarlo; Borges en cambio, se verá más adelante, lo utiliza para enriquecer su propio sistema y tradición; por su lado Arlt crea una nueva ubicación, en donde ya no es necesario el bilingüismo sino solamente la traducción, a pesar de lo mala que esta pueda ser. Piglia en su discurso parecería ubicarse de la manera en la que lo hace Arlt, pero en realidad está mucho más ligado a Borges de lo que reconoce.

La segunda vertiente, que se vincula a la tradición del siglo XIX y se encuentra completamente en contra del europeísmo, es tomar a la gauchesca como modelo para desarrollar las ficciones. Piglia plantea aquí que Borges continua la tradición del *Martín Fierro* y cierra con esta. Al escribir “El fin” y “El hombre de la esquina rosada”, Borges demuestra que “comprende que el fundamento” literario de la gauchesca es la transcripción de la voz, del habla popular. No hace gauchesca en lengua culta como Güiraldes (129), es decir, Borges, aunque es dueño de un bagaje literario enorme y en sus cuentos, maneja una gran erudición, también rescata la voz literaria opuesta al europeísmo, pero que a su vez forma parte de la tradición del siglo XIX: el lenguaje oral de la gauchesca. De esta manera Borges sería el escritor que cierra con la tradición del siglo XIX.

La utilización por parte de Piglia de la figura de Borges para visibilizar las características de la literatura del siglo XIX es muy interesante: el hecho de que se hable de él como un escritor decimonónico se puede tomar como un artilugio literario para poder desarrollar sus propias ideas y tomar una posición concreta en el campo. Por otra parte, a pesar de que Piglia pone a Borges como un escritor anacrónico, hay que observar que el ejercicio paródico realizado por el autor de *El Aleph* (si la suposición de Renzi es correcta), es completamente premeditado. Borges utiliza la erudición como medio para sus ficciones;

la erudición es una ficción más, a diferencia de los escritores decimonónicos, en donde la erudición era vacía o errada. Por otra parte, se debe notar una constante contradicción en la literatura del siglo XIX según como la mira Piglia. En primer lugar, un europeísmo dominante que busca invisibilizar lo oral y el lenguaje tradicional y, por otra parte, el rescate del lenguaje oral completamente antagónico al europeísmo y al aparataje de erudición. Es de especial valor que, en la visión de Piglia, el escritor que rompe con este modelo sea Roberto Arlt, el cual no sufre un desdoblamiento entre la erudición y lo oral, entre la literatura que se lee en otro idioma y el lenguaje en que se escribe. Muestra clara de en dónde Piglia se quiere posicionar y desde dónde quiere iniciar una tradición. Tal y cómo analiza Renzi a la tradición en este capítulo se pueden notar una tensión del sistema literario por surgir como un sistema independiente, pero no puede lograrlo sin la intervención de otros sistemas en él, la aparición de esta “erudición vacía” dentro del sistema no es más que el síntoma de que un sistema no se conforma de manera aislada. Piglia nota las tensiones entre lo que podríamos llamar el sistema nacional, y los sistemas europeos que de alguna manera marcan el ritmo del arte. Finalmente, ¿es realmente Borges parte del sistema del siglo XIX? ¿lo que postula Renzi está ligado a lo que Borges desarrolló en su literatura? En el siguiente acápite se observará la visión de Borges acerca de la tradición antes de él, especialmente acerca de la oralidad.

## **2. El escritor crítico en la tradición argentina**

Si existe una figura tutelar en la literatura argentina y latinoamericana esta es la de Jorge Francisco Isidoro Luis Borges. Su influencia abarca todos los ámbitos literarios y a la mayoría de los productores latinoamericanos, en especial argentinos. No se puede negar que además de escribir tanto prosa como verso, Borges tuvo un papel importante dentro de la crítica literaria, y en menor grado cinematográfica. A partir de esta forma, Borges lograba exponer preocupaciones propias como el problema del infinito, las biografías de autores que le interesaban como Whitman o Flaubert o sus ensoñaciones con la magia que desvelan una profundidad en la literatura y en los libros que otro escritor latinoamericano no había podido revelar antes y que quizás no ha logrado ningún otro después. Por lo tanto, la voz de Borges dentro de la tradición literaria latinoamericana es la que más autoridad

tiene y su escritura fundamenta un nuevo punto de partida para el escritor y la tradición argentina. Una de las preocupaciones esenciales dentro del ejercicio crítico tiene que ver con su posicionamiento dentro de esta tradición, intención que se puede observar claramente en su libro sobre Evaristo Carriego que sirve para ubicarse lejos de personajes como Lugones o Groussac, importantes figuras en su tiempo. Carriego como figura periférica sirve para escribir desde ahí y desvincularse de la literatura que se podría llamar central. Es desde este punto que Borges crea uno de partida dentro de la tradición y que pondrá de manifiesto en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”.

### 3. La poesía gauchesca, poema épico fundacional de la nación

Estrictamente “El escritor argentino y la tradición” no es un ensayo sino más bien una conferencia dictada por Borges a las 19h00 del miércoles 19 de diciembre de 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores y que se encuentra dentro de la recopilación de ensayos *Discusión* (1933);<sup>12</sup> el texto parte de la consideración de Borges sobre un problema que para él no tiene existencia y al cual por lo tanto no se le debe buscar solución: el llamado pseudoproblema es el del escritor argentino y la tradición. ¿Cuál es la solución más común que se le da? Que la tradición argentina se encuentra ya en la llamada poesía gauchesca, la cual tiene su representación máxima en el *Martín Fierro*. Según esta idea<sup>13</sup>, este poema llamado épico por la crítica debe ser considerado el santo grial de la literatura argentina, el comienzo de ella y el horizonte al que se debe llegar, adoptando los temas, el léxico y los procedimientos de la obra de Hernández. Esta propuesta, nos dice Borges, se encuentra formulada en un texto (*El payador*) de Lugones,<sup>14</sup> que como se ha dicho antes formaba parte de las figuras centrales de la literatura argentina; Borges asegura que en apariencia resulta difícil contradecir las aseveraciones de Lugones y afirma que “el *Martín*

---

<sup>12</sup> *Discusión* fue publicado originalmente en 1933, pero con el paso de los años se fueron agregando ensayos, “El escritor argentino y la tradición” fue incluido en las *Obras completas* en 1957; es decir, 25 años después de la primera edición.

<sup>13</sup> Según Bolaño (del que hablaremos más adelante) el *Martín Fierro* ha sido postulado en el centro del canon por los escritores burgueses.

<sup>14</sup> Este es el estudio crítico que hace Lugones sobre el *Martín Fierro* en el cual realiza un elogio a la obra y asegura que el gaucho es el argentino en potencia, estos versos conforman, para él, el poema argentino nacional por excelencia.

*Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho la Biblia, nuestro libro Canónico” (Borges 2009, 438). ¿En qué se fundamenta esta negación dentro del canon? Como ya se ha visto con Lugones, Borges recurre a las fuentes de importancia que postulan a Hernández como padre de la literatura argentina, es así que analiza el estudio de Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura Argentina*, que remite a lo que dice este de los expositores de la gauchesca, es decir Bartolomé Hidalgo,<sup>15</sup> Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y finalmente José Hernández.<sup>16</sup> Según Rojas, la gauchesca nace de los propios gauchos, de las rimas de los payadores y por lo tanto de la tradición popular, dotando así de un origen popular a la gauchesca que inicia con Hidalgo. Para Borges esta aseveración es errónea, la explicación es la siguiente: el mismo Rojas aclara que Hidalgo empieza utilizando versos endecasílabos, los cuales, según Borges, eran inaccesibles para los payadores. Por otra parte, a pesar de que el tema principal de la gauchesca sean los gauchos, estos en sus versos no se expresan como lo hacen los escritores gauchescos. Hay que recordar que los escritores de esta tradición no son gauchos propiamente, son hombres de ciudad; Borges identifica el origen de esta poesía en:<sup>17</sup>

Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas [que] hicieron que los hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que produjo uno en otro nació la literatura gauchesca (359).

Es en este punto que Borges reconoce una diferencia elemental entre la poesía creada por los gauchos y payadores y la creada por la gauchesca. Los propios gauchos, a pesar de los errores que podían cometer, tenían la creación de versos como un asunto de mucha importancia, por lo que utilizaban un léxico que fuera lo más correcto posible

---

<sup>15</sup> Ricardo Rojas (1882-1957) fue un destacado estudioso de la literatura de su país, fundó la cátedra de Literatura Argentina en la universidad de Buenos Aires. Su preocupación principal se liga al nacionalismo y lo argentino; una de sus obras principales (entre tantas otras) es la *Historia de la literatura argentina (1917-1921)* que consta de cuatro volúmenes. Como se puede observar ocupó un lugar preponderante en el sistema literario de su país, especialmente en el campo de la crítica.

<sup>16</sup> Borges trata a cada uno de estos autores en el ensayo “La poesía gauchesca” en donde se puede ya observar un preludio de lo que será la conferencia analizada en este capítulo. En este, se posiciona a Bartolomé Hidalgo como el iniciador de la tradición gauchesca del que asegura que “ha sido superado por muchos y que sus diálogos, ahora, lindan con el olvido” (Borges 2009, 360).

<sup>17</sup> En un juego borgiano, se hace referencia a que remitir al origen de cualquier aspecto en este caso de la poesía gauchesca, es remitir al infinito.

(según Borges casi nunca lo lograban), por lo que hacían un esfuerzo por conseguir un tono serio sin la intervención de lo popular o del lunfardo; en cambio, la gauchesca siempre refiere a la entonación gaucha, para que el lector no pueda olvidar que el poema se refiere al gaucho, o que un gaucho la está entonando. He aquí otra idea que Borges postula, ¿para qué el gaucho va a querer demostrar que es gaucho frente a los demás? La intervención de un poeta gaucho lleva la convicción de la importancia por lo que esquivo lo popular y se dirige hacia un tono altivo. La gauchesca no lleva este tono, siempre se dirige a lo popular. Otra diferencia, el gaucho tiene por temática de sus poemas lo general, es decir: las penas y el dolor de amor y de la ausencia. En cambio, la gauchesca aborda temas abstractos como el tiempo, la muerte, el mar, el espacio; temas que no son tratados por el gaucho.

Hasta aquí se ha visto que Borges se opone a la tradición de la gauchesca como originaria y a la vez a las figuras intelectuales preponderantes dentro del canon tales como Lugones y Rojas.<sup>18</sup> Estos argumentos en contra le hacen llegar a una primera conclusión general sobre la literatura argentina y el problema de la tradición: ¿es necesario que la literatura argentina se plantee temas propios de la Argentina? ¿Es necesario que la literatura se origine a partir de los rasgos característicos del país del que proviene? Si lo que proponen los intelectuales canónicos es cierto, la literatura debe postularse desde los rasgos propios del país del que provienen, buscando los temas locales que estén a su disposición. Borges es de otro opinar, y aquí la importancia de su mirada, la idea de que la literatura debe tener estas condiciones para él resulta relativamente nueva y pone como ejemplo a Shakespeare; él:

se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth* de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo (Borges 2009, 440).

Es evidente la ironía trazada aquí por Borges: los nacionalistas que defienden el llamado color local deben también de despreciar la idea europeísta de defender la literatura basada en los temas propios de cada país (es decir rechazar la misma idea de “color local”).

---

<sup>18</sup> En el ensayo “La poesía gauchesca” también se opondrá a Groussac diciendo que “nadie ignora que ese docto escritor creía obligatorio el desdén en su trato con meros sudamericanos” (365).

Otro ejemplo que Borges maneja aquí es el de la inexistencia de camellos en el Corán,<sup>19</sup> y asegura que al ser Mahoma quien lo escribió como árabe no tenía por qué explicar la existencia de camellos, para él los camellos son parte de la realidad, por lo que tampoco sabía que eran especialmente árabes; en cambio cualquier turista, nacionalista o falsario los habría descrito en la mayoría de las páginas. De esta manera afirma que de igual forma los argentinos pueden creer en ser argentinos sin el color local. Finalmente relaciona estos ejemplos con su propia experiencia y para hacerlo remite a libros “felizmente olvidados”,<sup>20</sup> en donde intenta describir la esencia de Buenos Aires a partir de palabras locales en abundancia y dice que su esfuerzo fue vano; en comparación, remite a la “Muerte y la brújula” cuento en el que dice habla nuevamente de Buenos Aires, un Buenos Aires deformado por la pesadilla en el que “no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano” (441). Es así que Borges a partir de su propia experiencia plantea lo que ha significado el exceso de la búsqueda a través del lenguaje popular, procedimiento que no funcionó, y que en su fracaso intentó borrar como parte de su obra; es a partir del abandono de estos métodos que logra encontrar la verdadera esencia de las orillas que buscaba retratar, en el abandono de la gauchesca.

Luego Borges nuevamente recurre a los llamados “nacionalistas” o defensores del canon y pone como ejemplo a *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, defendiéndolo como libro nacional. De él afirma que “abunda en metáforas de un tipo que nada tienen que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre” (441). Borges tan conocedor de la tradición inglesa afirma que las influencias de Güiraldes no son las de la tradición nacional propuesta (es decir el *Martín Fierro* y compañía), sino que provienen de *Kim* de Rudyard Kipling quien a su vez se embebe de *Huckleberry Finn* de Twain. Al mencionar a los dos autores de diferentes tradiciones literarias, no se busca desmerecer la obra de Güiraldes, por el contrario se muestra que esta obra solamente es posible por la existencia de las otras dos, que los procedimientos que se

<sup>19</sup> Observación que la encuentra en la *Historia de la declinación del imperio Romano* de Gibbon.

<sup>20</sup> Aquí se puede referir a *El tamaño de mi esperanza*, libro que Borges en el futuro no reconocerá más como parte de su obra. El libro se encuentra lleno de un lenguaje coloquial y de color local que no se encontrará en otra de sus obras en prosa. Se debe señalar que, en este libro, en el ensayo *El Fausto criollo* se afirma que el Fausto de del Campo es “la mejor [poesía] que ha hecho nuestra América. Son aplaudideras en ellas dos nobilísimas condiciones: belleza y felicidad.” (334).

utilizan en ella solamente son posibles porque recuerda a los utilizados por Kipling y Twain y que la mezcla de esos procedimientos más la influencia de la poesía francesa benefician la existencia de *Don Segundo Sombra*, libro que no deja de ser menos argentino por aceptarlas. En este punto se puede observar que el sistema, a pesar de que se postula interiormente como una estructura cerrada, en realidad es una estructura abierta y heterogénea que no funciona aislada de los demás sistemas sino que se alimenta de ellos. Borges es consciente del carácter abierto, no solo de su propio sistema, sino de los que se encuentran a su alrededor, y es capaz de mirar los repertorios y modelos usados por sus predecesores y contemporáneos; lo que a su vez le da la autoridad para cambiar la perspectiva desde donde mirar el sistema y en dónde ubicarse.

De esta manera, a través de la crítica de las obras que se postulan como canónicas Borges logra desvincularse de la tradición imperante de su tiempo, su visión es importante dentro de esta investigación puesto que postula una nueva forma de mirar la literatura argentina, el hecho de no usar el color local ni tampoco los temas propios del país abren una perspectiva que él encuentra en la propia historia de la literatura y que será retomada por los escritores que vendrán después.

#### **4. La tradición española y la desvinculación del pasado**

Existen dos soluciones más al llamado problema de la tradición argentina. La primera, es la de que esta debe estar irremediamente ligada a la tradición española y la segunda la desvinculación de la tradición argentina del pasado. Aquí se abordará la segunda.

Según esta solución, existe un velo de maya en el cual todo contacto entre Europa y América se diluye. Al parecer según este punto de vista, el utilizar procedimientos propios de los europeos es una ilusión o un error que tiene que ser evitado, la literatura argentina tiene que crearse desde cero por lo que los escritores se encuentran solos y no deben tener influencia de ninguna tradición. Esto para Borges resulta un error, no es que los argentinos desconozcan la historia europea o se encuentren desvinculados de ella. Como ejemplo pone los problemas que surgieron cuando un ciudadano argentino se ponía del bando de los nazis o de los aliados; es más, asegura que en realidad la historia europea se encuentra mucho

más cerca de los argentinos y hasta que tienen más derecho a la tradición europea que cualquier habitante occidental, de esta manera da solución al problema de la tradición argentina:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental (442).

¿Pero cuál es la justificación de Borges? Los argentinos, es más, los sudamericanos tienen acceso a la cultura occidental, pueden operar dentro de ella y además no se sienten atados a ella, por lo que pueden innovar esta cultura. Solo basta el hecho de sentirse distintos a esta para poder innovar; por lo tanto, los argentinos pueden “manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (443). De esta manera Borges se desmarca de la idea de que la tradición debe surgir desde cero y desmarca al arte literario de las ataduras que persisten según esta tradición impuesta por las figuras legitimadas dentro del campo literario del que forma parte; para él la tradición argentina es una tradición que debe tener como patrimonio el universo, todos los temas que se encuentren a disposición, sin limitarse a lo propiamente local.

De esta manera en esta conferencia y en el ensayo sobre la poesía gauchesca se pueden observar tres operaciones que eliminan las limitaciones propuestas hasta ese momento por la tradición impuesta por el canon: en primer lugar un desmarcarse de la gauchesca como un ejemplo de creación literaria, los temas tratados por la creación artística literaria no se reducen a una lengua popular o a un nacionalismo recién llegado a la literatura, la temática para abordar la misma problemática argentina tiene que desvincularse de ella, tiene que ser original; en un segundo plano, la idea de la tradición argentina aunada a la tradición española (que supone más libertad que el anterior punto) solamente limita en otro espacio la creación artística destinándola a una forma que no es bien aceptada dentro del propio sistema y que al igual que lo anterior obliga al escritor a centrarse en temas delimitados; y en tercer lugar la idea de la originalidad a partir de la soledad del sistema, esta idea tal y como la expone Borges no es válida por el simple hecho de que el escritor argentino tiene acceso directo y puede operar dentro de la cultura occidental siendo capaz de innovarla por no ser parte de ella. La innovación que logra un escritor es lo que Borges

propone como propio de la tradición, la no limitación a ningún tema (pudiendo ser la gauchesca, lo argentino, lo español) es la operación a la que debe aspirar un escritor, no importa el resultado. Todo lo que hagan los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina. Es así que Borges propone un punto de fuga y crea una nueva posición dentro del campo del que forma parte, desmarcándose al mismo tiempo del canon, lo que a su vez le da una justificación para su forma de realizar literatura que se funde con varios sistemas y que permite que el suyo propio y por lo tanto el de los escritores futuros no se vea limitado en una tradición impuesta antes de él. De esta manera la crítica no solamente sirve a Borges como lugar desde donde postular sus ideas acerca de cuál o tal texto, sino que también le ayuda a crear un lugar desde donde ubicarse y desde donde escribir.

Se ha mencionado ya la importancia de esta postura y del quiebre de la tradición por parte de Borges, operación realizada en pleno siglo XX. En estos dos ensayos se atestigua el planteamiento de una literatura vinculada a otros sistemas, que se alimenta de ellos y que mira en la gauchesca un fenómeno no compatible con la historia de la literatura. El quiebre presente en su literatura y sobre todo en su labor crítica permite que sus textos sean leídos fuera de la perspectiva canónica. Borges como productor ocupa una posición determinada desde la cual crea nuevas condiciones que le permiten ubicarse y ser visto fuera del lente del canon. La postura de Borges frente a la idea de que es imposible una literatura nacional sin intervención de literaturas extranjeras se encuentra ligada a la idea de Piglia del europeísmo y de la tradición del siglo XIX; sin embargo, Borges no mira esta intervención de otros sistemas como una herramienta para la parodia, sino como un comportamiento propio de la literatura o de los sistemas literarios en este caso. Por otra parte, con respecto a la gauchesca es claro su rompimiento con esta y su visión de la tradición nacional. Se puede observar una clara diferencia entre lo que plantea Borges y la postura que toma Piglia. A pesar de todo, Borges es parte del siglo XX; por lo tanto, se podría decir que el planteamiento de Piglia es parte de una estrategia.

## **5. Bolaño y los tres puntos de la tradición argentina**

Se ha visto hasta aquí que Borges significa dentro de la tradición un punto de fuga o un punto de partida, la pregunta que se propone ahora es ¿qué pasa después de él? Otro

escritor importante latinoamericano tiene la respuesta: Roberto Bolaño en un ensayo titulado “Derivas de la pesada”. Al abrir el ensayo Bolaño asegura que el *Martín Fierro* es un libro que se encuentra en el centro del canon por obra y gracia de unos cuantos escritores burgueses; se puede decir que está de acuerdo con la visión de Borges. En este ensayo se puede observar que Bolaño ha leído el “Escritor argentino y la tradición”, una pista que nos ilumina acerca del conocimiento del ensayo de Borges por parte del escritor chileno es que este afirma que el *Martín Fierro* como poema no es una gran obra, sin embargo, como novela continúa viva, y que no es una novela sobre los buenos modales y la educación sino de la suciedad y la libertad, en este punto como hemos visto concuerda totalmente con Borges, aunque tampoco lo haya afirmado con las mismas palabras. Ahora bien, en este punto Bolaño abre un boquete para comentar lo que es Borges en la literatura argentina, según él “[s]i el *Martín Fierro* domina la literatura argentina y su lugar es el centro del canon, la obra de Borges, probablemente el mayor escritor que haya nacido en Latinoamérica es sólo un paréntesis” (Bolaño 2004, 23). ¿Solamente un paréntesis? ¿Por qué Bolaño se refiere de esta manera del “mejor escritor que haya nacido en Latinoamérica”?

Bolaño observa en Borges una admiración por el *Martín Fierro* que es actuada. En este capítulo se han presentado solamente dos ensayos en los que el autor argentino trata el tema de Hernández, sin embargo, escribió mucho sobre él y con admiración; aparte de eso, si volvemos páginas atrás y a pesar de que Borges se esfuerza por no desmerecer la obra de Hernández, se puede notar que también existe un esfuerzo por no pertenecer a esa misma línea, por soltarse de ella (a excepción claro de su obra desdeñada). Bolaño lo nota, lo presiente y afirma que Borges actúa:

en una obra de teatro que le parece desde el principio, más que detestable, equivocada. Pero, detestable o equivocada, también le parece irremediable. Su muerte silenciosa en Ginebra es, en este sentido, harto elocuente. Vaya, no sólo es elocuente, su muerte en Ginebra, de hecho, habla hasta por los codos (24).

Una muerte que habla por los codos, la imagen que aquí presenta Bolaño quiere mostrar que de alguna manera Borges sabría lo que venía después, lo irremediable. El escritor chileno afirma que mientras Borges se encuentra vivo, la literatura argentina es lo que se reconoce hoy en día como literatura argentina. Mientras Borges está vivo surgen figuras como Macedonio Fernández (recuperada principalmente por Borges), Güiraldes,

Marechal, Mujica Laínez, Bioy Casares, Mallea, Silvina Ocampo, Sábato, Cortázar y Roberto Arlt. A partir de la muerte de Borges, se hace el silencio en el teatro;<sup>21</sup> otra vez volvemos a ver a Borges como punto de referencia de la tradición, esto explica la idea del “es solo un paréntesis”, a partir de él se desarrolla todo el sistema, es la figura preponderante y con su muerte se cierra ese paréntesis de tradición. A partir de ahí y desde donde se encuentra ubicado, es decir el 2002, Bolaño identifica tres puntos *lamentables* de referencia en el canon argentino, tres puntos que son de alguna manera una respuesta antiborgeana y que representan un retroceso con respecto a ese gran paréntesis. Para Bolaño estas posturas son antirrevolucionarias, conservadoras, aunque dos de ellas se consideren a sí mismas como de izquierda. Estos tres referentes son: Osvaldo Soriano, Roberto Arlt y Osvaldo Lamborghini.

Al primero le dedica un solo párrafo, en el que asegura que desde ese punto no puede surgir nada; Soriano es un punto muerto que en nada siguió los consejos de Borges y no se apegó a la tradición literaria propuesta por él. Bajo una fórmula fácil y rentable ha logrado ser reconocido entre los autores de la literatura argentina y poder acceder a las masas, aunque de veinte mil personas se trate. Con respecto a Arlt la historia es diferente, Bolaño escribe más sobre él, hace una breve reseña biográfica iluminando que Arlt fue contemporáneo de Borges, pero a diferencia de este, surgió en una familia pobre, trabajó del periodismo y fue un autodidacta en el desorden (muy diferente a Borges), además nos explica que fue el autor de dos libros de cuentos y tres novelas. Arlt fue un gran lector, en su desorden, de las peores traducciones que fundamentaron su estilo, además de esto pasó buena parte de su vida en el terreno de la ciencia ficción, no escribiéndola, sino que viviéndola en negocios de invención que jamás dieron fruto, finalmente murió a los cuarenta y dos años. Arlt es presentado por Bolaño como un Jesucristo que tiene su San Pablo en Ricardo Piglia. Este San Pablo defenderá a capa y espada la imagen de Arlt. Tal es así que en “Arlt un cadáver sobre la ciudad”, Piglia relata cómo el cadáver de Arlt es alzado

---

<sup>21</sup> La imagen que utiliza Bolaño para el silencio después de Borges es la de la pesadilla y con su tono sarcástico habitual enuncia que “Aunque con el paso de los años es legítimo preguntarse hasta qué punto la pesadilla o la piel de la pesadilla es tan radical como enunciaban sus cultores. Muchos de ellos viven mucho mejor que yo. En este sentido me puedo permitir afirmar que yo soy una rata apolínea y que ellos cada día se asemejan a unos gatos de angora o gatos siameses despulgados eficientemente por un collar marca Acme o marca Dionisos, que a esta altura viene a ser lo mismo” (24). La idea a lo apolíneo se relaciona con la muerte de Borges, al morir este, deja su lugar lo apolíneo para dar paso al desorden dionisiaco.

por una grúa, a lo que Bolaño responde: “[n]o fue una grúa la que bajó el ataúd de Arlt, la escalera era lo suficientemente ancha como para maniobrar, el cadáver de Arlt no era el de un campeón de pesos pesados” (27). En este punto hace una operación que antes se había visto en Borges con respecto a la gauchesca, afirma que no dice que la literatura de Arlt o de Piglia sea mala, pero no puede estar de acuerdo en la comparación de Arlt con la figura de Borges que plantea Piglia, no puede estar de acuerdo con la defensa de las malas traducciones del ruso o con la figura del plagio como una de las bellas artes:

La literatura de Arlt, considerada como armario o subterráneo, está bien. Considerada como salón de la casa es una obra macabra. Considerada como cocina, nos promete el envenenamiento. Considerada como lavabo nos acabará produciendo sarna. Considerada como biblioteca es una garantía de destrucción de la literatura (27-28).

Esto nos remite a que la literatura argentina no puede tener su canon desde la literatura de Arlt, aunque uno de los narradores más brillantes como Piglia lo defienda como aquello. Es decir, Bolaño no mira a la literatura de Arlt como una de primera línea tal como lo hace con la de Borges, el gran paréntesis de la tradición; si se toma a Arlt como sucesor de esa tradición seguramente termine destruyendo la literatura y la culpa no sería precisamente de Arlt, sino que el gran señalado por Bolaño es el fundador de la iglesia Arltiana, es decir, Piglia.

La tercera línea de sucesión de la tradición después de Borges es la literatura de Osvaldo Lamborghini. A diferencia de lo expuesto en relación con Arlt, Bolaño no dirá mucho acerca de la biografía de este (puesto que su vida fue secreta), sino que se centrará en su literatura y más específicamente en su libro *Tadeys*. Bolaño dice que Arlt es el mejor escritor de las tres líneas que revisa, y si su literatura representa el sótano, “Soriano es un jarrón en la habitación de invitados [y] Lamborghini es una cajita que está puesta sobre la alacena en el sótano” (29), es decir una literatura de tercera línea; lo que vendrá después hace pensar al lector que la cajita empolvada se encuentra llena de horrores. La literatura de Lamborghini para Bolaño es una literatura que hiede a sangre y vísceras y que es insoportable para un lector, aún si el lector es uno con experiencia como Bolaño; según este, los escritores que quieren seguir su estilo están destinados a plagiarlo y a hacerlo mal, es decir a escribir pésimo, excepto Aira, el pupilo o albacea de Lamborghini “que viene a ser lo mismo que si una rata deja como albacea testamentario a un gato con hambre” (28).

Aira escribe bien según Bolaño; sin embargo, su prosa se torna aburrida y sus libros adolecen de un acriticismo que lo convierten en la clásica figura del “escritor latinoamericano profesional, que siempre tiene una alabanza para quien se la pida” (30). De las tres líneas expuestas aquí, la que Bolaño dice ser la más viva es la que tiene a Soriano como representante y que encarna a la canalla sentimental (citando a Borges nuevamente), una literatura simple que ya no pertenece a la derecha, sino que es propiedad de la izquierda la cual obtiene justamente lo que pide. De las tres rescata la relación entre Arlt y Piglia, los dos son “parte importante de la literatura argentina y latinoamericana y su destino es cabalgar solos por la pampa habitada por fantasmas. Allí, sin embargo, no hay escuela posible” (30). Esta aclaración firme del vagar por la pampa refiere al regreso antes del gran paréntesis de Borges, en donde una nueva literatura no encuentra terreno fértil para crecer. La conclusión de Bolaño también es clara: “Hay que releer a Borges otra vez”.

A partir de todo lo expuesto, Bolaño plantea que no hay tradición posible a parte de Borges en Argentina, a pesar de que existen tres líneas claras dentro del canon, ninguna de ellas, ni aún la de Arlt, dejará una huella que permita una verdadera tradición. Puesto que todas son en alguna medida un retroceso a lo propuesto por Borges, y por otra parte al no ser revolucionarias tampoco tienen el suficiente campo de acción para la innovación que exige Borges de la tradición, innovación que hace de la literatura argentina algo universal. Por otra parte, Bolaño además de revisar el canon argentino tiene una postura clara de seguir la línea de Borges, lo que sin lugar a duda se puede observar si se observan sus entrevistas y ensayos. Esto a su vez lleva a pensar como Bolaño que Borges no es solamente grande para la tradición literaria argentina sino para toda la tradición latinoamericana.

## Capítulo tres

### Las contradicciones y estrategias de Ricardo Piglia

Se ha visto el posicionamiento que tiene Borges con respecto a la tradición argentina y el procedimiento que utiliza Piglia para desplazar a Borges del siglo XX y ubicarlo en el siglo XIX junto a Hernández. Además de observar la posición de un escritor tan importante como Bolaño frente a las tradiciones. En este capítulo se estudiarán las estrategias que Piglia utiliza para construir una imagen de escritor y que le han permitido colocarse dentro de un espacio en el campo literario argentino. Cómo ya se ha visto Borges es una figura tutelar dentro del sistema argentino; a partir de su ensayo “El escritor argentino y la tradición” se plantea un rompimiento con la tradición a través del contacto con otros sistemas literarios. Con respecto a esto, Piglia mira en ello una característica de escritor decimonónico desplazando a Borges al siglo XIX y destacando la imagen de Arlt como la del verdadero escritor del siglo XX. Pero antes de hablar de Arlt, se debe analizar el mito de origen de Piglia que atravesará toda su literatura hasta sus últimas entrevistas.

Piglia cuando habla de su origen como escritor siempre se refiere a un personaje que cambiará por siempre su destino, poniéndolo dentro de la senda del escritor. Este personaje es Steve Rattlif; antes de conocerlo, la vida de Piglia estuvo ausente de la literatura. Rattlif, llamado también el inglés, le abrió las puertas de la literatura norteamericana y le presentó a Faulkner, Ford Madox Ford y a Robert Lowell, a partir de este punto su primera influencia serían las letras norteamericanas. Ahora bien, ¿por qué se plantea esta cuestión? A partir del material revisado, se puede deducir que Piglia tiene algunas temáticas claras que le sirven para su escritura: la idea de vanguardia, la traducción como parte integral de la tradición, el papel del silencio dentro de la forma del relato y las condiciones que un escritor crea para la lectura de sus obras. En “Conversación en Princeton” (2015a) Piglia afirma que los mitos de origen son “una combinación rara de palabras, acontecimientos, tragedias, datos, que habitualmente quitan al sujeto de la normalidad diría yo. El sujeto es sacado de la normalidad y ese corte está secretamente ligado a su escritura” (220). En el caso que nos atañe, Piglia ha sido apartado de su realidad para acercarse a la literatura norteamericana

dónde descubre la forma del relato policiaco y por lo tanto del enigma y el silencio. Esta forma la mantendrá en algunos de sus relatos, pero no en todos.

El relato policiaco no es solamente importante por la forma que le imprime a la escritura, sino que Piglia luego la justificará de una manera que se liga a su pensamiento político. En la misma conversación antes mencionada explica qué significó el descubrimiento de este género para él. Al referirse a Hemingway, a Chandler y a Cain dice que los leía “como una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social [...], porque me parece que el género policial da la respuesta a un debate muy duro de los años 60, de la izquierda” (201) y que se opone al realismo socialista. De esta manera el relato policial coincide con las inclinaciones políticas que se verán más adelante.

En el presente capítulo se realizará un recorrido literario y biográfico por los momentos importantes de su vida siguiendo sus ensayos y los diarios publicados. Por otra parte, se revelará que su posicionamiento gira en torno a las figuras de Arlt, Borges, Macedonio Fernández, Saer, Puig y Walsh y se opone a la narrativa que para él representa un canon que se ha adueñado del sistema y con la que no se identifica; es decir la literatura propuesta por Sábato, Cortázar, Lamborghini y Aira. Con respecto a esta toma de posición asegura que:

En general la crítica que escriben los escritores plantea siempre y de un modo directo el problema del valor. El juicio de valor y el análisis técnico, diría, más que la interpretación. Los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la lectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias (2001,12).

Lo que da una pauta de la concepción que tiene Piglia de su propia crítica y de los alcances que puede lograr con esta. Según su percepción hay una diferencia entre la crítica profesional y la crítica que “escriben los escritores”, los segundos tienen una perspectiva distinta que además de involucrar un juicio de valor también conlleva un análisis técnico, lo que hace que su crítica tenga un fin distinto (la renovación de los clásicos, la recuperación de obras olvidadas, el cuestionamiento de jerarquías). Es de especial importancia lo que Piglia llama *lectura estratégica* a través de la cual el escritor, por medio de la crítica de autores y textos crea un espacio de recepción para su producto. A través de la crítica un autor puede mostrarle al lector cómo ser leído. Además de esto, y como se ha visto en el

primer capítulo, la autorreflexión a través de la crítica es algo constitutivo del campo literario y le sirve a su vez al productor para crear un espacio en donde ubicarse dentro del mismo y a partir del cual oponerse a otras posiciones dentro del sistema.

## 1. Años de formación política y literaria

Ricardo Emilio Piglia Renzi nació en Adrogué, Argentina el 24 de noviembre de 1940. Vivió en esta ciudad hasta 1957 cuando su familia se mudó a la ciudad del Río de la Plata. La causa principal de mudanza se relaciona con la caída del primer peronismo en 1955, periodo que Renzi, protagonista de los diarios de Piglia, relata de esta manera: “Mi padre [...] había estado casi un año preso porque salió a defender a Perón en el 55 y de golpe la historia argentina le parecía un complot tramado para destruirlo. Estaba acorralado y decidió escapar. En 1957 abandonamos clandestinamente Adrogué y nos fuimos a vivir a Mar del Plata” (2015b, 28). En este mismo año Piglia empieza a escribir sus diarios, práctica que no dejaría hasta su muerte y que se fundamentará principalmente en ejercitar su estilo. La idea de llenar estos cuadernos lo emparentó a una de sus primeras lecturas de *El Oficio de Vivir* de Cesare Pavese, que recoge los diarios de la trágica vida del escritor italiano, literatura que estará presente en la de Piglia y en la cual intenta reconocerse.<sup>22</sup>

Piglia viviría en constante tensión con la figura de su padre. Está convencido de su vocación literaria y por lo tanto en ser escritor, pero Pedro Piglia busca que estudie Medicina al igual que él,<sup>23</sup> pero es tan fuerte la convicción de su destino que Ricardo finalmente decide estudiar Historia; toma esta decisión al pensar que la carrera en Literatura terminará alejándolo de su natural interés por esta. La idea en adelante será

---

<sup>22</sup> “*El oficio de vivir* de Pavese y *Stendhal por lui-même*. Fueron los primeros [libros] que compré, a los que siguieron cientos y cientos. Los he traído y llevado conmigo como un talismán o un fetiche, y los he puesto sobre las paredes de piezas de pensión, departamentos, casas, hoteles, celdas, hospitales” (26). Escribir los diarios además hará que Piglia los lea de toda clase, entre los que menciona, un lugar importante es asignado a Kafka: “Leo, por su puesto, mientras escribo, pero si tengo que pensar en un texto ligado a la escritura tengo que nombrar el *Diario* de Kafka: ése es un libro que sólo leo cuando estoy escribiendo” (2001, 54).

<sup>23</sup> La mención de la preferencia paternal por la medicina se da en los *Diarios de Emilio Renzi*, en donde se puede observar claramente la tensión existente entre padre e hijo; sin embargo, en *Crítica y Ficción* Piglia asegura que la preferencia familiar se inclinaba hacia la ingeniería. Por otra parte, el hecho de que su padre se haya suicidado es tratado de manera superficial en sus diarios, pero se puede rastrear en un relato biográfico en el último volumen: “Emilio había contado el suicidio de su padre en un relato (¡autobiográfico!) que terminaba la noche misma de la muerte” (Piglia 2017, 201).

estudiar Historia y desarrollar una carrera literaria aparte de las exigencias académicas. Este quiebre con su padre es apoyado por su abuelo Emilio, el cual le ofrece un trabajo ordenando los archivos personales que había recolectado en la segunda guerra mundial donde cumplía el papel de escribir las cartas a los familiares de los soldados caídos. De esta manera la figura del abuelo se torna fundamental en la vida de Piglia y por lo tanto también en su literatura.

En 1960, ya independizado de sus padres y decidido a no volver a Adrogué, empieza a estudiar Historia en la Universidad de la Plata, en donde a su vez se interna más y más en el marxismo, otro de los ejes que atravesará su vida, en esta época también descubrirá la militancia. La literatura en este punto por lo tanto empezará a tomar un matiz de izquierda, reconociendo esta la capacidad para “criticar los usos dominantes del lenguaje. De esa manera la literatura sería una alternativa a los manejos del lenguaje y a los usos de la ficción por parte del Estado” (175). La decisión de estudiar Historia como carrera universitaria resultará de vital importancia para su carrera literaria. en primer lugar, por su concepción del archivo como elemento externo a la literatura y que puede sumar elementos de vanguardia a ella; en segundo lugar, por su introducción al marxismo como ya se ha mencionado. El primer contacto de Piglia con el marxismo se da a través de la clase de Historia Moderna dictada por Nicolás Sánchez Albornoz, un comunista español exiliado del gobierno de Franco. A partir de esta experiencia se alejaría del peronismo de su padre y del anarquismo al que se había aproximado en su adolescencia. Según aclara Renzi en sus diarios, un historiador se encuentra inevitablemente ligado a las categorías marxistas. Además del exiliado profesor español, también fueron de notable influencia, como en sus contemporáneos, “la revolución cubana y la figura del Che Guevara, que había tenido una actuación deslumbrante en la OEA” (123). A pesar de esto su elección no fue la de unirse al Partido Comunista argentino sino de oponérsele principalmente por su línea de pensamiento ligada a la Unión Soviética.

La ideología marxista no se quedará solamente en el quehacer del historiador dentro del ámbito académico en el que se desenvolvería Piglia en sus años universitarios, sino que será central en su literatura, especialmente con respecto a su manera de abordar los textos de otros autores. Los textos que le influyen en un principio se ligan a la llamada vanguardia soviética de los años 20, en esta Piglia veía:

La posibilidad de una relación entre cultura de izquierda y producción artística que no respondiera al esquema del realismo y al esquema mortal de lo que era la poética explícita de los partidos comunistas y de la Unión Soviética en relación con el arte, la crítica literaria y los intelectuales. Contra eso peleábamos. ¿Cómo se transformaban esos debates en el interior de las tradiciones nuestras? (217)

De esta manera, su militancia y relación con la izquierda, especialmente con la vanguardia soviética, es fundamental en su manera de mirar la tradición; a partir de este lente cambia la lectura de los autores clásicos y los aborda desde otra perspectiva que no es la hermética de los partidos comunistas de la época. Las lecturas de Brecht a su vez le darán una mirada que él considera como el continuismo de la vanguardia y le aportarán un acercamiento a la criminalidad (como arma para transgredir la propiedad privada) y su exploración de las formas fuera de la ley que unen su cauce en el plagio.<sup>24</sup>

La apropiación, la transgresión (en este caso) y el robo de la literatura son para Piglia lo que define uno de los aspectos de esta. En la literatura no existe propiedad privada, el hurto es válido; este será uno de los intereses que Piglia desarrollará en su literatura y con el cual logrará engañar a la crítica. Estas estrategias las vinculará con las técnicas de Roberto Arlt y Jorge Luis Borges; y las revistas en las que se involucrará estarán ligadas a la militancia de izquierda.

Esta militancia política y sus lecturas de Arlt llevarán a que Piglia desarrolle una visión de la literatura no separada de la sociedad y por lo tanto del capitalismo, sino muy ligada a ella. En su campo literario Piglia descubre que la literatura se vincula a la política. Justamente para la presentación de la revista *Literatura y Sociedad* afirma que:

la política tiene sus propios registros y modos, que no se pueden aplicar directamente sobre la literatura o la cultura. No quiere decir que sean autónomas, solo quiere decir que tienen sus propias formas de discutir y de “hacer” lo que llamamos política, o sea que tienen sus propias relaciones de poder (2015b, 184).

De aquí que su búsqueda se encuentre relacionada con sus convicciones políticas. Páginas más adelante asegura que el editorial escrito para la nombrada revista busca atacar

---

<sup>24</sup> Con respecto a esto y a los modos de apropiación de la literatura Piglia dice que “la cita y el plagio definen la frontera legal/ilegal. En el medio de está la traducción: el traductor vuelve a escribir un libro – de hecho, lo copia- que es suyo y de otro (sobre todo de otro), el nombre del traductor -su propiedad- es siempre invisible o casi. Él ha escrito todo el libro, pero no le pertenece. *Se trata, en todos los casos, de escribir una lectura. En el lenguaje no hay propiedad privada, el pasaje a la propiedad, es decir, la apropiación, define en un sentido la literatura*” (2017, 49). Énfasis añadido.

a los “estereotipos de izquierda” que para él son inútiles y que representan una manera de mirar el mundo, además se opone a la llamada literatura comprometida por ser una “postura individualista”; en cambio, lo que le interesa es estudiar la literatura como “una práctica social y ver qué función tiene en la sociedad” (205), estas ideas que aúnan política y literatura estarán a su vez ligadas a la idea pigliana de vanguardia.

La vanguardia en el sentido que le da Piglia tiene tres causas: la vanguardia clásica, la vanguardia histórica y la neovanguardia. Las tres vanguardias para Piglia tienen su raíz en una preocupación elemental de la relación del arte con los medios de masas y por lo tanto con el liberalismo. Ahora bien, la conciencia política de Piglia, como ya se ha visto, se encuentra dentro de la convicción marxista que le lleva a tomar ciertas posturas dentro de su escritura. Posturas que se verán más adelante. Por el momento, y ligado a este acápite, hablaremos de la relación que tiene más peso para Piglia: Literatura y política. Al ser esta una de las preocupaciones más importantes, siempre estará más cerca de la vanguardia histórica que según él está “ligada a las experiencias de los años veinte como el surrealismo y la vanguardia soviética [y que] suponen un intento de romper la tensión entre el arte y la vida y establecer unidad” (2017, 217). A pesar de que la mayoría de su narrativa no aparente estar ligada a esta postura de establecer la unidad entre vida y arte (aunque el caso de *Plata quemada* pueda indicar un esfuerzo por llegar allí), su actividad como catedrático nos indican claramente cuál es su posición teórica y a través de esta percibir la vanguardia con la que busca vincularse. La producción ensayística, académica y sus publicaciones de entrevistas, demuestran la teoría en la cual sustenta su estudio de la literatura. La llamada “vanguardia soviética”, será realmente importante para su escritura y su investigación; es decir, la vanguardia que nace a partir de los estudios de Tiniánov en el formalismo ruso y que será replicada y posteriormente desarrollada por Walter Benjamin y Bertolt Brecht. Este último, para Piglia, “retiene lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tiniánov y Tretiakov en primer lugar, y es uno de los pocos, otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40” (2001, 66). La cuestión de las tres vanguardias y de su acercamiento con los modelos de Puig, Saer y Walsh serán desarrollados más adelante.

Ahora bien, en este cruce de miradas entre literatura, política y vanguardia nos interesa ver una figura que en los primeros momentos se encontrará de manera secundaria y

que irá creciendo dentro de la “familia literaria” de Piglia, tomando un papel preponderante como parte de sus estrategias para ubicarse dentro del campo literario; tal es así que podría decirse que desplaza a Borges y a Arlt. Esta es la figura de Macedonio Fernández. ¿Por qué se menciona a Macedonio Fernández en este punto? Siguiendo la escritura de Piglia en *Formas Breves* podemos encontrar el artículo “Notas sobre Macedonio en un diario” que remite al diario de Renzi (notas que por cierto no se encuentran en el diario publicado). Las notas están fechadas de 1962 a 1980 y tienen la particularidad de tener por narrador a Piglia hablando con Renzi o citándolo. En estas notas se encontrará el germen de las ideas que en el futuro desarrollará. Renzi advierte que lo que propone Fernández es la “creación de un nuevo lenguaje como utopía máxima: escribir en una lengua que no existe” (2000, 21) y que varias novelas seguirán el modelo de *Museo de la novela de la eterna*. Revisando los diarios de Renzi, las menciones a Fernández son pocas; sin embargo, Piglia publica una parte de su diario (o eso nos hace creer) como primer artículo de un libro de 1999, lo que nos muestra que para este año quería que tenga mayor notoriedad dentro de sus influencias.

La presencia de Macedonio dentro de la obra de Piglia crece cada vez más. Una muestra de ello es que en el discurso analizado en el capítulo anterior acerca de la tradición argentina, apenas se lo mencione y en una entrevista dada en 2007 acerca de la idea de Borges como mejor escritor del siglo XIX afirme “Mi idea de los mejores escritores -vamos a llamarlos así- ha ido cambiando con el tiempo. Si estuviera obligado a contestar esa pregunta, diría que hoy -jueves 29 de marzo de 2007- pienso que Macedonio Fernández es el mejor escritor argentino del siglo XX y que Sarmiento es el mejor del siglo XIX” (2015a, 181). La figura de Borges queda desplazada (nuevamente). Al igual que en el caso de Arlt, Piglia recupera una figura que en un principio no tiene tanta importancia para ubicarla en el centro de su tradición. El punto de este quiebre se puede observar en otra entrevista “Sobre Borges” dada en 1986 en la que la literatura de Fernández es recuperada frente a la de Sarmiento. Se asegura de este que inaugura la tradición argentina por “la combinación de modos de narrar y de registros que tiene el libro” (2001, 75) y que, por el contrario:

Macedonio es la antítesis de Sarmiento. Por un lado une política y ficción, los ve como estrategias discursivas complementarias. Por otro lado, subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad (86).

La política es de vital importancia para la obra de Macedonio según Piglia, o de la suya propia según el punto de vista. Y la política desde su perspectiva es inseparable de la Literatura. Por lo tanto, Macedonio representa el inicio de la vanguardia en Argentina y Piglia toma esa literatura como parte de su tradición.

A la par que surgen sus ideas políticas, desarrollará una idea clara de la literatura de su tiempo y de su generación, que encuentra en Saer a su vocero,<sup>25</sup> mira en él un uso distinto del lenguaje y esto le parece vital dentro de la literatura argentina. Su generación, tal y como la mira Piglia, busca formar una nueva cultura que se aleje de “las formas establecidas y dominantes de formaciones culturales [y que parte] de la lección de Roberto Arlt, que es para nosotros un contemporáneo” (2015b, 157). Pero no solamente Arlt es un contemporáneo, Juan L. Ortiz (declarado el mayor poeta argentino por Saer) y Macedonio Fernández le sirven como ejemplo de contemporáneos en esta búsqueda por “reconstruir la tradición”. Piglia reconoce entre los “nuevos narradores” (entre los que se incluye) a Germán Rozenmacher y Miguel Briante que según él tienen una visión distinta a los escritores precedentes.<sup>26</sup> Los tres ganan en 1962 el concurso propuesto por la revista *El Escarabajo de Oro*,<sup>27</sup> la más conocida en Buenos Aires en esa época y dirigida por Abelardo Castillo. A partir de ahí los tres mantendrían la amistad.

En contraposición, toma distancia de escritores que en los años sesenta eran absolutamente reconocidos, tales como Ernesto Sábato, Julio Cortázar y Borges. Con respecto a Sábato, la cuestión se relaciona con su estilo y la posición que toma. En 1966 llega a asegurar que “la solemnidad de la prosa de Sábato lo lleva –sin tregua– una y otra vez al ridículo” (219) o por otra parte que sacraliza la literatura como un absoluto que lo

---

<sup>25</sup> Con respecto a esto es importante mencionar la llamada anécdota del Paraná, en 1964. Saer sería invitado al Quinto Congreso de Escritores organizado por la Sociedad Argentina de Escritores que se encontraba representada por figuras como Silvina Bullrich, Marta Lynch y Manuel Mujica Láinez. En este congreso un casi desconocido Saer arremetería en contra de la literatura de los tres ubicando a Juan L. Ortiz como “referente literario del grupo de jóvenes intelectuales [...] lo cual fue uno de los principales motivos de enfrentamiento” (Ansó 2010, 198), este hecho ubicó a Saer en el centro del mundo literario argentino de la época.

<sup>26</sup> Según el segundo diario de Emilio Renzi en un encuentro con Haroldo Conti en 1970 este le mostró una edición de *Los Oficios Terrestres* donde Walsh le había escrito una dedicatoria “Haroldo entre vos y yo vamos a hacer la cosa” a lo que Piglia declara “es decir vamos a definir el futuro de la literatura argentina. Lo mismo que nos dijimos uno a otro, Briante y yo, una tarde hace cinco o seis años, con el mismo rencor por lo dado y con la misma confianza” (2016b, 207).

<sup>27</sup> “Con *Mi amigo* gané, en 1962, Junto a Briante, Gettino y Rozenmacher, el concurso de cuentos de *El Escarabajo de Oro* y así publiqué por primera vez” (2001, 51). No menciono a Gettino dentro del triángulo, puesto que aparte de estos momentos, Piglia no lo menciona.

conduce a construir primeramente una figura de escritor atormentado y con la cual Piglia no comparte.

La figura de Sábato en su discurso se encuentra siempre contrapuesta a la de Onetti, otro escritor al que se siente cercano, en una entrevista dada en el 2008 rescata el mito de origen de este en el que le lleva su primera novela a Arlt: “Arlt mira un poco el libro, y le pregunta a Kostia -también amigo de Onetti-: ¿Yo publiqué algo este año? No le dice Kostia. Y ahí Arlt dice: Bueno, entonces esta es la mejor novela del año” (2015a, 60). Según Piglia, para su generación Onetti resulta ser la mejor forma de escapar de la oposición que existe entre Arlt y Borges; sin embargo, en esta anécdota se tiene que observar la operación de Piglia para rescatar el mito de origen. Arlt como en un acto de magia entra en escena, si Onetti sirve como figura para escapar de la tensión, finalmente la figura de Arlt es la resaltada. Pero ¿en qué se relaciona con Sábato? Piglia mira en él al escritor que más cerca se encontraba de Onetti pero que no tiene igual importancia pues: “ha quedado relegado, acaso porque es un tipo de escritor con posiciones políticas muy oportunistas, muy exhibicionista, antipático y muy arrogante” (59). Es importante observar que estas afirmaciones son realizadas ya cuando Piglia es un escritor reconocido, pues pueden mostrar alguna contradicción por su posicionamiento dentro del campo literario. Los cuestionamientos a Sábato dentro de su campo están ligados principalmente con sus diferentes posturas políticas que a los ojos de sus contemporáneos y de las generaciones futuras no causaron buena imagen,<sup>28</sup> el ejemplo claro está en su apoyo a Videla durante la dictadura, postura que posteriormente cambiaría y aparentemente sería olvidada por él mismo. En 2007, cuando Piglia habla acerca de sus largos periodos sin publicar, menciona que no lo hace muy comúnmente porque se demora en escribir y que quien “ha hecho de esa retórica del silencio una profesión lucrativa es Ernesto Sábato. Lo hemos criticado mucho por su manera tan locuaz de quedarse callado” (185). Aun así, y con la distancia que dan el reconocimiento y los años Piglia agrega: “aunque la verdad sus novelas son buenas a pesar del tiempo que tardó en escribirlas (en especial *Sobre héroes y tumbas*, un melodrama gótico a la Faulkner muy bien hecho, con incesto incluido)” (187); la declaración obviamente es irónica. Reconoce la obra de Sábato como “buena”, pero a su

---

<sup>28</sup> Una muestra de esto se puede observar en el extenso *Borges* de Bioy Casares en donde se describen las conversaciones que los dos escritores tenían sobre Sábato.

vez la llama un melodrama. A pesar de los años, la distancia sigue ahí; a pesar de la ironía, se puede decir que Piglia la utiliza para desviar la mirada del punto central de la entrevista que en realidad tiene que ver con la demora en publicar, o en escribir, un nuevo libro.

En cambio,<sup>29</sup> de Cortázar el joven Piglia se aleja porque su escritura ha ocasionado toda una “fiebre que ha invadido la mayor parte de las escrituras actuales” (2015b, 208).<sup>30</sup> Esta “contaminación” ocasiona una manera uniforme de escribir entre sus contemporáneos. Acerca de esto en 1966 escribe:

despejada ya la consigna de «escribir para el pueblo», muchos han decidido, entonces, «escribir para los críticos de los periódicos». Como los críticos hegemónicos son los idiotas de *Primera Plana*, todos escriben a la manera de Cortázar, relatos autobiográficos torrenciales, sin forma, sin estilo, pero «sinceros», a la medida de la poética impuesta por los ex surrealistas que ahora se ganan la vida en semanarios para ejecutivos. Por eso todos se parecen (Néstor Sánchez, Mario Espósito...) (2015b, 251).

Es obvio que en este punto su crítica a lo que sucede a su alrededor y hacia la literatura de Cortázar viene desde el posicionamiento de lo que para Piglia significa vanguardia en esta época. Es decir, su rechazo proviene de su posición política y de su idea de la forma que debería tener la literatura. La consigna de «escribir para el pueblo», que mira en la literatura de Cortázar, la vincula con «escribir para los periódicos» que él asimila como medios hegemónicos. La ironía con la que nombra «escribir para el pueblo»<sup>31</sup> da clara muestra de que para él esa literatura no tiene ese fin. A pesar de que la forma en Cortázar se encuentre en oposición al sentido común, al ser adoptada por los medios hegemónicos, pierde su sentido tal y como ha sido ideada. Al popularizarse Cortázar, se empiezan a generar una serie de imitadores que no evocan el acto vanguardista primario. Además, esta vanguardia que se opone a los medios de masas no está necesariamente ligada a «escribir para el pueblo».

---

<sup>29</sup> En una entrada de mayo de 1965 Renzi dice: “Extraño, Cortázar elogia mi cuento «Desagravio» que publiqué hace tiempo, en su carta a un amigo (A.C.) de la revista en la que ya no estoy” (Piglia 2015b, 187).

<sup>30</sup> Esta entrada pertenece a 1965, y narra un paseo con Miguel Briante, de él agrega que “está *contaminado* por Borges (por cierta idea de estilo «criollo») y por cierta adjetivación afectada que lo hace no encontrar la voz propia. *Por mi parte avanzo a ciegas, por la espesura, sin ninguna guía* (2015b, 208). Este *avanzar a ciegas* como se puede ver está contrapuesto a la idea de la *contaminación* de Borges.

<sup>31</sup> En una nota acerca de Puig llega a decir que en este no hay una distancia entre el escritor y como hablan los personajes como si existen en Bioy Casares y Cortázar que “se hacen los graciosos despreciando el uso del lenguaje de las clases subalternas” (2016b, 44).

Tal y como se encuentra propuesta aquí, se puede ver la lógica de funcionamiento del campo o sistema literario. Un autor emergente como Piglia, se vincula a la idea de vanguardia (en este caso a un modo más radical de ella) y se opone a un escritor que empieza a ser legitimado y que por lo tanto se aleja de esta idea. Piglia se manifiesta en contra de su forma de escribir para no formar parte de sus imitadores, su manera de ver la vanguardia es distinta a esta, va más allá, se vincula a transgredir el mismo campo de la literatura, intenta no quedarse solamente en la forma.

Para 1986 Piglia escribe una crítica sobre *El examen* de Cortázar, en la que lo asimila como un escritor de vanguardia; Cortázar: “evoca al esteta refinado y vanguardista: su marco de referencia es la figura heroica del artista como exiliado. El escritor que abandona su tierra y desprecia todo lo que puede atentar contra la integridad de su arte” (2001, 45) es decir la imagen del hombre que lucha contra el poder, el vanguardista que se opone al sentido común y al sentido liberal. Este ir en contra del sentido común, como ya se ha mencionado, es lo que le da la forma a la literatura de Cortázar y lo que, dentro de la mirada de vanguardia que Piglia planteará unos años después, lo ubica dentro de lo que se puede llamar “vanguardia clásica” que se emparenta a Flaubert y a Baudelaire. Ahora bien, en este mismo artículo se plantea un conflicto en la literatura de Cortázar y que se vincula a esta asimilación de su literatura dentro del campo. Para Piglia, la literatura del artista exiliado que escribe su obra en soledad se quiebra en el mismo momento que es asimilada y tiene éxito. Este momento, que llega con *Rayuela*, es decir en la misma época en la que Renzi nota la “fiebre” por Cortázar, hace que la obra sea absorbida “por el mercado y sus ritos”, lo que ocasiona que se dedique “exclusivamente a repetir sus viejos clichés y a responder a las demandas estereotipadas del público” (47), provocando al mismo tiempo una desaparición del vínculo que lo ligaba a la vanguardia, algo que él ya había notado en su tiempo y por lo que toma distancia. En este punto, se debe notar que Piglia nota cual es el movimiento de Cortázar dentro del campo al asegurar que dos puntos principales de su literatura son “el cuestionamiento de las jerarquías literarias y el intento de armar otras tradiciones (la línea Arlt, Marechal, Felisberto Hernández se reivindica explícitamente)” (48), lo que nos remite al conocimiento que tenía de los procedimientos y estrategias de posicionamiento de los otros autores y que él mismo se encuentra utilizando.

Aun así, aunque la oposición contra la literatura de Cortázar en estos años es manifiesta, en una entrevista en el año 2007 en la que le preguntan si ser argentino le obliga a escribir en contra de Borges o de Cortázar él responde que “Más bien nos ayudó a todos. Cuando empezamos a escribir, el hecho de que existieran Cortázar o Silvina Ocampo o Enrique Wernicke daba una medida de lo que se podía hacer con el cuento y hasta dónde se podía llegar con esa forma, considerada menor” (2015a, 180). Esta afirmación puede darnos una muestra del funcionamiento del campo, Piglia en el año 2007 es un autor reconocido en todo el mundo, es acreedor de capital simbólico y se encuentra dentro de la tradición literaria argentina, quizás estas ideas dan muestra de la no oposición al canon del que ya forma parte.

Además de esta reflexión acerca de la literatura argentina de su generación, Piglia profundiza en la lectura de Faulkner y Hemingway, dos escritores que le ayudarán a definir su estilo. En 1964 termina sus estudios en Historia sin contratiempo y consigue un trabajo dando cátedra de Historia, trabajo que le permite mantenerse mientras desarrolla su literatura. El siguiente año junto con Sergio Camarda dirige la revista *Literatura y Sociedad* que constará de un único volumen y en donde Piglia publica un ensayo acerca de Pavese (el mismo que se puede encontrar en sus diarios publicados). Todo el tiempo que dedica a la literatura lo utiliza para escribir su primer libro de cuentos *Jaulario* que en 1967 envía al concurso Casa de las Américas y con el que obtiene la primera mención,<sup>32</sup> el premio consiste en la publicación del libro; ese mismo año (a pesar de la publicación confirmada por Cuba) Piglia llega a un acuerdo con Jorge Álvarez para publicar *La Invasión*, libro que contendrá los mismos cuentos de *Jaulario* con correcciones del autor y la adición de un relato nuevo.<sup>33</sup>

A partir de este punto Piglia empieza a preparar una colección de novela negra para la editorial Tiempo Contemporáneo a la cual estará ligado por los próximos quince años.

---

<sup>32</sup> Es preciso decir que este nombre no le agradó a Piglia “me molesta que suene al *Bestiario* de Cortázar y al *Crepusculario* de Neruda, pero no encuentro un nombre mejor y no quiero usar el título de un cuento para todo el libro” (301). Esta molestia hace notar la distancia que quería tomar de estos dos autores.

<sup>33</sup> Es importante recalcar la importancia de Álvarez como agente cultural. Además de ser importante dentro del campo literario también lo fue para el musical, entre los artistas que produjo se encuentran: Luis Alberto Spinetta (responsable directo para que el mítico *Artaud* viera la luz), Sui Generis, Invisible o Pappo's Blues; entre los autores que publicó están: Rodolfo Walsh, Martín Puig, Juan José Saer y el mismo Piglia, algunos de ellos a su vez trabajaron para Álvarez.

Además, después de publicar su libro con Jorge Álvarez, este le propone que dirija una revista, proyecto que jamás vio la luz, pero que pasaría a convertirse en una colección de clásicos para la misma editorial. En estas relaciones con Jorge Álvarez conoce a David Viñas que sería amigo íntimo hasta los años de la dictadura. Viñas, mayor a Piglia, disfrutaba de más recorrido dentro del panorama literario argentino; fue uno de los iniciadores del proyecto editorial de Álvarez, y había dirigido junto a su hermano Ismael Viñas la revista *Contorno* de 1953 a 1959.

En 1969 Piglia tiene un encuentro con Héctor Schumcler quien acaba de regresar de Francia fascinado por el estructuralismo y por la revista *Tel Quel*; de esta manera le propone iniciar una revista y que comparta la dirección con él. Es así que se funda la revista *Los libros* con una propuesta de izquierda y de la cual Piglia no será director hasta el año 1972,<sup>34</sup> cuando Schumcler renuncia por diferencias políticas con Piglia y con Carlos Altamirano.<sup>35</sup> A partir de ese año compartirá la dirección de la revista con Altamirano, Beatriz Sarlo y Germán García hasta 1975. Su rol dentro de la revista consistía en realizar reseñas de los libros publicados en el mes, es así que se encontró en una situación en la que podía vivir de la literatura y en especial de la crítica literaria. Estos trabajos representan una buena parte de su formación, pues al tener que organizar una colección de novela negra, se alimentó de la lectura de este género, pero también de los clásicos y no se desvinculó de la literatura de su país; al mismo tiempo, el trabajo crítico y el ensayo le inclinaron a una concepción de la literatura en la cual veía “en el ensayo el camino de renovación, es decir, aspiro a la apertura que trae una consistencia de varios estilos que se articulan novelísticamente, aunque no hayan nacido como formas narrativas” (Piglia 2016b, 202).

En las reuniones de la revista, Piglia tendrá la oportunidad de discutir con otros escritores de su generación. Es así que en 1969 se produce un encuentro con Osvaldo

---

<sup>34</sup> Acerca de este hecho Piglia asegura: “renuncia de la revista que él mismo ha fundado. Paradojas de la cultura de izquierda” (2016b, 323).

<sup>35</sup> La idea que tenía Piglia para esta revista se relacionaba con la “crítica de la crítica”, para él la publicación “tendría que dedicarse a criticar la página de reseñas de los diarios y revistas, analizar los suplementos culturales, etc.” (2016b, 143), esto se relaciona al hecho de que Piglia busca, influido por la lectura de Benjamin, mostrar la visión cultural de los medios. Para él el mercado literario en Argentina se encuentra en los medios de masas.

Lamborghini, con el que en el futuro tendrá algunas desavenencias.<sup>36</sup> Su opinión acerca de su literatura es que “uno encuentra un camino muy deliberado hacia la perversión, considerada una de las bellas artes. De todos modos, me aburren la afectación y las insistencias cómplices que no llevan a ningún lado” (166). Esta primera impresión que nos da de Lamborghini es el inicio de una serie de polémicas y discusiones entre dos maneras de hacer literatura. En 1970, en respuesta a un artículo escrito por Piglia acerca de la literatura latinoamericana, un escritor llamado Del Barco envía una carta a *Los libros*. Piglia explica el inicio de la polémica de este modo:

Vive [Del Barco] en la ilusión de una lengua muerta como material de la literatura: un lenguaje “sin sociedad”, sin modos de vida, vacío. Se trata de una retórica de la perversión como fuerza creativa: de allí la monotonía y la repetición de procedimientos que aparecen en los escritores que responden a esa lógica. Por ejemplo, Osvaldo Lamborghini (227).

Estas discusiones llegarán a incluir en algún momento a Cesar Aira, pero de esto se hablará más adelante.

Existe un hecho que marcaría la vida del escritor argentino en 1972. Este año, en el mes de enero, el ejército argentino hace un primer acercamiento a su departamento al que no entran, pero inmediatamente al siguiente día, llega un grupo con ametralladoras preguntando directamente por Piglia (287), el cual toma la resolución de marcharse de aquel lugar y tener un perfil bajo. Esto da muestra de la radicalización de la dictadura que en los próximos años será peor, pero que en el 72 aún permite una serie de acciones. Es así que en el mismo año Piglia empieza a colaborar con el periódico *Desacuerdo* desde el primer número. Esta revista de inclinaciones comunistas sindicalistas se oponía abiertamente a las políticas de la dictadura y su publicación se dio en 1973. Entre sus redactores se encontraba Roberto Fontanarrosa del que Piglia jamás dice una palabra. Por otra parte, también empezará su colaboración con la revista *Crisis* que iniciará su publicación en 1973, esta revista estaría dirigida por Eduardo Galeano, el célebre escritor uruguayo, y sería de gran importancia para la época, entre sus colaboradores estarían los nombres de escritores tales como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Haroldo Conti, Juan Gelman, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos o Roberto Fernández

---

<sup>36</sup> Su impresión en los diarios es: “demasiada voluntad de asombrar y ser novedosos que yo miro con distancia” (156).

Retamar. La revista estuvo activa hasta 1976 cuando cesaría su publicación por la dictadura militar y Galeano saldría exiliado.

En 1968, Piglia empezaría a escribir una novela que tienen por tema la historia de una “banda de maleantes que asalta un camión pagador con la complicidad de la policía y luego escapa a Montevideo” con quinientos mil dólares que luego queman. Después de tres años de trabajo decide abandonar el proyecto dado que no le satisface cómo se encuentra escrito.<sup>37</sup> Este libro será publicado bajo el título de *Plata Quemada* en 1997.

En resumen, en estos primeros años se puede ver que, en la época de formación universitaria como historiador, Piglia asumiría una posición política ligada al marxismo que le perseguirá el resto de su carrera como escritor. Esta carrera a su vez se ve fundamentada en el conocimiento del campo literario argentino al que se vinculará por medio de la crítica realizada en algunas revistas a lo largo del tiempo. Esta crítica literaria tendrá su base como ya se ha dicho en sus lecturas de Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Marx por lo que a su vez las revistas en las que participa serán de izquierda y que con la dictadura de 1976 tendrán que bajar la voz. Finalmente, su trabajo como crítico le permitirá ser conocido dentro del sistema, lo que resultará significativo cuando se publique *Nombre Falso* a finales de 1975.

## **2. Un nombre verdadero tras un cuento falso: *Nombre Falso* y la figura de Roberto Arlt**

*Nombre Falso* se publica en 1975 y contiene algunos relatos que ya se encontraban en *La Invasión*,<sup>38</sup> aunque la edición definitiva eliminará todos los cuentos de ese libro. El relato más importante es el que da nombre al libro y dotó de cierta celebridad a Piglia, que ya era conocido dentro del campo por su trabajo crítico en las revistas ya mencionadas. El

---

<sup>37</sup> “Hoy tengo la convicción casi absoluta de que la novela que he estado escribiendo durante tres años no va. Veremos qué hago” (250).

<sup>38</sup> Este constante encontrar los cuentos repetidos en varios libros (algunos de las narraciones de *Nombre Falso* luego serán incluidas en *Prisión Perpetua*) hace afirmar al crítico Thomas Abraham que uno de los efectos de la obra pigliana es el de la indignación puesto que “Piglia nos hace gastar dinero dos veces por un mismo producto, nos hace comprar dos veces el mismo libro que tiene idéntico contenido y títulos diferentes. [...] Son Libros de cuentos, todos los mismos cuentos, salvo uno, quizás, entre diez, publicados por editoriales diferentes, con unos años de distancia” (Abraham 2011, 119).

cuento habla acerca de Piglia que tiene el papel de crítico literario y que es informado acerca de la existencia de un relato inédito de Roberto Arlt que lleva por nombre “Luba”. Esto desencadena su búsqueda hasta llevarlo al personaje de Kostia que lo tiene en su poder. A pesar de los esfuerzos por obtener el texto, recurriendo a toda serie de ardidés, este termina siendo publicado por Kostia. La publicación de “Nombre Falso” tuvo mucha relevancia por el relato “Luba”, que en realidad es un homenaje que Piglia hace a Arlt. Este es tan semejante a otras obras de Arlt que los críticos pensaron que el cuento era en realidad obra de él,<sup>39</sup> es así que llega a ser catalogado con su nombre (y no el de Piglia) en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (Speranza 2006, 260). Las semejanzas se encuentran en la temática que manejaba Arlt en sus cuentos y novelas, y en sus personajes. Luba es una prostituta desesperada que tiene un papel protagónico y que se muestra comprensiva con Enrique, el cual es un personaje comprometido con la revolución, con “la felicidad de los hombres”. Los dos comparten características con Hipólita y Erdosain de *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas* o Silvio Astier de *El Juguete Rabioso*.

Es así que a partir de su uso de la crítica, Piglia logra confundir a los críticos. La primera parte del cuento se encuentra dada desde esta perspectiva y al manejar bien sus herramientas, Piglia introduce guiños de su trabajo tales como: “Hemos respetado la versión original. En la copia mecanografiada, en cambio dice...” (1994, 146) o “Se trata de una crítica bibliográfica escrita por Arlt y dice así” (129), de esta manera puede confundir a los críticos dentro de su propio campo. Con respecto a la forma del relato policial que tiene el “Homenaje a Roberto Arlt”, Piglia asegura su relación directa con la historia del género. En su libro *Crítica y Ficción* (2001) dice: “Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral de Edgar Poe de las posibilidades narrativas de la crítica” (15), lo que exactamente realiza Piglia en el Homenaje con el juego del crítico como investigador y el escritor como criminal. Para él esta forma “abre cierto camino, la posibilidad de “pensar” en medio de un relato y quebrar la estructura” (2016b, 338).

---

<sup>39</sup> Con respeto a esta confusión Piglia escribe en su diario: “Insólito llamado de Ulyses Petit de Murat para elogiar *Nombre Falso*, lectura que parece venir de otro mundo y sin embargo se opone a los que parecen estar más cerca (Juan Carlos Martini, Enrique Molina, Osvaldo Soriano) que se toman a la letra el relato sobre Arlt y piensan que es cierto” (2017, 19).

Ahora bien, el trabajo crítico y el juego con los críticos no termina en este punto.<sup>40</sup> Piglia (conocedor de los procedimientos de escritura de Arlt) hace un juego mucho más sofisticado con respecto a *Luba*; es cierto que el parecido con un relato de Arlt llega a confundir a todos, pero en realidad la autoría no recae ni en Arlt ni en Piglia, sino más bien en un escritor ruso: Leónidas Andreiev. El cuento originalmente se titula “Las Tinieblas” y fue publicado en 1907. Piglia lo utilizó con algunas adaptaciones propias para que fuera más real. En opinión de él “el enigma de Kostia es que Arlt, apurado de dinero, reescribe un cuento de Andreiev. Pero el narrador *no* lo sabe” (386, cursiva en el original), es así que gracias a los conocimientos del procedimiento de Arlt (con respecto especialmente a su lectura de las traducciones de textos al español muchas veces malas) y de las características de su literatura, Piglia logra que el texto parezca auténtico de Arlt.

Este recurso no es una ocurrencia de Piglia. Según Graciela Speranza (2006, 260) se trata de “una perspicaz puesta en escena de la idea arltiana del texto como mercancía y borgiana de la literatura como gran intertexto [...], [Piglia] ha falsificado [el texto] para ilustrar su concepción –heredera de Arlt y de Borges– de la literatura como sucesión de robos”. Idea que Piglia tiene presente en lo que él llama el texto doble o la doble enunciación; para él:

La cita, el plagio y la traducción [son] ejemplos de una escritura dentro de otra, que está implícita. Se lee por escrito un texto ajeno y la apropiación puede ser legal (cita), ilegal (plagio), o neutra (traducción). 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. (Piglia 2016b, 223).

De esta manera Piglia en el relato de “Nombre Falso” utiliza los procedimientos de dos escritores que representan parte de la tradición literaria argentina. El cuento da varias muestras de esto. En primer lugar, se encuentra el nombre. “Nombre Falso” hace referencia directamente al nombre del autor de “Luba” que no es ni él ni Arlt, pero además se encuentra relacionado a la primera frase del libro “Solo se pierde lo que realmente no se ha tenido” atribuida a Roberto Arlt. Este primer gesto sintetiza todo lo que será el *Homenaje*,

---

<sup>40</sup> Con respecto a esto, Piglia es consciente de la posición en la que se encuentra dentro de su propio sistema como escritor: “En síntesis, me gano la vida leyendo y estoy presente en el mundo sin estar obligado a publicar según los ritmos de la *visibilidad* del mercado editorial” (270).

la frase falsamente atribuida a Arlt es en realidad de Borges,<sup>41</sup> el título del libro nos remite directamente al equívoco del autor de la frase y al mismo tiempo al autor de Luba. Por otra parte, después de hacer una lista de las características de la literatura de Arlt (entre las que se encuentra la imposibilidad de salvarse y el encierro, la mujer como *doppelgänger* y la prostituta que circula como un relato a cambio de dinero) el crítico-narrador nos menciona que entre las pertenencias de Arlt se encontraba “Las Tinieblas” de Andreiev como en un prólogo de lo que será el propio cuento. La frase de Borges atribuida a Arlt no solamente tiene su fundamento en esto, sino también en algo que para Piglia es vital dentro de la literatura argentina y que tiene que ver con la propia tradición y con su generación, “Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado” (178) y se notan los esfuerzos por triunfar.

A partir de este relato la imagen de Arlt quedará aunada a la de Piglia.

Ahora bien, el relato policiaco será la forma que tome “Nombre falso”, el cuento sigue esta perspectiva, de relato en el cual se plantea un enigma claro (el cuento perdido de Arlt) que tiene que resolver el crítico (en este caso Piglia). Como ya se ha visto, la estrategia de este en su obra (tanto ficticia como ensayística) es la de desplazar a Borges hacia el siglo XIX y rescatar la figura de Arlt del que asegura que es “Alguien que no es un clásico, es decir, alguien cuya obra no está muerta. Y el mayor riesgo que corre [...] es el de la canonización. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo: es difícil neutralizar su escritura” (2001, 21). Esta afirmación nos remite claramente a una contraposición. Si pensamos en la literatura de Borges, y a partir de lo que se ha visto en el anterior capítulo, esta se encuentra canonizada, y se podría decir que al estar dentro de la tradición del siglo XIX también es parte del museo (junto a Sarmiento, Hernández y Lugones), en cambio la literatura de Arlt se encuentra aún “viva” y es parte íntegra del siglo XX. A pesar de esto, existe una contradicción en todo lo mostrado aquí.<sup>42</sup> En el caso notable de “Nombre Falso” a pesar de que el cuento “Luba” tiene todas las características de Arlt, las técnicas que utiliza Piglia dentro del cuento son un reflejo de las utilizadas por

---

<sup>41</sup> “Colocaré una frase de Borges al frente de mi libro *Nombre Falso*, pero se la atribuiré a Roberto Arlt: «Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido». La frase no hace más que sintetizar lo que es para mí el «tema» central de ese libro: las pérdidas” (2016b, 411).

<sup>42</sup> Existe una paradoja aquí. Al dotar de voz Piglia a Arlt a su vez lo canoniza; recupera un escritor que se encuentra desplazado de la tradición y la incluye en ella.

Borges. En primer lugar, la escritura es académica, el uso de referencias en toda la primera parte que funciona como un relato policial, no se liga a las técnicas utilizadas por Arlt (el cual luchó contra la crítica toda su carrera literaria y no se apegó a la escritura académica); en segundo lugar, la falsificación del relato de Luba como si fuera del propio Arlt al utilizar la traducción de un autor correspondiente a un sistema literario extranjero a través de la traducción. Como ya se ha manifestado páginas atrás, Piglia desplazaba a Borges como un escritor propio de la tradición del siglo XIX a través del europeísmo, es decir gracias a su apego a otro sistema y a la lectura de esta literatura en su idioma original, en otras palabras a través del bilingüismo. En el caso de Arlt, este se aparta totalmente de esta tradición pues se relaciona más con las “malas traducciones”, que a su vez fundamentaron su formación como escritor y su estilo, y por esta razón, es un representante de la tradición del siglo XX. Piglia a pesar de querer parecerse a Arlt, no realiza su literatura desde su propio sistema, sus lecturas de la literatura norteamericana, por ejemplo, se hacen en el idioma original y la serie de novela negra, que dirige junto a Juan Álvarez, es la primera serie traducida al español. En otras palabras, él es el traductor. No es ilógico pensar que también sea el traductor de *Las tinieblas*. En este caso se puede mirar nuevamente el influjo de los procedimientos borgeanos como la traducción de artículos de la enciclopedia británica o los relatos contados dentro de *Historia de la infamia*; la traducción y utilización de citas es piedra angular de su ficción. La traducción por parte de Piglia no es una traducción muy lustrosa, pero se corresponde primordialmente con el estilo desarrollado por Arlt; sin embargo, el procedimiento proviene de Borges. Así se puede observar que a pesar de que, en el discurso más visible, Piglia se intenta desapegar del canon encasillándolo como muerto, en realidad utiliza los procedimientos de esta tradición “muerta” para recuperar la figura de Roberto Arlt. Una de las estrategias que Piglia mira en Borges y que replica, es la de la *lectura estratégica*, a partir de la cual un escritor “intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos” (Piglia 2001, 153), lo que a su vez da una perspectiva de lectura de lo que en el futuro va a publicar.

Piglia, el apóstol de la iglesia de Arlt, parece más adepto a una religión distinta. “Nombre Falso” no es la única obra en la que se presenta la contradicción. Al ser un apóstol conocido, Piglia habla insistentemente en su obra acerca de Arlt. En su libro de ensayos *Formas Breves* (1999) desentraña cuál es el centro de la literatura de Arlt a partir de un

término “ciego, un signo vacío cuya repetición reconstruye (sin poder nombrar) el secreto del relato” (94), ese término es «eso». ¿Qué representa? «Eso» para Piglia es “el crimen, la locura, la defraudación, la sexualidad, la revolución: «eso», por supuesto, es la ficción de Arlt”. Ahora bien, si se indaga en las temáticas de los textos de Piglia, muy pocos se refieren a estas temáticas enunciadas por él mismo, se podría decir que la “La loca y el relato” aborda la locura, más el tema principal es la lengua; “El Laucha Benítez cantaba boleros” a pesar de que aborda la sexualidad, no lo hace de la misma manera en la que la trata Arlt (la relación entre el sexo y propiedad, muy bien representada en las relaciones propuestas en “Luba”). Al contrario, se pueden identificar relatos más ligados a la temática borgeana como “Las actas del juicio” que aborda un tema histórico de las guerras independentistas en donde se puede reconocer al escritor que según Piglia pertenece al siglo XIX.

A partir de la publicación de *Nombre falso* Piglia será notado mucho más como una figura dentro campo literario. Los procedimientos que utiliza en el cuento son una muestra de sus investigaciones dentro de la literatura y a la vez de su concepto de vanguardia, que se relacionan principalmente con la idea de la literatura como mercancía (el ejemplo claro se encuentra en la venta del cuento investigado, es decir “Luba” por parte de Kostia) y en la inclusión de elementos que no pertenecen al campo de la literatura que luego utilizará de manera extendida en *Respiración Artificial*, por ejemplo la figura del crítico como investigador de un documento histórico. Además, el plagio como un dispositivo elemental para su teoría en la que la literatura no es un campo aislado de la sociedad, si no que funciona dentro de ella y con la cual desmonta el sistema.

### **3. Consolidación de la figura: *Respiración Artificial***

Antes de que *Nombre Falso* sea publicado por la editorial Siglo XXI en 1975, Piglia se entera de un concurso de cuento policiaco en la revista *Siete Días* que tiene como premio un viaje para dos personas con todo pagado a París por una semana,<sup>43</sup> uno de sus sueños.

---

<sup>43</sup> Es singular la posición que toma Piglia con respecto a los premios dice: “Ganar un concurso es algo que a *todo* escritor argentino le ha pasado alguna vez, al comienzo, en el medio, o al final, siempre

Algunos de sus amigos y conocidos (entre los que se encuentra Jorge Lafforgue) ya habían leído *Nombre Falso*, por lo que lo convencen de participar del concurso en el que uno de los tres jurados será Borges. Es cuando decide escribir el cuento “La loca y el relato del crimen” con el que gana el concurso junto a Eduardo Goligorsky y Antonio Di Benedetto, el cuento será incluido en el futuro en la edición final de *Nombre Falso*.

En 1976, con la inminente toma de poder por parte de la dictadura militar, Piglia hace un recuento de las sucesivas modas que según él:

han homogenizado a los intelectuales argentinos: Cortázar (1963-1967), el estructuralismo (1968-1971), el populismo (1972-1974), hoy esa bandera es el exilio. Todos se van, se quieren ir, huyen, todos dan los mismos argumentos [...] solo piensan en salir, en buscar una estructura académica que los sostenga. Me *resisto al exilio* como alternativa de vida en tiempos difíciles (2017, 21).

El golpe se ejecuta el 24 de marzo de 1976 y uno de los primeros efectos de esta situación es el allanamiento de la editorial Siglo XXI que como ya se ha dicho publicó *Nombre Falso*. En ese mismo año y por la misma época del golpe militar, empezará a escribir su primera novela *Respiración Artificial* que lo llevará a ocupar un lugar preponderante dentro del panorama literario nacional. En abril de 1976 sucedió una reunión entre el dictador Videla, Borges, Sábato y el padre Castellani,<sup>44</sup> para la época ya había algunos escritores e intelectuales desaparecidos (entre ellos Haroldo Conti y Rodolfo Walsh),<sup>45</sup> Castellani pidió que liberen a Conti, lo cual nunca se llevó a cabo y aun hasta la fecha se desconoce su destino.

Dado a que dio por concluida su relación con *Los Libros*, y que el periódico *Crisis* solamente se publicó hasta 1976, Piglia empezó a buscar la forma de fundar una nueva revista, es así que se contacta con Carlos Altamirano y con Beatriz Sarlo sus antiguos compañeros en la dirección de *Los Libros*. Ellos también han dejado la revista por los

---

termina por recibir algún premio. Es una *humillación* por la que uno tiene que pasar, si quiere ser un escritor realmente argentino” (2001, 96),

<sup>44</sup> Es interesante el papel que jugaron Borges y Sábato en esta reunión, en especial el caso del segundo. Ernesto Sábato asistió a la reunión al igual que Borges, pero a diferencia de este, Sábato acepto dar entrevistas a los medios después del encuentro. En ellas aseguró que el general Videla era un “hombre culto, modesto e inteligente” y afirmó la amplia cultura de este. Por su parte, se ha visto en Borges un apoyo a la dictadura por su antiperonismo. Los dos escritores fueron criticados por estas acciones y por haber sido protegidos de la dictadura. Hay que notar que Sábato luego sería elegido para presidir la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas.

<sup>45</sup> Se debe mencionar que Haroldo Conti fue buen amigo de Piglia según los diarios de Renzi.

mismos motivos que Piglia (diferencias políticas); los tres deciden iniciar una nueva revista bajo el nombre de *Punto de Vista*, que trata de temas varios entre la sociología, la historia, la literatura y la crítica literaria en donde, en su inicio, se analizarán textos de Bourdieu y de Raymond Williams. Esta revista estará presente en la vida intelectual y cultural argentina desde el año 1978 hasta el año 2008, sus primeros directores fueron sus fundadores.

En estos años Piglia vive principalmente de los réditos obtenidos por *Nombre Falso*, de sus ensayos y de dar clases, las cuales impartía en grupos de estudios organizados por los estudiantes de las universidades que se encontraban intervenidas por el ejército; mira principalmente en el ensayo su mayor opción de vida, dado que le representa varias alternativas de trabajo (dar clases, ser editor, dar conferencias), y además de que existe una demanda por la cual recibe un pago, en cambio para los cuentos esta demanda resulta inexistente. Mientras la situación política en Argentina es cada vez más intensa, Piglia tiene la oportunidad de viajar un semestre a impartir clases en la Universidad de California, propuesta que acepta sin pensarlo dos veces. Es curiosa la ambigüedad con la que se maneja respecto al tema de la academia. En un principio caracteriza a la gente que se encuentra dentro de la academia como personas que han elegido encontrarse más cómodas sin pensar en su propia literatura,<sup>46</sup> a diferencia de él que ha elegido un destino literario, pero a lo largo de su vida imparte clases a las cuales con el paso del tiempo y debido a su notoriedad asisten muchas más personas, hasta que finalmente termina mudándose a Estados Unidos que le ofrece un mejor estilo no solo para su vida sino también para su literatura puesto que le brinda mejores condiciones de trabajo a diferencia de su caótico país. En 1981 se plantea seriamente el trabajo dentro de la academia: “Es tan hostil el ambiente aquí y tan difícil ganarse la vida en Buenos Aires que la posibilidad de trabajar en la academia aparece como una salida posible” (2017,148).

Es así que en estos años su actividad principal (repartida entre las demás) será escribir ensayos que se relacionan con la literatura argentina del siglo XIX, Sarmiento,

---

<sup>46</sup> Acerca de esto en 1969 escribe que: “la ambigüedad de los antiguos conocidos que me muestran su cuadro de horror (ya no el cuadro de honor): «Estoy traduciendo a Barthes», me dice. «Me compré un departamento en Palermo», acota. «Estoy subvencionado por la Facultad», me dicen respectivamente. Buscan la seguridad, se instalan y me miran, incómodos por «mis actividades». Yo podría haber sido como ellos si me hubiera distraído un instante y no hubiera sido capaz de dejar todo para seguir adelante con un objetivo claro e imposible. Otra cosa: parece difícil para mí tener amigos de mi propia generación” (2016b, 117).

Borges y Arlt; así como dar clases sobre ellos; todo esto formará el material para construir la base de su próxima novela: *Respiración Artificial*. El nombre de respiración artificial Piglia lo tiene desde el intento fallido de su anterior novela, la cual abandonó. Además de los elementos ya mencionados, también se inspiró en parte de su autobiografía para escribirla; lo que buscaba con esta obra era escribir una novela de iniciación. El personaje principal es su alter ego Emilio Renzi, presente en la mayoría de los libros de Piglia, que se ve envuelto en un relato que involucra al pasado familiar y a la historia argentina. Esta es una novela en la que la historia y el ensayo son utilizadas como formas narrativas. La historia se encuentra primeramente en la construcción de todo un archivo epistolar entre Renzi y su tío Maggi que conforma la primera parte y que un personaje secundario (que forma parte de una persecución hacia Maggi) intentará comprender. Esta inclusión del archivo dentro de la novela se puede observar como la técnica que utiliza el escritor para incluir su trabajo de la vanguardia.<sup>47</sup> Para Piglia el procedimiento vanguardista se relaciona primero con la experimentación narrativa y “a la intención de que la literatura incorpore en su campo de trabajo áreas a primera vista ajenas a lo que se ha entendido como procedimientos literarios antes de que estos autores escribieran sus obras” (2016a, 36); es decir que, para él incluir áreas que no se encuentran dentro del canon es un acto vanguardista, tal y como mira el archivo, esta es un área que es nueva para su tradición, para él el archivo significa una forma de narrar en donde “la tensión entre materiales diferentes conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos, pero no se termina de saber cuál es el enigma” (2001, 90), de esta manera se puede rastrear que este procedimiento vanguardista en “Luba” es el plagio y en *Respiración Artificial* es el archivo y el ensayo. El ensayo es incluido en la novela a través de la forma de largas conversaciones sobre literatura entre los personajes de la novela en la segunda parte, de esta manera, como ya se ha visto, desarrolla toda una teoría sobre la literatura argentina desde el siglo XIX hasta el siglo XX teniendo como principales figuras coincidentalmente a Sarmiento, Borges y

---

<sup>47</sup> Con respecto a la introducción del archivo, Piglia ya venía pensando en esto desde 1965: “Me gano la vida como historiador pero vivo como un escritor potencial, en los últimos meses he tratado de unir los dos trayectos. Escribir relatos que tengan la forma de una investigación y trabajar en el archivo de la provincia de Buenos Aires. No se trata de tematizar lo que sucede en los bajos del correo en la galería Rocha, sino de llevar a la narración modos de ser que vienen de otros lados (ajenos a la tradición literaria) (2015b, 205). Énfasis del autor.

finalmente a Arlt. Se puede decir que la relación entre *Respiración Artificial* y la dictadura es innegable; mientras la escribía, Piglia sufrió otra vez una búsqueda por parte del ejército en su departamento; muchos de sus amigos se encontraban ya exiliados (entre quienes menciona a David Viñas, León Rozitchner, José Sazbón, Saer y Puig) y muchos otros desaparecidos (Walsh, Conti, Urondo, Santoro, Piri Lugones, Diana Guerrero). En 1981 intenta convencer a otros escritores para escribir una carta abierta hablando de estas desapariciones desde una posición “radical” y el punto de vista de los demás, pero no lo apoyan.

Antes de publicar la novela, Renzi dice en sus diarios (2017,115) sentirse a gusto en la posición en la que se encuentra en ese instante después de publicar *Nombre Falso*, una posición secundaria o menor detrás de Jorge Asís, Enrique Medina, Lastra y Rabanal, a quienes pone como los que se encuentran en una primera línea. Esta posición “secundaria” no durará mucho, después de la publicación de su primera novela Piglia pasa a dejar su posición de escritor “menor” y se instala como un exponente importante de la literatura argentina. *Respiración Artificial* se publica en la editorial Pomaire en 1980 y resulta un éxito entre los críticos y también en cuanto a ventas,<sup>48</sup> este éxito a la vez que conlleva reconocimiento hace que los estudiantes en sus clases aumenten y Piglia empiece a pensar en la academia norteamericana como un futuro. Dentro de sus deseos se encuentra el que lo llamen de Princeton y poder afincarse allá (117).

#### **4. Las primeras polémicas en el campo literario (Lamborghini, Piglia y Aira)**

El éxito de la crítica de la novela no fue del todo unánime. En 1981 *Respiración Artificial* recibe una fuerte crítica desde la revista *Vigencia* por parte de un escritor relativamente nuevo (César Aira) aduciendo que Piglia es el peor escritor de su generación, pero esta polémica puede rastrearse antes y podría decirse que Piglia ya veía venir este hecho.

---

<sup>48</sup> “Se han vendido hasta ahora cinco mil ejemplares, se venden trescientos ejemplares por mes, el libro está en la lista de los best sellers de *Clarín*. Era imposible imaginar que esa novela podía interesar a lectores ajenos a mi *círculo de amigos*” (2017, 141).

Como ya se ha nombrado, uno de los procedimientos que se utiliza en *Respiración Artificial* es la inclusión del ensayo por medio de una larga conversación, en el planteamiento de la revisión histórico- literaria del siglo XIX que hace Renzi y que ubica a Borges dentro de este siglo, existe un personaje que se le opone, el tal llamado Marconi. Marconi que toma importancia en este pasaje de la novela está basado en una de las figuras importantes del campo literario argentino de la época: Osvaldo Lamborghini. En sus diarios Renzi afirma que “Marconi sí está lejanamente inspirado en Osvaldo Lamborghini”. En la novela Lamborghini imaginado (fanático ferviente de Borges) no queda bien parado frente a los agudos comentarios que Renzi lanza acerca de la literatura argentina. Sin embargo, años antes afirmaba que con Lamborghini mantiene “una relación irónica basada en un buen nivel intelectual.” (2016b, 166).

Ya se mencionó anteriormente que Piglia y Lamborghini tuvieron uno de sus primeros encuentros en *Los libros*, en aquel entonces aún no había publicado *Nombre Falso* ni tenía la notoriedad que adquiriría después de *Respiración Artificial*. En este encuentro y según lo narra Emilio Renzi, se puede observar una relación de respeto entre los dos, a pesar de lo que pueda opinar el uno del otro acerca de su literatura. Como se advirtió más arriba, esta no fue la única vez en la que los caminos de Lamborghini se encontraran con los de Piglia; en 1972 Luis Gusmán le pide a Ricardo Piglia que escriba un prólogo para su primer libro *El Frasquito*, a lo que accede inmediatamente. Según Emilio Renzi, el momento en el que le llevó el prólogo a Gusmán para que lo lea este dudó de aceptarlo, puesto que Osvaldo Lamborghini había influido en él para que lo rechace ya que no lo habían mencionado,<sup>49</sup> esto ocasionó que Piglia se alejara de Gusmán y de Germán García (a quien ya conocía por colaborar con él en *Los libros*). Luis Gusmán fundaría un tiempo después en 1973 la revista *Literal* junto a Lamborghini y García. Finalmente, el prólogo de Piglia sería publicado en la primera edición de *El Frasquito* y las relaciones con García y Gusmán volverían a su cauce, aunque con Lamborghini quedarían distantes.

Unos meses antes de que el artículo de Aira apareciera en la revista *Vigencia*, en agosto de 1981, Piglia tiene un encuentro con Lamborghini en Mar del Plata; este se

---

<sup>49</sup> “el tarado megalómano [refiriéndose a Lamborghini] quería que yo lo citara en ese prólogo y lo maquinó a Germán y también a Luis. Todo se arregló fácil, le dije: «Me guardo el prólogo y lo tiro a la basura. Decile a Osvaldo que si se siente inseguro busque a algún otro que lo cite en lo que escribe»” (2016b, 368).

localiza ahí porque está de regreso de Coronel Pringles donde vivía Arturo Carrera. En la conversación, Lamborghini le informa que Gabriela Massuh le ha pedido un artículo sobre Piglia y Asís como escritores enfrentados dentro de la literatura de su generación, que según Renzi es lo que propone la crítica literaria en esta época. Lamborghini opina que mejor sería escribir un artículo acerca de la oposición entre su literatura y la de Piglia, es aquí cuando Renzi afirma que Lamborghini se encuentra ligado a la revista *Vigencia* que: “hace la política cultural de la dictadura y publica notas abominables de Marta Lynch exaltando la hombría de Massera”<sup>50</sup> (2017, 142). De esta manera se puede ver una posición clara dentro de la polémica; ya se ha mencionado antes la tendencia política de Piglia y esta lo enfrenta a la revista que para él representa la cultura oficial a la cual ha dedicado todos sus esfuerzos por enfrentar.<sup>51</sup> En cuanto al consejo que le da Lamborghini acerca de escribir un artículo entre las dos literaturas, Piglia ya se había adelantado en el ensayo propuesto en *Respiración Artificial*.

Dentro de los hechos mencionados se puede observar una oposición a Lamborghini en tres aspectos: en primer lugar, la estética de Lamborghini no le interesa; en segundo, el vínculo con el oficialismo, en especial con la revista *Vigencia*; y en tercer lugar sus desencuentros personales.

Como se ha visto, Piglia en su discurso plantea desvincularse de la órbita de Borges. Otra de sus estrategias para este fin es plantear que Borges no logra alejarse de su relación con la gauchesca y que a pesar de su esfuerzo se mantiene en ella, por lo que lo original de él se encuentra en su “lectura vanguardista [...] que tendrá sus herederos en la literatura argentina; los hermanos Lamborghini” (78), es decir, esta continuación de la tradición literaria dentro del canon no es la que le interesa trabajar, a esto se suma el vínculo con el oficialismo que observa en la literatura de los hermanos Lamborghini y que Piglia relaciona con la dictadura militar que tiene su propia maquinaria de propaganda cultural a través de revistas como *Vigencia*.

Con este antecedente aparece en agosto de 1981 el artículo de César Aira en la revista publicada por la Universidad de Belgrano, titulado “Novela Argentina: nada más

---

<sup>50</sup> No hay que olvidar que años antes en 1964 Saer arremetió contra la literatura de Lynch.

<sup>51</sup> “Me llama Rabanal intrigado por lo ecos de la narrativa actual, escrito por un sirviente de O.L. (se refiere a Aira) en la revista de la cultura oficial *Vigencia*, que trabaja para el nuevo consenso del general Viola (2017, 145).

que una idea” en donde arremete en contra del conformismo general y en contra de los escritores de la generación de Piglia, con respecto a este asegura que es el peor escritor de su generación y contra Jorge Asís dice que es un escritor que recurre siempre al estilo costumbrista por el cual puede decir malas palabras. Al referirse a *Respiración Artificial*, dice que es una de las peores novelas que se han escrito por el profesionalismo que se halla en ella y que tiene su base en el temor de que a Piglia lo comparen o no lo comparen con Roberto Arlt. Va más allá. Según Aira, Piglia tiene como maestro directo a Sábato de quién toma tres tópicos: “el viaje interior para encontrar a un padre agonizante o un tío, la conversación hasta el amanecer, la visita del joven al anciano que vive entre sus fantasmas; luego unos personajes bien conocidos: el intelectual desencantado, el policía que fuma, el viejo europeo fracasado” (Abraham 2011, 112), todo esto aderezado con ajustes de cuentas e interlocutores preparados para permitir ganar las discusiones al personaje principal.

Aira cierra advirtiendo que un escritor útil a su comunidad tiene que ser un buen escritor, es decir que tiene que estar alejado de cálculos dentro de su carrera literaria, en otras palabras, tiene que ser un escritor en el verdadero sentido de la palabra, por lo que toma como ejemplos a Saer, Lamborghini, Peyceré y Puig, los cuales se encuentran exiliados o son muy poco conocidos y por lo tanto leídos por muy pocos. Hay que aclarar que el ejemplo de Peyceré aquí es valioso, puesto que el propio Piglia no lo menciona nunca. De esta manera Aira nos muestra una nueva manera de ver la literatura que resultará un manifiesto para su propia manera de escribir.

Piglia por supuesto se entera de dicho artículo y de las palabras que le dedica Aira a su novela y a su figura como escritor, y esgrime que la intención de la revista *Vigencia* tiene que ver con unos intereses dentro del campo propio, dice que la revista de la Universidad de Belgrano está intentando borrar a los escritores que escriben en Buenos Aires para posicionarse como la “nueva cultura –cínica y paródica– surgida de los años de la peste” (146) y que por lo tanto el objetivo claro es él, dado que él se encuentra dentro de la primera línea de escritores después de la notabilidad que le ha dado su novela. Además, recuerda la conversación que tuvo con Lamborghini, el cual ya le previno de que ocuparía una posición contraria a la de él. Es claro que este grupo de Belgrano (como se lo podría llamar) ha optado por superar la idea de que Asís y Piglia son contrarios entre ellos y ha propuesto ubicarse en contra de los dos. Por otra parte, le parece risible la posición que

tiene el recién aparecido Aira (menciona que en una entrevista este dijo que él tenía cara de policía) y agrega que este tipo de actos son “tonterías, acusaciones, maniobras costumbristas de la literatura vigilante, que sólo alegran a los graciosos del «premio Coca-Cola en las Artes y las Letras» que ganó Enrique F., promovido por la cultura oficial para presentar a la nueva generación” (146). Es notable como Piglia arremete no solo en contra de Aira, sino también de Enrique F., es decir de Fogwill que en el año 1980 ganaría un concurso de literatura auspiciado por la Coca-Cola y lo encasilla dentro de la “cultura oficial”. La mención de estos nombres resulta una excepción dentro de los diarios de Renzi que no volverá a decir una sola palabra de ellos. Finalmente se desentiende del asunto asegurando que no tiene nada que ver con la publicidad de estos “combates” y que no le interesa tampoco promoverlos.

Con el paso del tiempo, ninguno de los dos escritores argentinos (Aira y Piglia por supuesto) mencionará el tema, y siempre se esquivarán cuando se les pregunte acerca del otro. Aira no volverá a escribir un artículo parecido a lo largo de su carrera. En las entrevistas hechas por Carlos Alfieri, este pregunta directamente qué opinan el uno del otro, Aira responde que de Piglia prácticamente no ha leído nada y que tampoco le interesa leerlo, esto por su carácter de escritor e intelectual serio; Piglia en cambio aduce no conocer bien la obra literaria de Aira, pero sí la figura que ha construido como escritor y que se relaciona siempre con la ironía. Además, agrega que “Aira es alguien que escribe mucho y quizás entre todo lo que ha escrito alguna obra buena habrá” (2008, 77). De esta manera los dos escritores se esquivan de una manera políticamente correcta.

Es claro dentro de esta trifulca, que los dos escritores se consideran en la orilla opuesta de la literatura y de la tradición. Se podría ver el mismo procedimiento de funcionamiento del campo literario que se ha observado antes en Piglia, pero esta vez en Aira. Un escritor joven no reconocido que se siente parte de un movimiento vanguardista, pupilo de Lamborghini, que se opone a un escritor ya reconocido, es decir Piglia y en el que observa una escritura profesional que empieza a formar parte del canon. Este “profesionalismo” proviene del miedo a que lo comparen con Arlt (en este punto se podría decir que no se encuentra tan equivocado). Estas ideas además se sustentan en la imagen de “escritor útil a su comunidad” alejado de cálculos literarios, idea un tanto parecida a la propuesta por Piglia frente a Cortázar. En este punto se debería preguntar ¿A qué se refiere

con cálculos literarios? ¿Se refiere a que la escritura de Piglia busca vender? O ¿busca legitimarse? En todo caso, no se encuentra más mención del hecho en la serie de entrevistas y en su obra crítica. La respuesta de Piglia dentro de sus diarios en realidad no tiene una argumentación firme; peor aún, su actitud es la de olvidar el hecho y no contestar públicamente lo expresado por Aira. Como se ha visto, prefiere atacarlo como parte de la cultura oficial, más no argumenta en contra de su forma de hacer literatura; es decir, no hace una crítica literaria como acostumbra con otros autores. Lo que podría demostrar que o bien la literatura de Aira verdaderamente no le interesa, o que dentro de la posición en la que se encuentra, mencionarlo puede significar dotarle de notoriedad dentro del sistema.

Si rastreamos la posición de Piglia años después de este hecho, cuando Aira es ya un escritor reconocido, podemos ver que se opone a su poética. De la literatura de Aira expresa que se resume en la fórmula: “no hace falta nada para escribir una novela”, es decir que cualquiera puede escribir sobre cualquier cosa, pero que este tipo de narración no se relaciona principalmente con el objeto del que se narra sino con el sujeto que está narrando, este “sujeto rápido que a la superficie que no se preocupa por la forma ni por el estilo como marcas de una densidad” (2015a, 126). Este tipo de poética se opone a la literatura cultivada por Piglia que sí se preocupa por la forma y el estilo. En todo lo analizado no se han encontrado más referencias respecto al autor de coronel Pringles, pero si concordamos con la idea de Piglia sobre Lamborghini como sucesor de Borges dentro de la tradición, Aire se ubicaría también en el mismo punto.

## **5. La crítica y la academia (*Crítica y ficción, Princeton*)**

Para Piglia, la atención recibida por la novela que ha escrito le resulta de cierta manera molesta, y decide no publicar nada en un periodo en cinco o seis años, algo que por otra parte no es distinto a la práctica que ha venido desarrollando desde su primera publicación; es así, que continua con los trabajos que ha ejercido hasta el momento: colaboraciones con revistas, ensayos y clases en la universidad, en el caso de lo último, dicta clases acerca de literatura argentina y da un curso de Wittgenstein, además de profundizar sus investigaciones sobre Brecht.

En 1986 publica *Crítica y Ficción*, una serie de entrevistas realizadas en su mayoría después de la publicación de *Respiración Artificial*. En el libro se muestra parte de su trabajo crítico sobre varios escritores (Cortázar, Borges, Faulkner, Arlt) y acerca de su aprendizaje como escritor que incluye partes de su autobiografía. En general, como su nombre lo dice, es una vinculación de la crítica en su obra de ficción. Ahora bien, la crítica es otro punto en el que el escritor argentino se mueve con ambigüedad; al igual que en el caso de la academia, a pesar de que su carrera como escritor se realizó en mayor parte en el terreno de la crítica, muchas veces la defiende como otras tantas declara una intención de desvincularse de ella. Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la crítica y el ensayo han sido una salida para Piglia en cuanto a los métodos de escritura de su época, métodos que se relacionan con la literatura de Borges, el cual cuenta con una gran obra crítica, y con Sarmiento, escritores donde Piglia se reconoce y desde donde traza su propia literatura (baste recordar la discusión-ensayo acerca de la literatura argentina del siglo XIX en *Respiración artificial*), pero a pesar de esto, muchas veces se quiere tomar distancia de esta dimensión.

En realidad, la crítica de la que se quiere alejar no se encuentra relacionada con la de los escritores mencionados anteriormente y que se encuentran dentro del canon literario argentino. Piglia realiza una diferenciación clara entre la crítica académica, el periodismo cultural y lo que él llama la “crítica del escritor”, esta última es la forma que le interesa verdaderamente y que resulta dentro de sus intereses para con la ficción. En el caso del periodismo cultural sus inclinaciones marxistas no le permiten estar totalmente de acuerdo con su funcionamiento. Se recordará que al inicio de *Los libros* Piglia propuso que más que hacer periodismo cultural la revista debía tomar el rumbo de realizar una crítica de la crítica. Dentro de su concepción del periodismo cultural, Piglia tiene claro que este en parte funciona como un medio de masas y está consciente que estos medios son los que ayudan a ampliar el público de un tipo de literatura específico y no de otro, por lo que le interesa mirar este movimiento dentro del estado en el que se encontraba la literatura de su país. En cuanto a la crítica académica mira en esta una jerga especializada la cual le parece carente de sentido desde su búsqueda literaria, su opinión está relacionada a la idea de que

adentrarse en una crítica académica y a la academia en general significaría subordinar su escritura a un estándar académico.<sup>52</sup>

Con respecto al escritor como crítico o a la crítica del escritor, Piglia opina que la crítica no ha dado espacio al trabajo de los escritores y que sobre todo se encuentra atada a otras disciplinas como la lingüística, el psicoanálisis y la sociología. Para él resulta importante que la investigación literaria explore el campo de los aportes por parte de los escritores a la teoría y a la reflexión de la literatura, en ese caso centrarse no en lo que un escritor dice de su propia obra sino en su intervención dentro de la literatura y cómo mira las maneras de hacer literatura. Dentro de este campo le interesan las intervenciones de Brecht, Borges, Pound, Valéry, Gombrowicz, Auden, Eliot, Calvino, Pasolini y Faulkner, que serán a su vez los autores de los que hará crítica.

Antes de la publicación de *Crítica y Ficción* en 1986, la actividad de Piglia como catedrático se intensificó. En 1983 (gracias también a la vuelta a la democracia de Argentina) dictó un seminario sobre Borges en la Universidad Nacional de La Plata; en 1984 en cambio ofreció otro sobre Roberto Arlt en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; en 1987 uno de los deseos de Piglia se cumple, es llamado por Princeton y nombrado *Senior Fellow* del *Council of Humanities* cargo que desempeñaría todo aquel año, siendo invitado nuevamente en otoño de 1988 y todo el año de 1989 por el departamento de *Romance Languages*. En la década de los noventa regresó para impartir clases en la Universidad de Buenos Aires, pero regresaría a los Estados Unidos en 1997 y en el 2000 para hacerlo en Princeton y en Harvard. El año 2001 se crea en Princeton el departamento de *Español y Portugués* en donde le proponen un cargo permanente como catedrático el cual acepta. Desde aquel año y hasta el 2011 (año de su jubilación) Piglia será profesor de la *Walter S. Carpenter Professor of Language, Literature, and Civilization of Spain*. Estos cargos le dieron la oportunidad de desentenderse de su condición de novelista reconocido dentro de Argentina y tener una vida más tranquila en Estados Unidos.

---

<sup>52</sup> Con respecto a esto, otra de las ambivalencias de Piglia: “No pienso entonces hacer crítica académica. Tomé la decisión en 1966 de abandonar la universidad [...] y dejé de lado la carrera académica. Me mantendré firme ahí” (2017, 97). Hay que mencionar que estas ideas son de 1979 antes de que empiece a pensar en la academia como un lugar posible y en Princeton como próximo destino.

Con respecto a su trabajo como escritor en 1988 publicó *Prisión Perpetua*, un libro que contenía dos *nouvelles* y que la edición española incluiría dos relatos pertenecientes a *Nombre Falso*. En 1992 publicará la novela *La Ciudad Ausente* que sería bien recibida por la crítica literaria y tendría buena recepción en ventas. Debido a su popularidad Piglia adaptó la obra para que fuera interpretada en formato de ópera junto al compositor Gerardo Gandini en 1995; de igual manera, también fue adaptada en formato de novela gráfica sin que Piglia participe esta vez. El mismo año de 1995 publicaría una antología bajo el nombre de *Cuentos Morales* que incluiría cuentos desde 1961 hasta 1990, dentro de la selección se encontraban relatos de *La invasión*, *Nombre Falso*, *Prisión Perpetua* y *La Ciudad Ausente*.

Quizás la oportunidad de viajar a Estados Unidos no solo le permitió a Piglia alejarse de su condición de escritor reconocido, sino también del dolor de cabeza que le causaron los juicios que enfrentó por su próxima novela: *Plata Quemada*. Como se ha visto en este acápite, el discurso propuesto por Piglia con respecto a la crítica es ambiguo, como en otras cosas, su producción y compromiso en este campo es notable; sin embargo, plantea el alejamiento de esta forma (a pesar de que es una de las maneras en que logra una operación vanguardista al incluirla dentro de la ficción) al menos la que se encuentra vinculada a la academia. Este último factor es más visible, su postura con respecto a la academia cambia con el pasar de los años; de oponerse a los escritores que se encuentran en una posición cómoda dentro de la academia, pasa a formar parte de ellos. En el próximo acápite veremos que su posición política puede plantearse en los mismos términos; es decir, la ambigüedad permanente de un discurso que se contradice en el accionar.

## **6. El caso de *Plata Quemada* y *Las tres vanguardias*.**

Como se ha mencionado, Piglia inició la escritura de *Plata Quemada* en 1968, y trabajó varios años en ella hasta que acabó por convencerse de que la novela no funcionaba y la abandonó, en la década de los noventa decidió retomar el proyecto y publicarla en 1997. Según lo que se ha visto hasta aquí, no hay nada diferente a las anteriores publicaciones de Piglia, entonces ¿por qué terminó en un juzgado?

*Plata Quemada* al igual que *La Ciudad Ausente* fue un éxito en crítica y en ventas, después de su publicación se hizo una adaptación al cine por parte de Marcelo Piñeyro y la novela se convirtió en una obra bastante conocida. La historia narra el robo de un camión en 1965 que transportaba más de cuatrocientos mil dólares en la localidad de San Fernando en Argentina y que pudo ser factible gracias a la colaboración de la policía y de los políticos locales, en el robo los criminales mataron a varias personas para después huir a Uruguay y refugiarse en un departamento en Montevideo donde rodeados por la policía iniciaron un tiroteo que duró más de quince horas y que terminó con la vida de tres de los cuatro ladrones y con miembros del cuerpo policial.

Para publicitar la novela y en un juego literario, Piglia afirmó que los hechos que se retrataban en la obra eran absolutamente reales y que esto se debía a las técnicas periodísticas que había incluido en su obra, entre ellas entrevistas a los participantes del asalto (otra vez en un intento de incluir técnicas no pertenecientes a la literatura y que asocia a la vanguardia). Lo que sucedería después ya puede ser tomado como parte del libro. En el año 2003 uno de los personajes de la novela, Blanca Rosa Galeano (novia en aquel entonces de uno de los maleantes), entabló una demanda en contra de Piglia “por daños y perjuicios, por violación al derecho a la intimidad, honor, privacidad, daño moral y usurpación de nombre” (Abraham 2011, 124,). El escritor para defenderse menciona que la novela es totalmente ficcional y que los personajes también lo son (algo que la publicidad desmentía). Galeano además agrega que “El codemandado Piglia ha hecho uso de mi nombre y mi apellido en forma lesiva, dañosa y denigrante, ya que ha permitido que se me compare con el personaje artístico de vida ligera, grotesco, adicto pervertido, etc...., y poco serio de un libro” (125). La demanda era por *un millón* de dólares o su valor en pesos argentinos. Para agregarle más condimento a la historia, en una entrevista a la *Revista Nación* el 15 de febrero de 1998 Piglia aseguró que había conocido a Galeano durante un viaje a Bolivia y que ahí ella le había contado los detalles de lo ocurrido en el suceso de 1965; este hecho resultó ser desmentido en la demanda por Galeano, en donde aclara: “jamás pude haberle contado historia alguna, puesto que en primer lugar nunca viajé a Bolivia, y en segundo lugar nunca conocí a Ricardo Piglia” (126), es así que Piglia se ve envuelto en una maraña de su propia ficción.

El juicio se resolvió finalmente en favor de Piglia tomando en cuenta que el hecho sucedido hace más de treinta años ya había sido difundido por los medios de comunicación y por lo tanto era ya de dominio público, además de esto, el papel de poca importancia de la demandante dentro de la historia dotaba a Piglia del derecho para contarla sin que intervenga la ley. Por otra parte, se dio mayor valor a la libertad de expresión por sobre la del olvido, y se determinó que la suma de dinero que se pretendía por la demanda era desproporcionada para el caso.

Pero este no fue el único juicio que Piglia tuvo que enfrentar por *Plata Quemada*, la novela que tantos años espero terminar llevó a su autor a los tribunales antes, en 1997 el mismo año en que fuera publicada. Esta vez la demanda no tuvo que ver con el contenido de la novela, sino que se encontraba relacionada con un escándalo dentro de un concurso literario en el que Piglia participó. Al terminar de escribir la novela Piglia decidió concursar en el premio de la editorial Planeta ganándolo y obteniendo una recompensa de cuarenta mil dólares. Hasta ahí nada de malo, pero la irregularidad se da por el hecho de que Piglia ya tenía un contrato con la editora Espasa Calpe argentina parte del grupo Planeta desde 1994 y en este se estipulaba que recibiría cincuenta mil dólares por una obra al firmar el contrato y otros cincuenta mil un año después, pero la obra nunca llegó, entonces se planeó con Piglia que este ganara el premio retribuyéndolo de esta manera a la editorial. Atrás de esto hubo una serie de irregularidades entre las cuales se destaca el hecho de que hubo 264 novelas participantes que habrían sido imposibles de leer por el jurado por lo que se formó un comité de preselección que al fin y al cabo no fue tomado en cuenta, o el hecho de que el libro de Piglia saliera a la venta apenas un mes después de resultar ganador del concurso. Estas irregularidades fueron vistas por Gustavo Nielsen, uno de los diez finalistas del concurso, que planteó la demanda en contra de Piglia y de la editorial Planeta. A diferencia del caso anterior, Piglia esta vez no salió bien librado y fue condenado a pagar diez mil pesos más intereses a Nielsen por manipular el concurso.

En este punto es importante hablar nuevamente de la percepción que tiene el autor con respecto a la vanguardia y que se liga a lo narrado anteriormente.

Entre septiembre y noviembre de 1990 Piglia dictó un seminario en la Universidad de Buenos Aires que en el año 2016 será publicado bajo el nombre de *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Como es obvio el seminario giraría en torno a la

vanguardia vinculada a los tres escritores mencionados. Pero ¿qué son las tres vanguardias? y ¿por qué menciona a los tres autores? Las tres vanguardias son las tres concepciones que Piglia mantiene a lo largo de su carrera y que ya han sido mencionadas antes en este capítulo poniendo mayor atención a la “vanguardia histórica” como él la llama. Estas concepciones están propuestas desde algunos puntos en común, pero con resoluciones en la forma muy distintas. Piglia desarrolla el curso a partir de las tesis propuestas por Brecht y Benjamin y al estudio de la historia de la literatura. Los puntos en común entre las vanguardias analizadas son: la contraposición entre novela y medios de masas, el vínculo entre literatura- sociedad o política y la lucha por la renovación.

En un punto de este capítulo ya se ha mencionado que la figura de Macedonio dentro de las estrategias de Piglia crece con el tiempo. En este seminario tiene un papel especial pues es ubicado como el primer representante de la vanguardia en Argentina. Piglia plantea una periodización que empieza en 1904, fecha en que se empieza a escribir *Museo de la novela de la eterna* y termina en 1968 con la publicación de esta. En este periodo de tiempo toma forma la literatura de Arlt, Borges, Cortázar y Marechal y a partir de este, es decir en 1968, se funda otra vanguardia. Lo importante en Macedonio es que se opone a la lógica de Sarmiento; es decir, al nacionalismo y al liberalismo. Es así, que desde el principio la vanguardia es caracterizada por su oposición al liberalismo y por lo tanto Piglia la dota de una carga política.<sup>53</sup> Pero ¿qué tiene que ver Saer, Puig y Walsh?

Las tres vanguardias para Piglia son tres corrientes históricas que tienen distintos modos de enfrentar los puntos sobre los que giran. Cada uno de los escritores nombrados pertenece a una de las tres. Saer tiene su vínculo con la primera vanguardia llamada “clásica” por Piglia y que se origina en el siglo XIX con Flaubert y Baudelaire. En Saer lo que más peso tiene es la forma y la estética con la que realiza sus obras; en el conflicto que se presenta entre arte (novela) y medios de masas, su respuesta es la estética, una estética basada en el “yo miré esto” y que intenta describir en todo momento el tiempo presente, lo que hace que su narrativa sea pesada y que en muchos tramos no sea tan entendible, esto lo opone a lo inmediato de los medios de masas. Por otra parte, su forma de tratar a la novela es particular, puesto que se encuentra siempre en tensión frente a las formas breves. La

---

<sup>53</sup> Esta oposición no la mira solamente en la vanguardia argentina, sino que encuentra su origen en la “vanguardia clásica”, es decir en Flaubert y Baudelaire que se oponen a los valores de ese sistema.

manera en la que pequeños detalles en una novela se convierten en la anécdota principal en otra novela, es la que da continuidad a la narrativa de Saer. En esta tensión se mira que busca componer una gran novela a partir de las formas breves, a través de las cuales construye su obra.

La segunda vanguardia que se analiza y que cronológicamente vendría a ser la última: es la llamada “neovanguardia”, planteada luego de la crítica posmoderna. Esta vanguardia se relaciona con la poética de Puig. Lo que hace vanguardista a esta es que la tensión entre literatura y medios de masas está resuelta adoptando algunos procedimientos de estos medios sin negarlos. En el caso de Saer la cuestión es oponer la poética a los medios de masas (replicando la oposición de la primera vanguardia), Puig en cambio, adopta algunos procedimientos en su poética,<sup>54</sup> pero a su vez realiza una renovación técnica importante: el uso del grabador. El uso del grabador le sirve a Puig para incluir elementos reales en su ficción, además Piglia pone atención a los esfuerzos del autor por eliminar la figura del narrador y que tiende al collage.

La tercera y última vanguardia es la que según su discurso está más cerca de Piglia y se relaciona con Walsh, el escritor político por antonomasia. Esta es la vanguardia histórica explicada anteriormente y que se centra en la experiencia surrealista y de la vanguardia rusa. Walsh, a diferencia de los anteriores, no escribe novelas y su poética es un esfuerzo por resolver la tensión entre arte y sociedad, lo que la convierte en una literatura política. Los métodos que usa están ligados a un desarrollo técnico pues sus relatos se relacionan con el uso de la grabadora, pero en su visión, la ficción no tiene espacio pues la considera como un desvío de su fin. Para Walsh el escritor tiene que ser útil a la sociedad y la ficción solo significa distracción del deber. La vanguardia clásica y estética plantea una posición en la cual el artista se encierra en sí mismo para desarrollar un estilo y oponerse al mundo; en cambio la vanguardia histórica o política se opone a esta mirada, planteando romper la oposición interviniendo directamente en la vida. De todos modos, Walsh no abandona la perspectiva artística, plantea usar sus métodos para escribir sobre la vida, sobre lo real, oponiéndose a lo que los medios de masas acostumbran. Otra de las características importantes de su narrativa es la de mostrar una verdad sin nunca nombrarla. Piglia insiste

---

<sup>54</sup> Se refiere a la adopción de figuras estereotipadas propias de los medios de masas y a la expectativa que estos suelen causar.

en el hecho de que en las novelas existe la oposición entre vida y arte, en la que el héroe dentro de las peripecias de la novela termina perdiendo la vida sin lograr su cometido. En el caso de Walsh su esfuerzo por romper esta oposición llega tal al límite que el héroe termina siendo él mismo.

Piglia entiende por vanguardia: “una posición, un lugar o un sitio en el campo minado de la literatura. Se define espacialmente y su nombre ya indica que está delante de la línea propia y muy cerca de las tropas enemigas” (Piglia 2016a, 35) ¿Qué tropas enemigas? Como se ha dicho, para Piglia la vanguardia se define en la actitud combativa de los artistas frente a los *mass media*, es decir que lo que analiza es más una manera de posicionarse dentro del sistema literario. Dentro de su análisis no incluirá a los que se autodefinen dentro de esta categoría, sino que le interesan aquellos artistas que se definen “por su ruptura con las convenciones establecidas y por su fuerte interés en la experimentación narrativa” (35). Ahora bien, como ya se ha explicado, además de este posicionamiento en el campo literario, para Piglia lo que hace también vanguardista a una literatura es la “actitud de apertura hacia lo que es considerado no literario, ajeno a la literatura, la voluntad de extender los límites, romper las fronteras” (35), es decir la utilización de métodos, técnicas y estrategias que no provienen del mismo campo, sino que proceden de otros;<sup>55</sup> esta idea de vanguardia no solamente se queda en la literatura o en la técnica, a Piglia también le interesa ver dos perspectivas más, la primera es la idea de que esta es una respuesta formal a una situación histórica y política:

El lugar de la vanguardia como enfrentamiento específico a una situación social liquida la idea de una historia autónoma de los procedimientos y las técnicas literarias [...] plantea la relación entre sociedad y literatura de un modo nítido. La pregunta central es «qué lugar tiene la literatura en la sociedad» («y no “que lugar tiene la sociedad en la literatura»»). (42).

Esta preocupación se encuentra en gran parte de la reflexión de Piglia y es la que enmarcará también mayoritariamente su obra crítica, al menos la que se encuentra ligada a su labor dentro de las revistas literarias. La literatura o la vanguardia vistas de esta manera, dejan de ser tomadas como una práctica autónoma para ser analizadas como una práctica social. La segunda perspectiva que aborda y que también se liga a sus preocupaciones

---

<sup>55</sup> La tecnología según Piglia ha jugado también un papel importante en el desarrollo de la vanguardia pues no solamente influyen sobre los contenidos, sino también sobre la creatividad. Algunos desarrollos técnicos que pone como ejemplos son la maquina de escribir, la grabadora y la computadora.

literarias, es la de la lectura del escritor y la posición que esta lectura determina. Si miramos a la teoría de este trabajo, se podrá observar que en este punto Piglia se acerca a lo planteado con respecto al posicionamiento en el campo. Para Piglia la vanguardia también tiene que ser tomada como una lucha entre poéticas que se define a través de la lectura:

Para la vanguardia, los juicios de valor son juicios de posición. La vanguardia tiende a una práctica de la lectura como ruptura, desviación, enfrentamiento y anulación de la otra posición. Y más aún, tiende a borrar el texto del enemigo, a convertirlo en ilegible (44).

Lo que significa que la poética depende de la lectura y de la postura que determine la misma. Esto nos hace volver a la idea de las condiciones de lectura planteadas antes con respecto a Borges. Las condiciones de lectura para la obra de un autor están dadas en su obra crítica, es en donde este plantea su postura sobre ciertas poéticas que le interesan y a partir de las mismas crea un espacio de lectura para sus textos.

¿Por qué plantear el tema de las tres vanguardias entre las polémicas de Piglia? A partir de la idea de que existen unas condiciones de lectura que el autor crea para que su obra sea recibida de una determinada manera, se puede observar que Piglia persigue una finalidad dentro de *Las tres vanguardias*. A partir del análisis de las obras de los tres autores antes mencionados, Piglia toma una posición clara dentro del campo literario, no anula las posturas de los otros, sino que las fortalece, lo que a su vez quiere decir que se relaciona con ellas; en otras palabras, quiere que sus textos sean tomados de la misma manera. No afirma directamente que su obra sea de vanguardia, sino que lo hace indirectamente a través de su lectura de estos autores a los que si considera de vanguardia. La obra de Piglia esta fragmentada y dispuesta sobre diferentes géneros, pero también se encuentra fundamentada en una figura que lo acompaña hasta el final, el personaje de Emilio Renzi. Renzi se encuentra en las formas breves, en la novela, en los ensayos propuestos por Piglia y finalmente en sus diarios. Si vamos más allá, se puede armar una cronología de la vida de Renzi tanto como la de su propio autor. En este punto, la obra de Piglia se relaciona con la obra de Saer, en cuanto siempre existe una tensión entre las formas breves y la novela, y en cuanto sus historias, se puede decir, que se complementan hasta formar una gran novela. No podemos olvidar que a pesar de que la narrativa de Piglia no es tan cuidada como la de Saer, tampoco es descuidada como la de Arlt. Con respecto a la vanguardia histórica y la llamada neovanguardia, los procedimientos que utiliza para

realizar su narrativa son similares, en cuanto intenta reproducir la realidad dejando de lado la ficción usando técnicas que en un principio no usaba (como las periodísticas); en este caso específico es claro que en *Plata quemada* se esfuerza hasta las últimas consecuencias en afirmar que la novela está construida con información de primera mano de uno de los participantes de la historia, lo que lo lleva al fraude y al escándalo; aún hoy en día en la edición de Anagrama se puede leer un epílogo de la obra en donde se advierte que Piglia conoció a Blanca Rosa Galeano. Se podría decir que dentro de la lógica con la que mira Piglia a la literatura y a la tradición, este fraude se puede ver como un robo, de nuevo, la historia que pretende ser real desde los testimonios, no lo es tanto. En la investigación solamente existe una mención de Piglia sobre lo ocurrido con la demanda de la premiación (en *La forma inicial*), pero ninguna sobre Blanca Rosa Galeano.

Por otra parte, existe una relación con la literatura de Walsh en la preocupación por no hacer explícito el relato, es decir, en no mostrar todo lo que se cuenta, en este punto siempre se encuentra recuperando a Hemingway. Para Piglia siempre tiene que haber algo no dicho en la narración, y este no dicho es lo que en realidad lo compone, es la parte fundamental del mismo. Esto será de especial interés más adelante, pues resulta una metáfora de lo que puede ser su obra. Con respecto a la recuperación de la literatura de Macedonio Fernández y en especial a su vínculo con el año de 1968, cabe destacar que en esta fecha, según Piglia, empiezan a publicar los tres escritores y que por lo tanto la vanguardia inicia aquí; si retrocedemos algunas páginas se podrá ver que el primer libro publicado por Piglia, *Jaulario*, es de 1967, un año antes del indicado, es decir, se inscribe en el mismo contexto, sin decirlo directamente Piglia se inmiscuye en el movimiento de vanguardia que analiza.

El último trayecto de la obra de Piglia se divide entre el ensayo y la ficción. En 1999 publicó *Formas Breves* un libro de ensayos en donde se analizan la forma del cuento y a autores importantes dentro de la literatura argentina (Macedonio Fernández, Borges, Arlt). En el año 2000 será el compilador del *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. En el 2005 verá la luz *El último Lector*. Luego en el 2010 y 2013 *Blanco Nocturno* y *El Camino de Ida* dos novelas policíacas, la segunda ambientada en Princeton; en el 2015 y 2016 se publicaron *La Forma Inicial* y *Las Tres Vanguardias* dos libros que recogen una serie de conversaciones en Princeton y sus clases en la Universidad de Buenos

Aires. En el año 2014 se le diagnosticó una esclerosis lateral amiotrófica (conocida como ELA), lo que mermó su salud rápidamente y por lo que a partir de ese año trabajaría intensamente editando sus diarios para publicarlos en vida ya que no era su deseo que se publicaran póstumamente. Logró ver ese deseo cumplido en el caso de los dos primeros volúmenes (publicados en el 2015 y 2016 respectivamente) pero no en el caso del tercero publicado en el 2017, año en que murió en el mes de enero. A pesar de su muerte, aún se están editando libros póstumamente, por ejemplo, *Los casos del comisario Croce* publicado en el año 2018. A esta carrera se le tienen que sumar los guiones escritos para las películas *Comodines* (1997), *La sonámbula, recuerdos del futuro* (1998), *Corazón Iluminado* (1998), *El Astillero* (2000 adaptación de la novela homónima de Onetti) y *Plata quemada* (2000), además de una adaptación de *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas* de Arlt.

En esta sección se ha visto el final de la trayectoria de la carrera del escritor argentino; sin embargo, volvamos a los juicios que tuvo que enfrentar. Como ya se ha observado dentro de la carrera literaria de Piglia, existen algunas ambigüedades que enfrentan al discurso como escritor y a las acciones que este toma fuera de la escritura, entre estas podemos incluir al caso *Plata quemada*. La controversia que envolvió a la publicación del libro se encuentra entre la incógnita de si forma parte de la estrategia de Piglia vinculada a su idea de la literatura como mercancía o más bien como una forma de beneficiar sus propios intereses. En este punto y ya posicionado en el campo, parecería que la búsqueda de legitimidad no es más una preocupación, sino que lo que se busca es una mejor posición en el mercado contradiciendo su posicionamiento político.

Hay una contradicción clara entre el discurso político ligado a la vanguardia al que se adscribe Piglia y lo que ocurre realmente. En 1990 plantea que el escritor tiene que servir a la sociedad y explorar a través de la literatura los problemas sociales, pero en 1997 incluye en un escándalo a una persona que se liga a su ficción, que publicita como una historia totalmente real. Es como si los vínculos con la vanguardia que plantea en su obra no funcionaran en la realidad, el caso de *Plata quemada*, el uso de nuevas técnicas, la propuesta de la realidad fuera de ficción se ven opacados por sus declaraciones para que estas dos aristas funcionen y por sus vínculos con el mundo literario que lo llevan a enfrentar demandas. Piglia utiliza un discurso bastante claro como estrategia para posicionarse y estar ligado a una literatura, en específico dentro del campo literario al que

se encuentra adscrito, utilizando las figuras importantes de su tiempo (Walsh, Saer y Puig), pero sus actos en el mercado editorial lo alejan de este mismo discurso. La dicotomía entre arte y vida propuesta se hace clara aquí. Sin embargo, el sistema literario no funciona como una independencia total de la literatura frente a la vida, existe una relación con el mercado, del que, a pesar de parecer independiente, no lo es del todo. Piglia al tratarse del mercado o de los cálculos mercantiles se aparta de sus ideales, hay que recalcar que esto también puede ser sintomático del funcionamiento del sistema y de la posición que ocupa en este punto Piglia. Al alejarse del polo de la vanguardia y al convertirse en un escritor reconocido, a su vez sus vínculos con el mercado se vuelven más estrechos y el capital simbólico es reemplazado por capital económico. Se ha podido observar en qué medida Piglia utiliza figuras importantes (Arlt, Borges, Macedonio) dentro del sistema literario para poder estar presente en el movimiento de vanguardia y crear unas condiciones de lectura para su obra, y, por otro lado, se aleja de otras igual de prominentes (Cortázar, Sábato, Borges) para ganar capital cultural. El caso de Borges es paradójico, pues a la vez que aleja su figura de su discurso, utiliza sus procedimientos para escribir. Por otra parte, la estrategia que utiliza al inicio, con el paso del tiempo cambia y con ella las oposiciones, su crítica y sus opiniones se vuelven más laxas y cambia de opinión con respecto a algunos autores. Se podría decir que el movimiento en el cual reúne poéticas tan distintas para mirarlas como vanguardia, le sirve como estrategia para adherirse a ellas y pueden ser un intento para mantener el capital simbólico perdido con su ingreso dentro de la tradición y el reconocimiento recibido por su obra. Con respecto a su carrera como catedrático, hay una frase que parece resumir un poco lo que pasa con su obra, al referirse a Arlt indica que se ha salvado de parar en el museo, pero años después asegura: “para mí la imagen que tengo de un museo son las universidades norteamericanas” (2015a, 239) en las que justamente termina su carrera.



## Capítulo cuatro

### El proyecto final

#### 1. Los diarios de Ricardo Piglia o Emilio Renzi

Se han observado las estrategias que utiliza Piglia para adscribirse a la tradición argentina y sus esfuerzos por adherirse a cierta literatura y desvincularse de otra. Además de las obsesiones que dan forma a su escritura y que se mantienen a lo largo de ella. Si se tiene que precisar cuál es la principal característica de la literatura de Piglia, se puede decir sin temor que se trata de una literatura proteica, en cuanto la forma no se encuentra fija, sino que adopta diferentes géneros. En los capítulos anteriores se ha mencionado que la obra pigliana se encuentra escindida entre la literatura y la crítica. La parte literaria, al menos dentro de la novela, se encuentra conformada por otros géneros o recursos que el autor utiliza y que en un punto denotan un esfuerzo por mantener un pacto más vívido con la realidad (es el caso claro de *Plata quemada*). Además de este cambio constante dentro de las formas usadas, una obsesión permanente dentro de su literatura se liga a “lo no dicho” que mantiene el relato vivo y que para Piglia es la base de toda narración. Sus escritos denotan el esfuerzo por narrar más allá de este punto, de una historia que se centra en ese “no dicho” y que en todo momento lo evade hasta el punto de cambiar.

Dentro del conjunto de la obra de Piglia si hay algo que se mantiene presente pero que no es visible para los lectores son los diarios. A lo largo de la carrera literaria de Piglia este menciona los diarios como un conjunto importante de su obra y que en el futuro publicará: “Siempre digo que voy a publicar dos o tres novelas más para hacer posible la edición de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura” (Piglia 2001, 92), es decir el centro de la narración pigliana se encuentra siempre nombrado, pero no es visible, se encuentra oculto. Este velo que protegía esta narración originaria de la literatura de Piglia fue descubierto, en parte, en el año 2015 con la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi*, que se halla dividida en tres volúmenes nombrados como: I. Años de formación, II. Los años felices y III. Un día en la vida. Separados por épocas que para Piglia son

significativas y que se ligan a sus inicios como escritor, la llegada del reconocimiento y finalmente los años de dictadura y como profesor en Princeton.

La publicación de los diarios está inserta dentro de un doble juego que el escritor argentino deja entre ver y que se puede observar en las distintas narraciones de los tres volúmenes. Primero, al poner en los diarios a su personaje principal, Emilio Renzi como protagonista de sus narraciones, y, segundo, la ilusión que puede inducirnos a pensar que lo que se encuentra narrado es real y que la información publicada se encuentra completa. En este capítulo se analizarán estas dos aristas que se ligan a su literatura ya que se podría ver como un cierre de esta y como parte de sus estrategias dentro del campo literario del que forma parte.

## 2. El problema Renzi

Emilio Renzi como ya se ha afirmado es el personaje principal de la ficción de Piglia y que atraviesa toda su obra. El nombre completo de Piglia es Ricardo Emilio Piglia Renzi, es decir que su personaje es un alter ego del autor, tras el cual Piglia se escuda muchas veces para dar sus opiniones, especialmente cuando dentro de la ficción se utiliza la forma de la crítica, lo que es notable especialmente cuando a Piglia le preguntan acerca de la conversación de *Respiración artificial* y él responde con un “bueno, Renzi dice que Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX” (2001, 76), tomando así distancia de las opiniones de Renzi, aunque unas líneas después aclare: “De todos modos creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta”. Ya se ha hablado acerca de lo que significa este desplazamiento y la estrategia que implica para la ubicación del campo literario; sin embargo, en el diario la figura de Renzi toma un aspecto que se encuentra muy ligado a Borges.

A pesar de que la estrategia usada por Piglia consiste en desplazar a Borges, se ha demostrado que su literatura se encuentra mucho más cercana a esta que a la de su héroe Arlt. En el caso de *Los diarios de Emilio Renzi*, nos encontramos frente a la réplica de otro juego borgeano. En 1960 Carlos Frías editor de Emecé le pide a Borges un libro para su publicación “Borges le respondió que no tenía libro alguno, pero Frías insistió, diciéndole que todo escritor tenía un libro. Borges revisó sus cajones un domingo y empezó a reunir

prosas breves y poemas sueltos” (Borges 2010, 349), es de esta manera que nace *El Hacedor* que tiene relevancia aquí por el hecho de contener entre sus páginas “Borges y yo”. Publicado originalmente en 1957. Este monólogo tiene como tema principal la escisión entre Borges como hombre y Borges como escritor, y en donde se contraponen. Esta contraposición deja ver que Borges mira al otro como un personaje de su quehacer literario y a su vez se ve el temor de quedar sepultado frente a este: “así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”. Borges lleva esta bifurcación hasta el punto de aclarar “no sé cuál de los dos escribe esta página” (Borges 2010, 299), si el Borges hombre o el personaje que se ha creado de él. Además de estas dos preocupaciones que aquí se han remarcado hay que mencionar otra que se encuentra presente en el mismo origen de *El Hacedor*, el nombre del libro proviene del poema “Lament for the makers” que es un lamento por los escritores que lo precedieron y por la muerte,<sup>56</sup> está temática interna del título se puede observar en el prólogo dedicado a Lugones en donde recrea el sueño de un encuentro con el autor de *Lunario Sentimental*, sueño que será deshecho porque Lugones ya había cometido suicidio, y que podrá cumplirse solamente a través de la literatura de Borges (2010):

Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en una noche de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado (272).

Se mira aquí una preocupación por la muerte que logrará el encuentro deseado con el poeta admirado.

Pero ¿qué tiene que ver todo esto con *Los diarios de Emilio Renzi*? Como ya se ha mencionado antes, Piglia había advertido algunas veces la importancia del diario y el proyecto de su publicación. Este proyecto siempre se encuentra dentro de un posible futuro. En el año 2013 Piglia dicta unas clases sobre Borges para la televisión pública argentina e inmediatamente después, según él, deviene “la caída”, la mano izquierda le empieza a fallar

---

<sup>56</sup> “En una nota a pie de página en *La vida de Jorge Luis Borges*, James Woodall escribe que Borges dijo siempre que había tomado el término del famoso poema en inglés “Lament for the makers” de William Dunbar, aunque no da más datos. En efecto el poema de Dunbar es un lamento por los escritores que lo precedieron y por la transitoriedad de todas las cosas. Tiene un refrán: temor mortis conturbar me [el terror a la muerte me perturba]” (2010, 349).

y luego empezará a torturarlo la idea de la mano derecha, que no mucho después quedará inhabilitada. Este es el inicio de lo que luego será diagnosticado como una esclerosis lateral amiotrófica que causa una parálisis progresiva de los músculos. Esto desencadena que se apure la preparación de los diarios como ultimo hito de su obra, el terror de la muerte ronda cerca, al igual que en el libro de Borges, en los diarios existe un motivo del fin. O eso es lo que se puede observar a primera vista.

Por otra parte, como ya se ha dicho la función de Renzi dentro de la literatura de Piglia es la de ser su alter ego, para él es:

un efecto de estilo, un tono, digamos, un modo de narrar. A la vez tiene algunos rasgos autobiográficos, que aparecen un poco parodiados [...] en el fondo sólo le interesa la literatura y en este sentido ironizo también sobre mí mismo. Todo lo que no es literatura me aburre (2001, 93).

El efecto de estilo es claro en los diarios. Como en toda la obra de Piglia, los diarios son una mezcla de estilos y de géneros que se intercalan unos a otros sin ningún orden preciso. En los diarios estamos frente a listas, cartas, ensayos, revisiones de libros, pensamientos, etc., que solamente toman la forma de un diario por las fechas que se encuentran marcadas, pero esta forma se ve además afectada, al menos en el primer volumen y en el último, por una serie de relatos que se encuentran entre los distintos años.<sup>57</sup> Estas formas breves relatan la vida de Renzi y parte de los diarios en tercera persona. Piglia utiliza el efecto de estilo que le permite la introducción de Renzi para narrar su autobiografía como si fuera la de otro, esto a su vez le brinda al lector una perspectiva de alejamiento y a la vez de ficcionalización de su vida. En este caso claro, la vida del escritor se confunde con la del hombre; Piglia en la publicación de sus diarios lleva al extremo la frase de Borges “así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”; sin embargo, en el ejercicio de Piglia es más claro que quien narra su propia vida es él como autor y a su vez su personaje toma como suya su vida; como si al final de su vida la figura de Renzi fuera la que ha tomado vida y la de él se desvaneciera y quedara solamente como la del narrador de hechos de su personaje. Piglia no vive, es su personaje el que le da la vida a él. Volvamos a la siguiente afirmación de Borges: “Sería exagerado afirmar que

---

<sup>57</sup> Los años de los diarios publicados van desde 1960 hasta 1982, no se encuentran registrados los años 1961, 1962 y 1963. Por otra parte, sus últimos años como profesor son aludidos dentro de los relatos mencionados, esto incluye los años de preparación y edición de los diarios.

nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica” (2010, 299), Borges el personaje, el de *El Aleph* es el que lo justifica.

El suceso de la enfermedad desencadena que Piglia busque la publicación de sus diarios y con esto el “cierre” de su obra, al no poder escribir tenía que dictar sus cuadernos a una asistente de confianza; a través de este ejercicio según él buscaba:

la causa, el motivo, la razón por la cual había empezado a sentir que su cuerpo le era ajeno. Esa expresión, «mi cuerpo me es ajeno», abundaba en sus diarios, desde su lejana juventud había empezado a vivir en el cuerpo de otro. «Por eso me hice escritor», dijo, «para mantener a raya y observar detenidamente a ese extraño que se había adueñado de mi cuerpo» (Piglia 2015, 343).

Se ha transcrito todo este fragmento para poder notar el efecto que el uso del estilo indirecto marca dentro de la narración. Aquí se trata la problemática del “otro”, pero ¿quién es ese otro? ¿se trata de la enfermedad? Existe un doble juego aquí: primero, lo ya mencionado, el estilo indirecto le permite a Piglia contar lo que le está sucediendo como si no se tratará de él, como si se tratara del problema de otro, del problema de su personaje; pero a su vez, su personaje se pregunta, ¿quién se ha adueñado de su cuerpo? ¿es el personaje el que se pregunta o es el propio Piglia? Como en el caso de *Respiración Artificial* Piglia hace hablar a su personaje por él, pero en este caso, en la autobiografía es el personaje el que vive y el escritor es menos real, a quien le suceden las historias es a Renzi, Piglia es el extraño que se ha adueñado de su cuerpo. De esta manera Piglia se autoficcionaliza, logra cerrar el círculo del personaje que ha venido creando a través de los años ocultándose detrás de él. Conformando una autobiografía entre su realidad y la del personaje, entre la realidad y la ficción, entre el humano y la imagen que se ha creado de sí mismo y la que los demás miran.

Esto lleva al siguiente punto, la realidad como material de la ficción y la ficción como parte de la realidad.

### **3. El diario como obra y fin**

Generalmente cuando se habla del diario, se hace referencia a un género que suele ser principalmente privado y que tiene un carácter personal, por lo que muchas veces son

textos inéditos o póstumos. Existen varios diarios a lo largo de la historia, por citar algunos se encuentran los de Kafka, *El oficio de vivir* de Pavese, *Diario de Ana Frank*, *Diario argentino* de Gombrowicz o los diarios de Anais Nin, estos últimos publicados en vida de la autora. La forma propia del diario que en realidad no se encuentra definida más que en su mezcla de varios géneros la ha hecho parte de varios autores para narrar sus novelas.<sup>58</sup> Se suele considerar estas obras, póstumas en su mayoría, como parte de su obra. En el caso de Piglia, la publicación tiene una finalidad clara, la de cerrar su obra con lo que él considera “el laboratorio de su escritura”, lo que nos demuestra que hay una intención en la publicación y conduce a un segundo punto dentro de este capítulo, el problema de la edición.

El título y tamaño de esta obra pueden dar la impresión de que los diarios de Piglia han sido publicados íntegramente; sin embargo, cuando leemos la descripción de los diarios originales es difícil que toda la documentación esté publicada en esos tres volúmenes. Piglia dice que las entradas de sus diarios se encuentran distribuidas en 327 cuadernos que copilan lo escrito entre 1957 y 2015; cuadernos que se encontraban apilados en su biblioteca y estudio. Además asegura que “no hay secretos, sería ridículo pensar que hay secretos, por eso iba a dar a conocer en este libro, con placer, los primeros diez años de su diario” (2015, 12); a pesar de esto existe también la aclaración de que no se han publicado sus diarios de viajes y tampoco los que ha escrito en el extranjero.

A lo largo de la lectura de los diarios se puede observar que muchas de las cosas narradas en ellos son ciertas, pero a su vez se plantea la duda de cuántos hechos no han sido incluidos en estos volúmenes. En el anterior capítulo se han utilizado varias entradas de los diarios para ver la postura de Piglia acerca de la tradición, pero a pesar de esto y gracias a la ficcionalización de los diarios (este punto se refiere a las entradas a modo de cuento que se encuentran en la publicación), existe la duda de qué es lo que se cuenta y qué queda de lado. Dudas que se ahondan cuando se revisan las partes que hacen referencia a la persona que ayudó en la transcripción de los diarios, es decir, su asistente.

---

<sup>58</sup> “No hay otra cosa que pueda definir un diario, no es el material autobiográfico, no es la confesión íntima, ni siquiera es el registro de la vida de una persona, lo define sencillamente dijo Renzi, que lo escrito se ordene por los días de la semana y los meses del año” (Piglia 2016b, 7)

La inscripción que inicia los diarios es la siguiente: “A Beba Eguía la lectora de mi vida. A Luisa Fernández, la musa mexicana”. La primera fue la última compañera de Piglia, la segunda su asistente, la cual le ayudó a transcribir sus diarios para posteriormente ser publicados. Cuando en el último relato del primer volumen, que obviamente fue agregado para su publicación con el diario, se habla del trabajo que requiere transcribir los diarios con la enfermedad paralizante y describe parte del proceso: “por eso trabajo ahora con mi musa mexicana. Le dicto y ella por supuesto escribe otra cosa, mejora lo que le digo, apenas entiende, ella, que habla un español purísimo”, lo que demuestra que existen cosas que no se mantienen en la publicación, esto resulta problemático en cuanto a pesar de que los diarios representan el silencio de la obra de Piglia, aún existen hechos que el escritor argentino no muestra.

Por otra parte, existen más hechos que permiten vislumbrar que los diarios no se encuentran completos, además de lo ya dicho acerca de los diarios de viaje y del extranjero. En este punto se tocará un tema particular y que se relaciona con los diarios de viaje. En la entrada del 7 de junio de 1973 Piglia dice “Viajo a China por cinco meses” pero no se dice cuál es el motivo que propicia el viaje; el diario de ese año solamente llega hasta ese mes y se podría deducir que los otros meses deben formar parte de un diario de viaje a China. El año de 1974 se hace una descripción del viaje y de sus conversaciones con algunos líderes maoístas, pero tampoco existe referencia al motivo del viaje. Como se ha visto antes, Piglia fue militante comunista por muchos años y estuvo más ligado al maoísmo. En la época de la que se habla aquí formaba parte del movimiento Vanguardia Comunista la cual costó el viaje y los gastos para el viaje que realizó junto Ricardo Nudelman y Rubén Kriscautzky, el segundo asesinado por la dictadura militar. Esta historia además está relacionada con otra narración del diario en donde se habla acerca de Antonia Cristina, madre de Eleonora y Roberto Cristina, los dos desaparecidos por la dictadura; Piglia la visita y la encuentra charlando con el televisor, confrontándolo y afirmando que todo lo que se dice en el aparato es mentira, en referencia a las ficciones impuestas por el régimen militar y que permean la sociedad como verdades. Cuando habla de Roberto Cristina dice que “él era dirigente de Vanguardia Comunista un grupo político de orientación maoísta. Yo era amigo de Roberto y lo veía a menudo, y esos encuentros están registrados *elípticamente*, en mis diarios” (2017, 15). Podemos ver claramente que Roberto Cristina que se menciona es en realidad

su amigo Rubén Kriscautzky, asesinado, y al que dedicaría en 1980 *Respiración Artificial*. Pero ¿por qué Piglia no menciona estos hechos? A pesar de que asegura en esta introducción que se ha registrado parte en los diarios, es muy poco lo que podemos encontrar: “Hoy visité al oráculo de Delfos, no porque ella -la mujer herida- se presente así, sino por la claridad imperturbable de su modo de decir. Un oráculo sin enigma, la confusión, en todo caso, es de quien consulta” (2017, 12). El oráculo es la madre de los desaparecidos. Se puede pensar que la motivación por la que Piglia no menciona los hechos directamente es que ponía en riesgo su vida al hacerlo, al vincularse directamente a ellos, al mencionar el movimiento al que pertenecía, daba una justificación para su muerte. Aun así, Piglia no los menciona en sus diarios a pesar de los años transcurridos y de agregar narraciones y relatos a la publicación. Otra razón puede ser la causa. Piglia busca ser desvinculado de esta militancia, quiere construir una imagen de escritor. El procedimiento en el que emula a Borges tiene esa motivación, hacer clara la dicotomía entre hombre y escritor en la cual no cabe la imagen de militante. Piglia a partir de la ficcionalización de sus diarios intenta darles otra forma, la forma de la novela y en esa novela Renzi es partidario del comunismo, pero no milita por él; su preocupación vital es la literatura. De esta manera, a pesar de que los diarios o el mismo autor intente vender la posibilidad de encontrar su autobiografía en los diarios, hay fragmentos de su vida que no se pueden encontrar en su última obra y que no le interesa retratar puesto que se alejan de la imagen de escritor puro que se esfuerza por crear al final de su carrera. “todo lo que no es literatura me aburre” afirma antes al hablar de Renzi, pero en la vida real, también la militancia de izquierda formaba parte de su vida, no solamente la literatura.

#### **4. La fragmentación y la tradición**

Hay que hacer hincapié nuevamente en una de las características principales de la literatura pigliana: la fragmentación. Se ha dicho que la obra de Piglia recorre varios géneros y que esto se nota principalmente en sus novelas. En sus entrevistas, Piglia destaca que la tradición argentina se encuentra ligada a esta fragmentación:

trato de pensar mis textos en relación con lo que llamaría la gran tradición de la novela argentina. Una tradición que nace en *Facundo*, en *Una excursión a los indios ranqueles*, en

*Peregrinación de Luz del Día*: libros más o menos desmesurados, de estructura fracturada, que quiebran la continuidad narrativa, que integran registros y discursos diversos. Basta pensar en *Museo de la novela de la Eterna*, en *Adán Buenosayres*, en *Los siete locos*, en *Rayuela*, en *Historia funambulesca del profesor Landormy* para ver que la tradición fundamental viene de ahí (2001, 57).

Si se analiza la estructura de los diarios y su estilo, se podría ver que cumplen con las tres características mencionadas por Piglia en esta entrevista: desmesurada, fracturada y quiebra la continuidad narrativa. Piglia lo que intenta es novelar su biografía, escribir su autobiografía de forma distinta. Es un intento por cerrar su obra insertándola dentro de la tradición de la novela argentina y también de la tradición latinoamericana. El diario de esta manera se transforma en la obra capital de Piglia, en su obra más importante que lo asemeja a aquella obra propuesta por Macedonio, escrita a lo largo de su vida, pero con un final claro. Sobre esto asegura:

El diario que escribe es para él un laboratorio de literatura potencial. La última obra gravitacional extensa. Es un conjunto inorgánico y en movimiento; todos los materiales son reales, las palabras han sido previamente vividas por él, en este sentido es un documento antropológico sobre la vida de un terrícola [...] La vida o las vidas de un particular que en su lejana juventud *apostó todo a la palabra escrita*. En ese aspecto es una obra de no ficción, una novela verdadera, un testimonio real y un documento histórico (2017, 234).

Volviendo al tema anterior, Piglia se ve como el hombre que *apostó por la palabra escrita*, es decir como un escritor puro; un escritor al que lo único que le interesa es la palabra y que continuará escribiendo hasta el fin de sus días. No se ve él mismo como el militante miembro de la vanguardia comunista, sino como el escritor que ha apostado su vida por la palabra y que su obra se encuentra junto a las grandes obras de la tradición. De esta manera, la publicación del diario se convierte en otra estrategia para ubicarse dentro del canon del campo proponiendo una *novela verdadera* y postulándola como documento histórico. El diario como laboratorio le sirve a Piglia además para adherirse a la vanguardia de Walsh, la que se liga al documento real para transformarlo, y la fragmentación del diario lo hace perfecto para complementar el resto de su obra.

Esto lleva al último punto. El final.

La publicación de los diarios puede dar la sensación de que esta sería la obra final del escritor argentino y tal como se propone cerraría con ella su literatura en un ejercicio que le sirve para escribir su propia historia; sin embargo, se puede decir que esto es una verdad a medias. Regresamos a otra de las obsesiones de Piglia: lo escondido. Es cierto que

el último proyecto en vida de Piglia fueron los diarios, pero a pesar de esto, no logró ver publicado el tercer volumen, falleció de un ataque al corazón en el 2017, meses antes; es decir, el tercer volumen fue publicado como una obra póstuma bajo sus indicaciones. Pero esto no termina ahí, como se ha mencionado antes, existen obras que no se han publicado aún; en el 2018 vieron la luz *Los casos del comisario Croce* y esta es parte de una serie de textos de los que Piglia dejó indicaciones para su póstuma publicación a cargo de Beba Eguía y Luisa Fernández; además de que se puede prever que en el futuro los cuadernos de los diarios que se encuentran en sus cajas ahora sean publicados de manera íntegra como se ha hecho antes con tantos otros autores desaparecidos, lo que a su vez presentaría de manera clara las omisiones y operaciones que realizó Piglia en esta publicación.

Se ha presentado una mirada general de lo que representan los diarios dentro de la obra de Piglia, primero una manera de ubicar su figura de autor frente a la del humano, la ficcionalización de su autobiografía le dota de recursos para posicionarse primero dentro de “la gran tradición argentina” y en segundo lugar como un escritor que “ha apostado todo por la palabra escrita” siguiendo el procedimiento de Borges. Por otra parte, la inclusión de formas breves, y el uso del estilo indirecto logran una ficcionalización de su figura como escritor, sumando esto a la fragmentación y a su perspectiva de la novela dentro de la tradición, muestra sus diarios como un esfuerzo por lograr una novela de su vida, novela que al ser “el laboratorio” está vinculada con todo el resto de su obra. A pesar de esto y en una simulación del escritor que se pasó su vida escribiendo sin lograr un punto final en su obra, Piglia deja abierto el camino para una obra póstuma que, a diferencia de otros casos, se encuentra planeada y llena de indicaciones.

## Conclusiones

En este trabajo se ha analizado la tradición y el campo literario argentino a través de la obra de Ricardo Piglia; se ha demostrado que su labor literaria consta de algunas estrategias que le hacen pertenecer a su sistema y que a pesar de que intenta encubrirlas salen a la luz al reconocer que la técnica que utiliza proviene de otros escritores que han sido reconocidos antes que él y sus elecciones lo llevan a identificarse con otros no tan reconocidos creando un nuevo espacio dentro del mismo sistema. Ahora bien ¿hasta dónde nos ha traído lo tratado? Se ha visto como el plagio y lo que se puede considerar como robo son parte de las estrategias que Piglia utiliza para realizar su obra, estrategias que habían sido empleadas previamente por otros autores y que aparentan ser propias de la tradición no solo argentina, sino también latinoamericana. A pesar del escándalo que pudo significar para su carrera, también se puede mirar que esto le dio réditos al autor; hoy en día prácticas como la apropiación o la llamada desapropiación son mucho más comunes de lo que antes fueron. Tal como lo ha afirmado Cristina Rivera Garza, el pensar en la escritura como una práctica individual y subjetiva, y en el plagio como una práctica ahistórica es un error que está ligado a las estrategias de poder para que el sistema (que como se ha afirmado aquí antes es relativamente autónomo) mantenga sus vínculos y réditos con la economía y la lógica capitalista.

Pensar en la práctica de la escritura como un ejercicio individual nos lleva a negar algo que todas las personas que han escrito o que se encuentran ligadas al mundo de la escritura conocen: la literatura se alimenta de la lectura, de lo que otros escribieron antes. La idea de un genio individual que trabaja desde su propia inspiración y que escucha el canto de las musas es una idea caduca que en el siglo XXI ya no tiene lugar, pues como han afirmado algunos autores tiempo atrás, ya todo se encuentra escrito. En otras esferas del arte, la idea del plagio ha sido aceptada desde hace mucho antes, basta pensar en el ejemplo del *sample* en la música y como ha sido utilizado para tener una muestra. La cuestión del plagio en la literatura se propone desde posiciones dominantes en el sistema, los derechos de autor son una forma de salvaguardar estas posiciones; pero, la literatura siempre es una matriz de conocimiento, que se replica en varios libros, en varias épocas y que los autores

mantienen a través de su propia obra. La literatura se autorreferencia manteniendo de esta manera la tradición, postular la defensa de los derechos de autor significa negar lo manifiesto. Es preciso que se aborde la cuestión del plagio y de la apropiación aún más allá de la propia tradición y de los nombres brillantes de la literatura. En el caso aquí analizado, el plagio se vincula a esos mismos nombres, no como medio de cuestionamiento al estatus o a las jerarquías predominantes en el sistema; pero sí en un juego contra la crítica académica. Piglia utiliza el plagio como provocación, y al final como método de propaganda; más no como cuestionamiento a las jerarquías del sistema de las cuales se termina beneficiando, a pesar de que en su discurso aparente lo contrario mostrándose como recuperador de una tradición de segunda línea. La apropiación, natural en la literatura, tiene que ser tomada como eso, como un movimiento propio de la literatura y de su funcionamiento, pero además puede ser usada dentro del campo de la literatura como herramienta para minar el campo, para cuestionar el mismo sistema; en el caso aquí tratado, la apropiación sirve de crítica de la misma crítica, tratada como un juego para embelesar y confundir a los críticos más académicos que se encuentran en una ubicación muy distinta dentro del sistema. Piglia utiliza muy inteligentemente el plagio, propio de la literatura, como herramienta de crítica a la crítica literaria más seria que cae en su juego, poniendo en claro la diferencia en el sistema entre la llamada crítica de los escritores y la crítica académica. Si vamos aún más allá, la utilización de registros distintos en su literatura podría verse a su vez como otro intento para lo mismo, para no ser captado en una sola dirección y, como se ha mantenido aquí, para fundamentar su ubicación y poder desplazarse hacia lugares que le atribuyan mayores réditos (sean económicos o simbólicos) dentro del sistema. Por otra parte, la escritura puede ser vista como un trabajo comunal, aunque dé la impresión de ser una labor individual, en la literatura no lo es y por lo tanto la propiedad no existe. Si Piglia puede utilizar ciertos recursos del repertorio que tiene a disposición es porque ese repertorio existe, es porque otros productores han reafirmado o negado la tradición de la que Piglia bebe. La literatura vista de este modo no es individual, más bien es comunal y estrechamente ligada a la lectura. Uno de los escritores mencionados antes en este trabajo consideraba lo leído superior a lo escrito, la tradición entonces es comunal porque se alimenta de los repertorios que se encuentran a su disposición.

Ahora bien, el ensayo y la crítica han supuesto una estrategia para pensar y profundizar en esa lectura y a la vez para postular la literatura desde dónde se escribe y desde qué tradición se quiere ser leído. Sin embargo, hoy en día se está repensando la tradición, apareciendo así nuevos modelos alejados de lo canónico. En este caso el ejemplo de Gabriela Cabezón Cámara y su libro *Las aventuras de la China Iron* es importante. Como se ha observado en esta investigación acerca de la tradición, los nombres de autoras argentinas son inexistentes hasta este punto. Si nos referimos al género de la gauchesca, antes tratado aquí en el segundo capítulo, la perspectiva de la mujer no se encuentra en ninguna obra. Cabezón Cámara regresa a este momento de la tradición para pensarla de una manera diferente, fuera del espacio canónico y de la tradición tal y como se ha visto en esta investigación. En esta novela, el uso de la apropiación es evidente en cuanto se usan pasajes de *El gaucho Martín Fierro* y de *La vuelta de Martín Fierro*, pero se la hace desde otro punto de vista. En este caso no se usa al autor como una estrategia de ubicación dentro del sistema literario, sino para cuestionar ese mismo sistema. La aproximación de Cabezón Cámara al género gauchesco abre un cuestionamiento a la propia tradición, dejando ver en un primer lugar el machismo que se encuentra en el texto “fundamental” de la literatura argentina, pero a la vez tomando este texto como punto de partida para una reformulación de la literatura. Volvemos a observar el cuestionamiento de la tradición, su uso, pero desde una ubicación muy diferente a las propuestas anteriores, abriendo un boquete en la misma tradición.

Este boquete tiene su centro en reescribir la tradición desde el punto de vista de la mujer, pero más allá de esto, también se propone una mirada de la cuestión de género, abordado también a través del erotismo. La protagonista del libro en sus peripecias va descubriendo nuevas formas de relacionarse, alejadas de la moral imperante en el contexto en el que se desarrolla el texto; por otra parte, cabe destacar el papel que luego adopta el propio Martín Fierro que en uno de sus cantos acepta sin ambages el haber amado a otro hombre. El libro también es una aproximación al concepto de nación que se está formando en la época de Hernández, autor de *El gaucho Martín Fierro*. La inclusión de Hernández como personaje de la novela, le permite abordar a Cabezón Cámara el modelo de nación que se está planteando en ese momento; un modelo que se encuentra ligado a la civilización

y al progreso siempre enfrentados a la barbarie indígena. Barbarie que en este libro se desarma hasta convertirse en libertad.

Por otra parte, si nos referimos al bilingüismo también propuesto aquí como parte de la tradición, *Las aventuras de la China Iron* hace uso de este, pero no para aparentar erudición sino más bien como un recurso que aporta humor a la trama. Lo interesante en este caso es que no solamente se usa la lengua inglesa, sino que también la mapuche que forma parte de los últimos capítulos. Es más la lengua mapuche es utilizada con mayor seriedad que el inglés en este libro, lo que da cuenta de que la tradición, más allá de como se había planteado antes, también puede ser propuesta desde otros sistemas “extranjeros” pertenecientes a las mismas fronteras geográficas, pero que históricamente han sido desconocidos. Es decir, al romper con el modelo de barbarie que se encuentra en el inicio mismo de la tradición, se reconoce a la vez otras voces que pueden fundamentar la literatura y el sistema. He aquí otra manera de repensar la tradición y de cuestionarla.

Si volvemos a mirar a Piglia, sus estrategias con la tradición para crear una nueva posición en el sistema, no se ligan en nada a la que se mira en la literatura de Cabezón Cámara. Lo que plantea Piglia es un desligarse de la tradición desde la tradición. Es decir usa una estrategia propia de la tradición. El postular su literatura desde un sitio no central (en este caso Arlt), para alejarse de lo propuesto por Borges, es una operación realizada antes ya por el mismo Borges con Carriego. Al adaptar Piglia el cuento de Andreiev procedente de una mala traducción del ruso, utiliza otra operación tomada de la tradición, aparentando una cercanía de ese lugar desde donde afirma partir pero en donde en realidad no se ubica. La apropiación aquí no se utiliza para cuestionar una jerarquía, aunque así aparente ser, sino para fundamentarla. En otras esferas sí que se cuestiona una jerarquía (Cortázar, Sábato, Lamborghini) pero esto se encuentra vinculado a la ubicación desde donde se escribe y no a una crítica a las jerarquías del prestigio y del mercado que también son parte del sistema y como se ha demostrado aquí también formarán parte de la lógica de producción de Piglia.

A partir de lo observado en este trabajo, se puede concluir que Piglia fue un autor que supo mirar muy bien cómo funcionaba el sistema literario de su tiempo y por lo tanto también en qué posiciones ubicarse dentro de este. Las estrategias que usa se encuentran relacionadas a la tradición del sistema en el que se encuentra las cuales lo conducen a varias

contradicciones con el discurso que utiliza. Se podría decir que en su caso el plagio, a pesar de que le significó (en específico en *Plata quemada*) problemas legales también le dotó de propaganda para su obra, al ser parte del escándalo. A pesar de que su obra la liga principalmente con la vanguardia y también con la idea revolucionaria y al deseo de crear otro espacio desde posiciones “secundarias”, su literatura no se desliga de la tradición en sí, la sigue manteniendo muchas veces en contra de lo que lo que afirma. En este punto es necesario hacer preguntas que no se han logrado abordar aquí: ¿es posible lograr una obra sin contradicciones cuando se siguen las lógicas del sistema? ¿se puede tener literatura sin tradición y por lo tanto sin autorreferencia? ¿es necesaria la tradición para la supervivencia del sistema? ¿es posible mantener el sistema destruyendo las jerarquías que existen en él? A partir de lo analizado las posibles respuestas a estas inquietudes se respondería de una manera negativa, el escritor se encuentra forzado a repetir o a estar vinculado a la tradición; son embargo, el caso singular de Gabriela Cabezón Cámara puede dar nuevos puntos de partida acerca de la tradición y de cómo puede desvincularse de ella y de sus jerarquías; a diferencia de Piglia que ahora forma de ese museo que él mismo en algún momento cuestiona.



## Lista de Referencias

- Abraham, Thomas. 2011. *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Alfieri, Carlos. 2008. *Conversaciones*. Madrid: Katz.
- Altamiro, Carlos, y Beatriz Sarlo. 1993. *Literatura, Sociedad*. Buenos Aires: Librería Edicial.
- Bolaño, Roberto. 2004. *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis. 2009. “El escritor argentino y la tradición”. En *Obras completas I (1923-1949): Edición Crítica*; Comentado por Rolando Costa e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé.
- . 2009. “Kafka y sus precursores”. En *Obras completas II (1952-1972): Edición Crítica*; Comentado por Rolando Costa e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé.
- . 2010. “Borges y yo”. En *Obras completas II (1952-1972): Edición Crítica*; Comentado por Rolando Costa e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, Pierre. 2015. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cabezón Cámara, 2017. *Las aventuras de la China Iron*. Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Even-Zohar, Itamar. 1986. “La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura”. En *CRITERIOS*, 13-20, I. 1985- XII. 1986, pp.241-247.
- . 1990. “Polysystem Theory”. En *Poetics Today* 1979 11:1, 9-26.
- . 1999. “La literatura como bienes y como herramientas”. En Darío Villanueva, Antonio Monegal y Eric Bou. *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Editorial Castalia, pp. 27- 36.
- . 2007. “The literary System”, *Poetics Today* 11:1 (Primavera 1990): 27-44.
- Gramuglio, María Teresa. 1988. “La construcción de la imagen”. En *Revista de Lengua y Literatura de la Facultad de humanidades*. Argentina: Universidad Nacional del COMAHUE.
- Piglia, Ricardo. 1992. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial sudamericana.

- . 2000. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- . 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- . 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- . 2015a. *La forma inicial: Conversaciones en Princeton*. Argentina: Eterna Cadencia.
- . 2015b. *Los diarios de Emilio Renzi (Años de formación)*. Barcelona: Anagrama.
- . 2016a. *Las tres vanguardias*. Argentina: Eterna Cadencia.
- . 2016b. *Los diarios de Emilio Renzi (Los años felices)*. Barcelona: Anagrama.
- . 2017. *Los diarios de Emilio Renzi (Un día en la vida)*. Barcelona: Anagrama.
- . 2014. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.
- Premat, Julio. 2009. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2014. Edición para Kindle.
- Speranza, Graciela. 2006. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama.