

1-1-2015

Espacios Literarios: Textos Y Contextos En La Escritura De Beatriz Sarlo Y Ricardo Piglia

Paula Oliva- Fiori
Wayne State University,

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Oliva- Fiori, Paula, "Espacios Literarios: Textos Y Contextos En La Escritura De Beatriz Sarlo Y Ricardo Piglia" (2015). *Wayne State University Dissertations*. Paper 1160.

This Open Access Dissertation is brought to you for free and open access by DigitalCommons@WayneState. It has been accepted for inclusion in Wayne State University Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@WayneState.

**ESPACIOS LITERARIOS: TEXTOS Y CONTEXTOS EN LA
ESCRITURA DE BEATRIZ SARLO Y RICARDO PIGLIA**

by

PAULA OLIVA- FIORI

DISSERTATION

Submitted to the Graduate School

of Wayne State University,

Detroit, Michigan

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

2015

MAJOR: MODERN LANGUAGES (Spanish)

Approved by:

Advisor

Date

© COPYRIGHT BY

PAULA OLIVA- FIORI

2015

All Rights Reserved

DEDICATORIA

Para Carlos, Francisco y Santiago
for providing perspective... and meaning.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Dedicatoria	ii
Introducción	1
Capítulo I. ESPACIOS FUNDACIONALES: FILIACIONES, PARRICIDIOS LITERARIOS Y LECTURAS CRÍTICAS	12
I.1 <i>Contorno</i> , intelectualidad y los orígenes del núcleo “Peronismo/ Borges”:	12
algunas consideraciones sobre los debates literarios en el siglo XX	
I.2 Revistas culturales: desafío y aportes de la crítica literaria	26
en tiempos violentos.	
I.3 La experiencia de <i>Punto de vista</i>	29
I.4 Piglia/ Sarlo: corpus de obras	34
I.5 Ricardo Piglia: crítica, ficción y diario personal	38
I.6 Beatriz Sarlo: crítica literaria, estudios culturales y	42
compromiso intelectual- “Modelo para armar”	
I.7 Sarlo/ Piglia y la “máquina de leer”	44
Capítulo II. ESPACIOS LITERARIOS: RELECTURAS Y REESCRITURAS DE LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA	51
II.1 La cuestión del canon/ Lecturas y relecturas	51
II.2 Canon y revistas culturales	56
II.3 La recuperación de la democracia y los nuevos contextos de	61
revisión de la literatura nacional.	
II.4 Revisitando el canon: el lector en su laberinto.....	63
II.5 Sarmiento o la autoinvención pública a través de la escritura	65
II.6 Macedonio Fernández: la “Novela del Estado”	67
II.7 Borges: “la cifra de la literatura argentina”	70

II.8	Roberto Arlt: la modernidad periférica y la utopía negativa.....	73
II.9	Entre crítica y ficción: la función de la reescritura en la obra de Piglia	76
Capítulo III. LITERATURA Y CIUDAD		80
III.1	Realidad y ficción en el espacio urbano.....	80
III.2	Criollismo, literatura fantástica y el espacio urbano porteño en la literatura borgena.	85
III.3	Imaginarios en la construcción de la ciudad latinoamericana.....	90
III.4	La ciudad pensada: construcción intelectual de Buenos Aires	100
III.5	La construcción de la ciudad: fragmentación y periferia	105
III.6	De la ciudad letrada a la ciudad caminada: itinerarios..... urbanos en <i>La ciudad vista</i> .	108
III.7	La ciudad moderna y el <i>flaneurismo</i> : el andar como	111
	práctica estética.	
III.8	Ciudad, anonimato y género policial: la ciudad como escenario	113
III.9	La ciudad como máquina narrativa en <i>La ciudad ausente</i>	115
Capítulo IV. ESPACIO Y LITERATURA		118
IV.1	Un lugar para la literatura	118
IV.2	Itinerarios críticos: literatura, estudios culturales y análisis político.....	121
IV.3	El espacio del lector	123
IV.4	Cultura y sociedad: otredad, orillas y periferia	125
IV.5	Virtualidad y subjetividad: nuevas formas de construcción de lo público	129
IV.6	Los espacios literarios: descentralización y fragmentación en	132
	<i>Respiracion artificial</i>	
IV.7	Desplazamiento y aislamiento: espacios de experiencia, lectura y escritura	134

IV.8	<i>Viajes y El camino de Ida: el “fuera de programa” y el fuera de lugar</i>	138
Conclusiones		140
Notas		145
Bibliografía		152
Abstract		159
Autobiographical Statement		161

Introducción

Un libro, en sí mismo, aislado, no significa nada. Hacía falta un lector capaz de establecer el nexo y reponer el contexto (*El camino de Ida*, 281)

El propósito de acercar ciertos aspectos de la obra de Beatriz Sarlo y la de Ricardo Piglia en un análisis de contrastes, variaciones y divergencias se encuentra en los núcleos que forman la política y la ficción dentro de las tradiciones literarias argentinas y la experiencia de la literatura como espacio de resistencia y debate.

La idea de los contextos surge a partir de la pertenencia de ambos autores a una misma generación de intelectuales y el hecho de compartir la dirección de dos revistas culturales emblemáticas de los años setenta del siglo pasado: *Los libros* y *Punto de vista*. Los artículos publicados en estas revistas representan un marcado espacio de coincidencia en relación a sus intereses críticos, a la vez que reflejan los intereses de una generación: Borges/ Arlt, los textos del siglo XIX, las relaciones entre política y literatura. En la actualidad se trata de dos escritores que continúan realizando aportes críticos desde un lugar destacado dentro de la intelectualidad argentina, aunque han tomado caminos divergentes; Piglia se ha concentrado en la escritura de ficción mientras la producción de Sarlo se encuentra conectada a una perspectiva proveniente de los estudios culturales y, en los últimos años, al análisis político a raíz de sus intervenciones - en forma de textos, artículos de opinión y apariciones televisivas- dentro de la realidad política actual.¹

Existe una propuesta de escritura en ambos escritores que mantiene una constante relación con situaciones e imaginarios del presente, incluso en los casos en que se remite a hechos o textos del pasado. Es decir, la forma en que ese pasado se analiza o se narra

construye claves para repensar el presente a través de narraciones -críticas o ficcionales- donde lo personal excede una experiencia íntima para ir acoplándose con lo social, lo generacional, lo cultural y lo político.

Las dimensiones espaciales que considero en este trabajo están principalmente representadas por los espacios de lectura y escritura; se trata de una espacialidad literaria conectada a la idea de dislocamiento con respecto al centro: el concepto de “periferia” en Sarlo y la “mirada estrábica” en Piglia. Desde allí exploro las estrategias de esa escritura/lectura en relación con los espacios reales e imaginados de la ciudad y la mirada sobre distintas construcciones espaciales que aparecen en sus textos, que indagan las diversas mutaciones de lo público y lo privado.

Contexto generacional

Durante las primeras décadas del siglo XX surgen en Latinoamérica nuevas propuestas orientadas a contrarrestar la interdependencia cultural con respecto a Europa, a la par que buscan construir una América Latina como el lugar de la utopía posible. En Argentina, el campo literario y cultural comienza a diversificarse a través de la participación de distintos actores que reclaman su lugar dentro del mismo, rompiendo con la presencia hegemónica de las élites en el quehacer cultural. La izquierda intelectual, mayormente liderada por las generaciones más jóvenes, se organiza a través de distintas publicaciones (muchas veces al margen de los ámbitos académicos y oficiales) haciendo ingresar temas políticos y sociales al debate cultural. Los espacios tradicionales de expresión cultural son desafiados por nuevas publicaciones que, aunque precarias en sus medios de confección y difusión, van a comenzar a captar la atención de la joven intelectualidad, mayormente proveniente de la izquierda política. En este contexto, la

aparición de la revista *Contorno* en noviembre de 1953 va a sentar las bases y proveer los lineamientos de una crítica literaria entendida como herramienta de denuncia y compromiso social, ya que, como exhorta Ismael Viñas en “La traición de los hombres honestos”, “es necesario el afán, la pasión de actuar, de actuar con la vida” en oposición a “la reivindicación puramente intelectual de la vida” (*Contorno*, Edición facsimilar, 3)

Contorno y su propuesta “parricida”, como fue descrita por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, representan un viraje ideológico de peso en el ámbito cultural argentino a partir de su propuesta revisionista y del compromiso del intelectual con su tiempo. Se gesta de esta forma una práctica que va a extenderse a las décadas siguientes: la del debate de las ideas, la literatura y los cambios políticos y sociales en el país y en el mundo a través de la crítica en los espacios proporcionados por las revistas culturales.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, los textos de Beatriz Sarlo y los de Ricardo Piglia son analizados en tanto aportes de escritores críticos que se forman en esta tradición. Los textos de Sarlo y Piglia son considerados no en su totalidad sino en su diversidad, teniendo en cuenta su relevancia en cuanto que proponen novedosas relecturas y reescrituras del canon literario argentino, a la vez que construyen formas de repensar la política y la cultura argentinas. De esta manera, la propuesta se elabora a través de sus aportes fundamentales a una crítica que, usando la literatura y la historia literaria como herramientas de trabajo, reflexiona más allá de los límites de la literatura misma. A la par de los textos literarios, su escritura trabaja alrededor de la filosofía, la historia, la política, el mundo del cine, la fotografía, la música, por citar solo algunos. Ambos coincidieron en la dirección de dos revistas culturales de gran importancia. Ambos han seguido publicando por más de cuatro décadas, recibiendo numerosos

premios y distinciones por su labor. Puede afirmarse que *Punto de vista* no sólo es el nombre de una publicación que compartieron sino que explica y resume el planteo de una perspectiva y dinámica crítica que va a guiar constantemente su escritura. La puesta en marcha de este proyecto en épocas de dictadura habla claramente de la fuerza de la literatura como lugar de resistencia y como espacio de reunión a través de la retroalimentación entre lectura y escritura, que sirvió para mantener conectados, de alguna manera, a los intelectuales y escritores que estaban en el país con los exiliados.

Los textos de Ricardo Piglia han sido –y siguen siendo- objeto de un amplio espectro de trabajos críticos, que comenzaron a partir de la repercusión de su primera novela *-Respiración artificial-* analizada en el contexto de la última dictadura militar argentina y el período post-dictatorial. Entre las diversas propuestas críticas que abordan este texto, el libro de Laura Demaría *Argentina-S: Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad* indaga con gran profundidad y desde perspectivas múltiples la complejidad del diálogo político- histórico que la novela presenta. Asimismo, entre los análisis que se detienen en el contexto social de producción del texto y las formas literarias de confrontar la historia política se encuentra la disertación de Horacio Machín “Literatura y campo intelectual en la Argentina de los ochenta”. De los trabajos que analizan textos de Piglia junto a los de otros escritores de su generación éste resulta de interés porque, a la par de dedicar un capítulo al análisis de *Respiración Artificial* y a *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez -ambas como modelo de “la nueva novela histórica latinoamericana”- incluye también los ensayos críticos de Beatriz Sarlo en *Punto de vista*, dentro del contexto de “la reescritura del pasado en el presente” y “ la apropiación crítica de Borges” (128).

Con la aparición de nuevos textos de Piglia y la revalorización de sus publicaciones anteriores, se intensifican los estudios críticos que consideran diferentes aspectos de su obra. Entre las compilaciones más destacadas de artículos sobre su obra se encuentran la “valoración múltiple” a cargo de Jorge Fornet titulada *Ricardo Piglia*, *Ricardo Piglia: una poética sin límites* compilado por Adriana Rodríguez Pérsico y *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, bajo la coordinación de Daniel Mesa Gancedo. Entre las publicaciones que fueron resultado de congresos dedicados a su obra se encuentran: *Entre ficción y reflexión: Juan Jose Saer y Ricardo Piglia*, edición a cargo de Rose Corral (México, 2007) y *Homenaje a Ricardo Piglia* compilado por Teresa Orecchia Havas (París, 2008)

La obra crítica de Sarlo y sus aportes al debate cultural y literario pueden encontrarse -en tanto elementos de referencia y herramientas de análisis- en diferentes volúmenes dedicados a los estudios culturales latinoamericanos, las revistas culturales, el trabajo de los intelectuales, la experiencia moderna, y el desarrollo de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX.

Con todos estos antecedentes, el propósito de este trabajo es hacer hincapié en la dimensión de “lectores” de estos dos escritores, cuya escritura crítica (y ficcional en el caso de Piglia) transita espacios de contacto con otras disciplinas, por ejemplo la historia en el caso de Piglia o los estudios culturales en el de Sarlo. De alguna manera esta perspectiva les ha servido para preservar su relación con la literatura. Cuando Sarlo, en el relato que sirve de introducción a *Una modernidad periférica*, se plantea -de una manera drástica- la renuncia a la crítica literaria para resguardar su relación con la literatura, termina encontrando una salida a este dilema. Y lo hace a partir de sus lecturas de

Marshall Berman y Carl Schorske, en la posibilidad de la “mezcla” y lo que ella percibe como su “forma desprejuiciada con la que entraban y salían de la literatura, interrogándola con perspicacia, pero sin demasiada cortesía” (8).

Esta aproximación al mundo a través de la lectura y escritura comprometidas fue, de diversos modos, la elección de muchos intelectuales de su generación. En el primer capítulo de este trabajo tomo como punto de partida los contextos culturales, políticos y sociales que marcaron a esta generación, teniendo en cuenta los análisis de los ya clásicos textos sobre el tema, *Nuestros años sesentas* de Oscar Terán e *Intelectuales y poder en la década del sesenta* de Silvia Sigal. Asimismo, elaboro a partir de la consigna de Sarlo de buscar una clave político- cultural en el nudo “Peronismo/Borges” como la “marca” de los múltiples debates intelectuales que se van a dar a partir de la década de los cincuenta en adelante.

En el presente trabajo, ningún texto de Sarlo y Piglia funciona como centro sino que son analizados en tanto ejemplos de reorganización, revisión y reescritura del canon argentino y de aportes críticos dentro de estas nuevas lecturas. En el segundo capítulo puede encontrarse otro punto de contacto en el interés compartido por la relectura del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX dentro de la literatura argentina. Aquí se analiza el aporte de elementos claves y novedosos –de cada autor en su respectiva obra– en la interpretación de la escritura de Domingo F. Sarmiento, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Roberto Arlt.

Tanto en Sarlo como en Piglia, el pensamiento de Walter Benjamin ocupa un lugar destacado en su escritura; con él comparten el interés por el pasado, la literatura, la ciudad y la complejidad de sus experiencias. En el tercer capítulo analizo estos temas a

partir de la presencia de un espacio urbano –generalmente asociado a Buenos Aires- que también “se lee” y se narra dentro de las relaciones que se establecen entre literatura y ciudad. En esta sección se examinan los procesos de modernización de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, a través de los ensayos de Beatriz Sarlo y la presencia y significación del espacio urbano como escenario en la ficción pigliana.

Dentro de la variedad de categorías y elementos espaciales que pueden ser analizados en una obra, en el cuarto capítulo me detengo en las relaciones entre campo político y campo literario -usando la terminología de Pierre Bourdieu- que se dieron en la Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XX. A partir de allí, retomo las ideas de ambos autores en relación a las diferentes formas de manifestación de la ficción y la realidad. Asimismo, exploro el lugar del lector dentro de la obra, los lectores que aparecen en los textos de Piglia y Sarlo y los distintos matices y puntos de vista que ambos proponen a partir de la lectura. Dentro de una perspectiva focalizada en “lo espacial”, analizo los espacios marginales de la “periferia” y las “orillas” de Sarlo y los lugares de descentralización, fragmentación y aislamiento en la obra de Piglia. Finalmente me detengo en ese espacio donde lo privado y lo público se superponen y se retroalimentan, generando un espacio de tensión.

La cuestión espacial

La importancia del espacio en el pensamiento del siglo XX adquiere una nueva dimensión a partir de los textos de Michel Foucault y sus análisis críticos en torno a las relaciones entre los espacios del poder y los del saber. La propuesta de Foucault pone el ojo crítico en la espacialidad y se orienta a pensar la historia y la sociedad ya no a través de la temporalidad sino a través de la multiplicidad de objetos de estudio que ofrece la

dimensión espacial. En sus análisis ingresan los espacios sociales de aislamiento, de control, de reclusión, de vigilancia, de castigo; también las utopías, que aun haciendo referencia a un “no- lugar”, encuentran un “contra-espacio” de existencia en sus oposiciones -que Foucault denomina “heterotopías”- lugares que reflejan y aluden, de manera cerrada o invertida, a lugares reales. A diferencia de las utopías -que se conciben como lugares ideales asociados a los deseos y proyecciones de un modelo de organización social- las heterotopías encuentran su lugar en el mundo real, aunque diferenciadas del resto de los espacios. Foucault explica las clases, características y funciones de las heterotopías en “*Des Espace Autres*”, conferencia pronunciada en 1967 pero recién publicada en 1984. Es en este texto en el que Foucault declara al siglo XX como “la época del espacio” y, combinando términos cargados de “espacialidad”, explica: “Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla”. Las heterotopías, cuyos ejemplos pueden encontrarse en los museos y bibliotecas, quiebran con la continuidad temporal recogiendo una multiplicidad de tiempos, formas y experiencias. En esta polifonía espacial se organiza no solo el trabajo de Foucault, sino también el de una gran variedad de pensadores del siglo XX.

Con anterioridad a los estudios de Foucault, el espacio fue tomando más visibilidad dentro del pensamiento occidental a partir del fenómeno de la ciudad moderna y los vertiginosos cambios que en ella se comienzan a observar. El sociólogo alemán Georg Simmel resulta un antecedente importante en estos temas a partir de sus

investigaciones sobre los efectos de las metrópolis en los distintos aspectos de la vida y relaciones de los individuos que las habitan. La influencia de Simmel se verá posteriormente en los estudios de sociología urbana de la llamada Escuela Sociológica de Chicago y la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Las investigaciones sobre la cuestión espacial generarán nuevas perspectivas teóricas, como es el caso de Jürgen Habermas y sus estudios sobre las transformaciones en el espacio público a partir del siglo XVIII. Walter Benjamin, a quien se puede conectar con la Escuela de Frankfurt, también presta especial atención a la ciudad y a las diversas formas de la experiencia urbana. La obsesión por la ciudad puede encontrarse en varios textos de Benjamin, que combinan reminiscencias de su ciudad natal –Berlín- con sus estudios críticos sobre París en el siglo XIX y la obra del poeta Charles Baudelaire. El trabajo crítico de Benjamin, a partir de distintos objetos que forman la complejidad urbana, representan un importante y original aporte para comprender los cambios producidos por la modernidad.

También en Francia, el filósofo y sociólogo Henri Lefebvre publica *La Proclamation de la Commune* (1965) y *Le Droit à la ville* (1968), los cuales elaboran teorías sobre los espacios sociales que van a confluir en su texto *La production de l'espace* (1974), aporte fundamental para el giro espacial y el estudio de la ciudad en el pensamiento del siglo XX. La influencia de Lefebvre -y sus teorías- va a continuar en destacados autores del pensamiento urbano, tales como los geógrafos David Harvey y Edward Soja.

Desde la Sociología, Pierre Bourdieu busca entender cuestiones del sujeto en su relación con otros y elabora dos conceptos fundamentales en el esquema de las relaciones sociales, el de “campo”, como la estructura social objetiva y el de “habitus” que se refiere

al sistema de interiorización de lo social por parte de los individuos y que se traduce en sus formas de percepción, valoración y acción social.

La cuestión espacial va a seguir propagándose a lo largo del siglo XX, produciendo nuevos enfoques y teorías a partir de temas ya establecidos. Tal es el caso de los estudios poscoloniales, dedicados a analizar los legados de las implicancias, efectos y complejidades producto de los sistemas de valores coloniales e imperiales. En Latinoamérica la cuestión espacial aparece en diferentes construcciones teóricas vinculadas a los estudios culturales, como es el caso del pionero concepto de “entre-lugar” (*space in between*) del escritor brasilero Silviano Santiago.

Literatura y espacialidad

Si ésta es considerada la época del espacio, resulta necesario explorar el papel que la literatura cumple en la construcción y representación de los espacios y como, a la vez, se retroalimenta de la materialidad espacial y de los discursos que a partir de ella se generan, más allá del mundo interior de un escritor. La espacialidad en relación a la literatura presenta múltiples posibilidades de abordaje. En este caso me interesa referirme a los espacios que genera la experiencia literaria a través de la lectura y escritura y los puntos de contacto entre la ficción y la realidad. En este sentido, el interrogante “¿Dónde?” o, más bien, “¿Desde dónde?” postula un dilema espacial conectado con la cuestión de la ubicación: ¿Dónde y desde dónde se escribe y se lee? Tanto en Sarlo como en Piglia existe una idea que rastrea de dónde provienen los relatos y, a partir de allí, qué elementos construyen esa narración y cómo esos elementos se presentan tanto en la realidad como en la ficción, o más bien en ese lugar fronterizo donde la realidad y la ficción interactúan generando y haciendo circular esos relatos en la sociedad.

Un punto de partida puede encontrarse en el interrogante planteado por Piglia en varias oportunidades (una de ellas en sus charlas sobre Borges en la TV Pública) acerca de cómo opera la ficción en la realidad, realizando una inversión del clásico postulado dentro del ámbito literario sobre el papel que juega la realidad en la ficción. Y esta discusión, que en sentido estricto puede llegar a parecer un simple juego de abstracción especulativa, alcanza en los textos de Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, de diferentes maneras y con sus respectivos estilos, ejemplos concretos dentro de la escritura de ficción o la crítica literaria. De alguna manera, este interrogante sobre la presencia de la ficción en la realidad, sus alcances y formas de manifestarse gravita en la obra de ambos.

No es pararse en una u otra, no significa mezclarlas, es más bien estar atento al proceso de retroalimentación que se opera entre ambas, desde laboratorios montados a partir de la lectura y la escritura. La presencia del poder político como narrador de historias y la necesidad de estar atentos a los efectos sociales de ese relato lleva a estos escritores y a críticos a buscar otras ficciones en la sociedad, relatos marginados, silenciados, para hacerlos circular.

CAPÍTULO I:

ESPACIOS FUNDACIONALES: FILIACIONES, PARRICIDIOS LITERARIOS Y LECTURAS CRÍTICAS

I.1 *Contorno*, intelectualidad y los orígenes del núcleo “Peronismo/Borges”: algunas consideraciones sobre los debates literarios en el siglo XX.

Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, escritores, críticos literarios y sobre todo grandes lectores, pertenecen a una generación de intelectuales de izquierda, a la que Sarlo, en el prólogo a su texto *La pasión y la excepción*, presenta como “marcada en lo político por el peronismo y en lo cultural por Borges” (9).² Esta aseveración sintetiza, a la vez que contextualiza, el complejo cruce entre las diversas polémicas y enfrentamientos (ideológicos y armados) gestados durante los diez años que abarcan las dos presidencias de Juan Domingo Perón (la segunda interrumpida en 1955 por la llamada “Revolución libertadora”) y los múltiples debates sobre literatura, política y compromiso social que se van a suscitar entre los intelectuales argentinos en las décadas siguientes. Desde principios de los años cincuenta un grupo de jóvenes, encabezados por Ismael y David Viñas (los “parricidas” como los llamó el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal) comienzan a cuestionar las producciones del grupo de la revista *Sur* por ejercer el dominio monopólico de la cultura argentina desde un entorno conectado al liberalismo político, en clara oposición ideológica al peronismo.³ El debate más prolífico y provocador que plantea esta nueva generación va a aparecer en la revista *Contorno*, publicación en la que, además de los hermanos Viñas participan Ramón Alcalde, León Rozitchner, Adolfo Prieto, Adelaida Gigli, Juan José Sebreli, Noé Jitrik, Regina Gibaja y Oscar Masotta, entre otros.

Las discusiones en torno a literatura, política y compromiso intelectual que van a comenzar a intensificarse en esos años, y proyectarse a las décadas siguientes, se encuentran recopiladas y analizadas en varios textos, siendo dos de los más significativos el libro de Silvia Sigal *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (publicado previamente en París bajo el título *Le rôle politique des intellectuels en Amérique Latine*) y *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966* de Oscar Terán. En el primero, Sigal examina las relaciones entre intelectuales argentinos y política a partir de la segunda mitad del siglo XX, las cuales, en la mayoría de los casos, no se traducen en una conexión directa o conjunta con el Estado o el ámbito institucional. Más bien se trata de una ramificación de actuaciones desde ciertas posiciones ideológicas (posturas frente al peronismo, el comunismo, el progresismo) y su accionar en los ámbitos social y cultural a través de publicaciones en periódicos, revistas culturales, representaciones teatrales, buscando, en muchos casos, un mayor acercamiento a aquellos sectores marginados del quehacer cultural.

El texto de Terán, por su parte, se dedica a explicar la construcción del modelo (sobre todo discursivo) del intelectual crítico que surge a mediados de los años cincuenta y se consolida en la década siguiente, enfatizando el aspecto ideológico de esta formación y los canales de circulación que tuvieron esas ideas.⁴

Tanto Sigal como Terán, y la mayoría de los analistas de esta época, concuerdan en señalar al primer número de la revista *Contorno*, publicado en noviembre de 1953 y dirigido por Ismael Viñas, como hito fundamental y punto de partida de las transformaciones en el ámbito cultural que seguirán desarrollándose y asumiendo formas diversas en las décadas siguientes.⁵ Según lo señala Ismael Viñas en “Una historia de

Contorno”, que sirve de introducción a la edición facsimilar de la revista reeditada por la Biblioteca Nacional en el 2007, la idea primigenia de la revista fue de su hermano David, quien aparece como co-director –y luego como parte del Consejo de Dirección- a partir del segundo número. El proyecto de esta “revista denunciante”, tal como la promocionan los hermanos Ismael y David Viñas en sus comienzos, va a incorporar diferentes colaboradores- entre ellos los ya mencionados Noé Jitrik, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Adelaida Gigli- quienes van a aportar textos críticos sobre aspectos literarios, culturales y políticos. Ismael Viñas lo explica de la siguiente manera: “... era más bien un intento de crítica de la cultura argentina que tan sólo de la literatura. Si no escribimos explícitamente de política, por ejemplo, en los primeros números, es porque no era sencillo escribir críticamente del peronismo mientras estaba en el poder” (“Una historia de *Contorno*”, IV).

Y este es en gran parte el legado de *Contorno* que va a continuarse en las revistas culturales que aparecerán en los años siguientes: la posibilidad de una apertura hacia la crítica –literaria, cultural y política- desde diferentes perspectivas y desde el “hoy y aquí”, como lo expresa Ismael Viñas en su extenso artículo “Orden y Progreso”, en el que busca explicar el estado del campo político argentino.

Desde sus primeros números la revista se dedica a establecer sus diferencias irreconciliables con *Sur* (especialmente con los “martinfierristas”) y a reivindicar autores más cercanos a sus posturas innovadoras, como es el caso de Roberto Arlt y parte de la obra de Ezequiel Martínez Estrada.⁶ Los números 5 y 6 se ocupan de analizar la tradición novelística argentina desde sus orígenes en el siglo XIX hasta sus expresiones más contemporáneas, incluyendo a autores como Jose Mármol, Eugenio Cambaceres, Enrique

Larreta, Manuel Gálvez y Leopoldo Marechal. Pero es a partir de la caída del segundo gobierno de Perón que *Contorno* concentra su interés en el análisis histórico- político, presentando artículos críticos sobre el peronismo (números 7 y 8) y el frondizismo (números 9 y 10).⁷

Pero volviendo al plano literario, los jóvenes de *Contorno* buscan crear una nueva propuesta desplazando a Jorge Luis Borges y su obra y privilegiando, en su lugar, a la figura de Roberto Arlt, escritor asociado con la temática de la marginalidad, defensor del habla coloquial y fuertemente crítico de la estructura social argentina de su época. Roberto Arlt -a cuya obra se dedica el segundo número de *Contorno*- va a constituir un eje importante para la reestructuración canónica que propondrá la revista. En este sentido, *Contorno* resulta un hito importantísimo para esos dos aspectos centrales que Sarlo señala como la marca generacional de los intelectuales en los sesenta y setenta: el peronismo (en sus diferentes versiones) y Borges, o más bien la contracultura borgeana y las posteriores transformaciones en las perspectivas críticas de su obra. Los argumentos a favor o en contra en torno a estas cuestiones, con todos sus matices y variantes, representan el hilo de Ariadna para penetrar el campo cultural de las décadas siguientes. Sobre este punto Sigal elabora:

Las disputas en torno a ciertas figuras actúan como reveladores de los ejes de ruptura: los debates sobre la apropiación de Roberto Arlt entre *Contorno* y el Partido Comunista y la actitud de *Sur* hacia el escritor, o, de manera harto más compleja, los avatares de la figura de Borges entre los intelectuales de izquierda y los nacionalistas, que fueron desde el desprecio por la “nadita” hasta su

reivindicación (e inclusive la lectura ‘a la Balzac’ de su obra), avatares alimentados por las posiciones políticas del autor (26).

El despectivo término “nadita”, que Sigal utiliza entrecomillado, tiene su origen en un artículo de David Viñas titulado “Arlt- un escolio” (publicado en el segundo número de *Contorno*, bajo el seudónimo de Diego Sánchez Cortés) en el cual, sin nombrarlo, Viñas se estaría refiriendo a Borges cuando describe al “parlamentario vivo” y a “Su nadita. Su brillante y muy inteligente nadita”. En su ensayo *Los dos ojos de Contorno (Punto de vista, nov. 1981)* Sarlo, en nota al pie, hace alusión a este fragmento del artículo de Viñas como ejemplo de “el estilo de la mezcla y la desacralización de la literatura” sobre la que trabaja *Contorno*, desafiando los cánones tradicionales de la crítica académica de su época.

Pero, al fin de cuentas, es la actitud política de Borges, más que su obra en sí, la que provoca la reacción adversa de *Contorno*. Al final de su artículo “Imperialismo, cultura y literatura nacional” Ramón Alcalde se encarga de aclarar que “Si queremos obrar con lealtad y no dar palos de ciego, en materia de antiimperialismo hay mucho que hacer antes de tomárselas con Borges y con Martínez Estrada” (p. 60, números 5 y 6).

Sarlo reflexiona en su ya mencionado artículo que “es notorio que *Contorno* no pudo leer a Borges” y explica como el interés por reivindicar figuras como Arlt “le impidió leer otros textos, en especial los de Borges”. Y afirma “Como los dos ojos del romanticismo, el sistema es, por lo general, estrábico: la misma perspectiva teórico-poética que rescata una línea desplaza hacia afuera o simplemente anula la presencia de otra” (807).

Cabe también mencionar que, fuera de las páginas de la revista, existieron excepciones a esta falta de tratamiento de la obra borgeana por parte de los colaboradores de *Contorno*, como es el caso del texto de Adolfo Prieto *Borges y la nueva generación*, publicado en 1954 y considerado el primer libro que se escribe sobre Borges. Aunque el texto repite en varias oportunidades la fórmula de “literato sin literatura” al referirse a Borges, reconoce asimismo que, aunque “pocos para el primer escritor de su tiempo” ciertos cuentos del escritor demuestran “una pericia técnica como no la sueña ninguno de los escritores actuales; ingenio e imaginación raros para la índole de la raza, conocimientos extravagantes para un hombre de letras americano” (79). Nuevamente, no es la obra de Borges en sí la que se ataca sino su supuesta escasez en relación al creciente interés que ésta suscita. Lo que se cuestiona realmente es el lugar de Borges como genuino representante de la cultura argentina. Y este es el nudo gordiano que en torno a su figura se mantendrá en los años sesentas y setentas, agravado por sus declaraciones de conservadurismo político y simpatía por los gobiernos militares, en especial el último encabezado por el entonces general Videla.

El núcleo del debate Borges-Arlt será retomado una y otra vez en distintas publicaciones a lo largo de los años siguientes. Ricardo Piglia lo incorpora en forma de diálogo entre personajes en su primera novela, *Respiración artificial*. En la segunda parte titulada “Descartes” tiene lugar la conversación entre Emilio Renzi y Marconi, en un club social en Concordia (Entre Ríos) donde se aborda este tema. Ante su incrédulo interlocutor, Renzi (alter-ego de Piglia) desarrolla su teoría de Borges como “el mejor escritor argentino del siglo XIX” y anuncia el fin de la literatura argentina a partir de la muerte de Arlt. Las incursiones de Piglia en el tema reconocen sus antecedente en su

artículo crítico “Ideología y ficción en Borges”, publicado en el número 5 de *Punto de vista* (1979), en el que desarrolla la teoría de “los dos linajes”. Y en 1975 había aparecido *Nombre falso*, con su cuento “Homenaje a Roberto Arlt”, precedido por el ensayo de 1973 “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” (*Los libros*). Pero el espacio de la conversación en la novela le permite trabajar estas ideas en otro tono. En primer lugar explica la integración de las dos líneas básicas – el “europeísmo” y el “nacionalismo populista”- que a su entender definen la escritura borgeana y, en general, el siglo XIX. El punto cúlmine de este encuentro estaría dado en el cuento *El sur*, “donde esas dos líneas se cruzan” (121). Y por otro lado estaría Arlt, “el que abre”, “el que inaugura”, el que “empieza de nuevo”, “el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (121). Las virtudes de Arlt residirían en crear otro código de escritura, donde el estilo y el contenido forman una unidad. Nos dice Renzi que “Ese estilo de Arlt, hecho de conglomerados, de restos, ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del *tema* de sus novelas. El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo”. (126)

Estas concepciones vertidas en *Respiración artificial* fueron analizadas críticamente siguiendo la línea del “homenaje” que desarrolló Jorge Szabón en lo que fue la primera reseña crítica de la novela de Piglia, publicada en *Punto de vista*.⁸ Veinte años más tarde Rita de Grandis vuelve sobre el tema y sostiene que *Respiración artificial* “cancela la interpretación ‘parricida’ de la generación de *Contorno*” que tiene su sustento en la polémica del compromiso del escritor con su tiempo, instaurada en el campo intelectual en esa época, más que en la obra de los escritores en sí:

Piglia propone una evaluación crítica de dichas interpretaciones, configurando un nuevo perfil estético e ideológico que desarticula los enfrentamientos anteriores, sobre los que se había fundado esa modalidad, y que tendrá resonancias particulares en las décadas posteriores a la dictadura. (277) (De Grandis, “*Respiración artificial veinte años después*” en *Ricardo Piglia: Una poética sin límites*)

En su momento, la fuerte actitud crítica de *Contorno* - con su rechazo a Borges, los miembros de la revista *Sur* y el suplemento cultural del diario *La Nación*- puede entenderse a partir de la identificación de los mismos con una parte del ámbito cultural que ellos consideraban oligárquico y elitista. Paralelamente, *Contorno* también rechaza el autoritarismo cultural practicado por el gobierno peronista, al que posteriormente van a tratar de recontextualizar.

Como bien lo explica Sarlo en el ya citado *Los dos ojos de Contorno*, la propuesta de la revista trabaja la necesidad de reordenar la tradición literaria, cultural y política argentina dentro de una línea histórica no cronológica, a partir del desplazamiento, la reubicación y el uso de nuevos parámetros críticos:

Si la vanguardia niega la historia, el pasado, los orígenes, el proyecto de la revista se coloca explícitamente en la historia. La ruptura existe, pero lo que está en debate es su forma: frente a la provocación y el escándalo, típicas de la vanguardia, *Contorno* elige otra modalidad: se la llamó “parricidio”. Parricidio, pero también discusión de la herencia. (799-800)

En este “parricidio”, o “discusión de la herencia” como ella lo denomina, Sarlo resalta claramente que, a diferencia de otras vanguardias, más que un espíritu rebelde a

Contorno la sustentaba un fuerte espíritu crítico a las propuestas del momento. En este sentido también va a operar *Respiración artificial* que, con sus discusiones y reflexiones, continúa esta serie de relecturas del siglo XIX, material clave en la escritura de textos literarios, periodísticos y ensayísticos en los años ochenta y noventa en Argentina.

Pero el grupo *Contorno* reclamaba compromiso, presencia de los intelectuales en el “hoy y aquí” del campo político-social. Ya desde el primer ejemplar de la revista, el artículo de Ismael Viñas “*La traición de los hombres honestos*” deja en claro la “orfandad” que experimentan las nuevas generaciones (es decir, ellos mismos) tras objetar la falta de compromiso que detectan en las obras de los “intelectuales de derecha” de *Sur*. Esta posición que adoptan los miembros de *Contorno*, la de percibirse como los “herederos de la nada” en palabras del propio Viñas, va a transformarse en el origen de otros debates relacionados con el pensamiento crítico, la acción política directa y la ineludible “culpabilidad” de pertenencia a una clase social en la que se han formado en tensión con aquella otra - “el proletariado”, “la clase obrera”, “el pueblo”- a la que se sienten vinculados por sus ideas. Esta sensación de conexión con una clase a la que no pertenecen, pero con la que se perciben hermanados ideológicamente, representa otro de los desafíos inaugurados por los “contornistas” que se va a arrastrar a las décadas siguientes. En *Contorno: izquierda y proyecto cultural* Marcela Croce enfatiza que “*Contorno* tiene una seguridad absoluta acerca de la restricción de su público, por eso considera innecesario establecer “la bibliografía” desde la cual construye sus artículos, mientras paradójicamente escribe a favor de un proletariado que no figura ni siquiera como lector posible” (23).

Esta situación conflictiva va a postular un dilema al que se enfrentarán una y otra vez los intelectuales en los años sucesivos. En su texto, Sigal elabora sobre este punto citando a varios escritores en torno a la controversia, entre ellos a Ricardo Piglia, quien en 1965 en la revista *Literatura y Sociedad*, se refiere a la situación en la que se encuentran los intelectuales de izquierda “unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología” y, en referencia a esta especie de limbo en el que gravitan, concluye diciendo “no pertenecemos verdaderamente ni a uno ni a otra”.⁹

A la par de las polémicas en el campo cultural con los miembros de *Sur* y sus simpatizantes originadas en *Contorno*, otro espacio que va a ser cuestionado por estos jóvenes intelectuales es la universidad. En este contexto, las revistas van a transformarse en un vehículo de circulación de ideas. Desde publicaciones como *Realidad*, *Imago Mundi*, *Centro* y luego la ya mencionada *Contorno* se busca crear una alternativa a las políticas culturales impuestas por el peronismo gobernante y, luego de 1955, a la serie de alianzas y rupturas provocadas por los avatares de la política argentina. Mientras los debates en el seno de la institución universitaria estarán vinculados con la defensa de los ideales reformistas¹⁰ de autonomía, laicismo, cogobierno y libertad de cátedra, desde su labor periférica las revistas van a percibir y trabajar otras cuestiones. Van a conectarse con las problemáticas relacionadas con la descontextualización académica de la realidad latinoamericana y argentina y el modelo de las discusiones centradas en un “hombre ahistórico”, sin considerar la situación concreta y el entorno del hombre que filosofa, el “hoy y aquí” que reclama Ismael Viñas en “Orden y Progreso”. El reclamo será, nuevamente, la vinculación comprometida y fructífera de la institución universitaria con

el ámbito político y social.¹¹ Los modelos, entonces, no van a encontrarse dentro de los círculos culturales tradicionales ni en los espacios académicos sino que van a generarse dentro de los mismos grupos conectados con las revistas, a partir de sus propias búsquedas ideológicas.

En las décadas sucesivas el modelo icónico del intelectual comprometido va estar representado por la figura de Rodolfo Walsh. Escritor, periodista, con una militancia activa y contundente, Walsh presenta una obra que aparece como el paradigma de la honestidad por la coherencia con su accionar. Ya desde su famoso reportaje a Walsh en 1973, Piglia ha analizado los alcances del compromiso a partir de la figura del autor de *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*. Debido a esta asociación entre compromiso político y práctica escritural el texto por el que Walsh será públicamente más recordado es por su *Carta abierta de un escritor a la junta militar*, escrita con motivo de cumplirse el primer aniversario del golpe de estado perpetrado en Argentina el 24 de marzo de 1976. Con esta carta Walsh denuncia abiertamente y con gran lucidez los horrores de la dictadura sin eufemismos ni metáforas, a costa de su propia vida.¹² En este sentido, para Piglia, en *Tres propuestas para el próximo milenio*, la figura de Walsh representa “una síntesis de lo que sería la tradición de la política hoy en la literatura argentina: por un lado un gran escritor y al mismo tiempo alguien que, como muchos otros en nuestra historia, llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual” (19).

Como consecuencia de esta contundencia del modelo de Walsh, y su influencia en los sesenta y setenta, también se advierten los dilemas que esta postura va a generar. Las disyuntivas de las nuevas generaciones de intelectuales se traducen en cuestiones de

carácter ideológico, cultural y social y van a estar principalmente conectadas con la adhesión o no al peronismo (que luego de la “Revolución libertadora” en 1955 queda proscrito como partido político), la aceptación de ciertas vanguardias artísticas según sus filiaciones ideológicas y la ambigüedad de la defensa de la clase obrera llevada a cabo desde una pertenencia originaria al sector burgués. En su artículo “*Estética y Política*”, publicado en la edición de abril de 1986 de *Punto de Vista*, María Teresa Gramuglio reflexiona sobre esta “esquizofrenia” de los intelectuales de izquierda en aquella época, quienes tienen como referente indiscutible al texto de Walsh *Operación Masacre*, ejemplo de la “verdadera vanguardia” revolucionaria y, al mismo tiempo, se encuentran pendientes de todas las manifestaciones vanguardísticas, sin cuestionar su contexto ideológico. En este análisis, estructurado como relato en primera persona del plural, Gramuglio reconoce que:

...nos empapábamos de cuanta experiencia vanguardista se nos cruzara por el camino- desde el *Free Cinema* a los *happenings*-, leíamos con fruición a Henry James, citábamos permanentemente a Lewis Carrol (con preferencia *La casa del Snark*) y los finales de *Palmeras salvajes* (en la traducción de Borges) y, al mismo tiempo, proclamábamos a *Operación Masacre* como modelo a desarrollar para el arte nacional”.¹³

Con todas sus contradicciones y una actitud de búsqueda ideológica dentro de la izquierda revolucionaria (trotskismo, leninismo, marxismo, maoísmo), el afianzamiento de la nueva izquierda intelectual argentina en los sesenta va a delinear el ámbito cultural de la década siguiente. Los existencialistas franceses ateos -los textos de Jean- Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus y la publicación *Les Temps Modernes*-

aparecen como referentes y modelos en la construcción del intelectual. Se opera un consciente distanciamiento del realismo burgués, la concepción del “arte por el arte mismo” y la vindicación de la literatura como herramienta de intervención política, resaltando el compromiso y la toma de posición del escritor con respecto a las cuestiones ideológicas y la militancia. Según esta visión, literatura y política no aparecen como dos espacios disociados sino íntima e inevitablemente relacionados. Con estas premisas, crean un nuevo modelo de intelectualidad, transformándose en lo que Sigal denomina “militante cultural”, refiriéndose a los que por aquellos años se dedicaban a la publicación de revistas y participaban activamente en los debates del momento.

Las discusiones acerca del compromiso social del intelectual, los distanciamientos entre vanguardia artística y política, la subordinación del arte a la ideología (o la posibilidad de disociación de ambos) van a marcar profundamente estas décadas. Continuarán los cuestionamientos a la generación anterior iniciados por *Contorno*, a la par de la promoción de una relectura y revisión crítica de los textos fundantes de la tradición argentina (Domingo F. Sarmiento, Esteban Echeverría, José Mármol), distanciándose cada vez más de las producciones de los representantes de la revista *Sur*.

El contexto político y social, y sus relaciones concretas y eficaces con la literatura, aparecerá con una contundencia nunca antes experimentada en el debate literario del siglo XX, si bien pueden tenerse en cuenta ciertos antecedentes. En la década de 1920, algunos artistas de vanguardia que publicaban en las revistas *Los Pensadores* y *Claridad* (muchos de ellos socialistas, anarquistas o militantes del partido comunista) dirigen su temática hacia cuestiones de contenido social. Agrupados informalmente bajo el nombre de “Grupo de Boedo”, sus textos van a estar conectados con las relaciones de

trabajo, los sectores populares y la vida urbana. Quizás aquí pueda rastrearse algún origen de los numerosos enfrentamientos sociales y culturales que tendrán lugar a lo largo del siglo aunque, en realidad, esta supuesta división entre escritores, los de “Florida” (vanguardistas de la revista *Martín Fierro*) y los de “Boedo” nunca generó verdaderos antagonismos. Por ejemplo, Roberto Arlt, a quien se consideraba miembro del “Grupo de Boedo”, publica su primera novela *El juguete rabioso* gracias a la ayuda de Ricardo Güiraldes del “Grupo Florida” (a quién está dedicada) y luego de que fuera rechazada por Elías Castelnuovo, asesor de la editorial *Claridad* y parte de “Boedo”.

Pero en el caso de los nuevos intelectuales de izquierda, que van a comenzar a tener presencia pública en los años cincuenta, se lleva al extremo la teoría del compromiso y, eventualmente, la obligación de la lucha revolucionaria, debate que luego va a atravesar tres décadas (desde los sesenta a los ochenta).¹⁴ Y todo dentro de un contexto político- institucional mayormente dominado por las fuerzas militares, quienes usurpan el poder estatal mediante sucesivos golpes de estado. También hay que mencionar el accionar de fuerzas paramilitares en tiempos democráticos, como es el caso de la Alianza Anticomunista Argentina (“Triple A”) durante el tercer gobierno de Juan Domingo Perón que comienza en octubre de 1973, continuado después de su muerte (en julio de 1974) por su esposa, María Estela Martínez de Perón, hasta marzo de 1976. La complejidad de los enfrentamientos políticos y armados en la década de los setenta y las condiciones de pérdida de libertades individuales, persecución y represión instauradas durante la dictadura van a marcar de distintas formas las producciones culturales de la época.

I.2 Revistas culturales: desafío y aportes de la crítica literaria en tiempos violentos.

A pesar de que sólo se publicaron diez números entre 1953 y 1959, la herencia de *Contorno* va a seguir presente en las décadas siguientes en una gran cantidad de publicaciones de los años sesenta y setenta. En su artículo “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80” Roxana Patiño destaca el rol crucial de estas publicaciones afirmando que:

...es posible hacer una historia de la literatura moderna siguiendo trazados radiales de las revistas, o más precisamente, ninguna historia cultural o literaria podría prescindir- a riesgo de cortar un riquísimo tejido de religaciones- del recorrido por ese “entre-lugar”, esa multiplicad de fragmentos que es más que la suma de todos ellos y cuya riqueza habilita una lectura compleja de una sensibilidad social y cultural de una época. (*Insula* N 175-176).

En este sentido, las revistas culturales fueron de importancia clave para generar espacios de debate, confrontación y crítica, a pesar de las circunstancias impuestas por los avatares político-institucionales de las décadas siguientes. Puede decirse entonces que *Contorno* prepara el terreno de una crítica que problematiza las relaciones entre literatura, sociedad, cultura y política, proyecto que luego será continuado desde otras publicaciones culturales no institucionalizadas, todo dentro de un contexto político mayormente dominado por las dictaduras militares.

Las revisiones críticas de *Contorno* y sus relecturas políticas funcionan como un modelo a seguir por los jóvenes en las décadas siguientes. El boom de las revistas culturales va a generar espacios de discusión escatimados en el sector público, dentro del contexto de una realidad político- institucional signada por gobiernos democráticos que

no llegan a cumplir los términos de sus mandatos, interrumpidos por golpes militares. Con el peronismo proscripto para presentarse en las elecciones desde 1955 y la poca posibilidad que perciben los grupos de izquierda de lograr el cambio que buscan, las ideas revolucionarias que habían triunfado en Cuba se transforman en una alternativa para muchos jóvenes, incluidos los pertenecientes a segmentos medios y medio- altos de la sociedad. Con este panorama, los debates culturales a principio de los setenta incluyen la necesidad de la acción directa del intelectual en la lucha armada que, con el objetivo de tomar el poder político, ya habían inaugurado varias organizaciones. Dentro del peronismo, las distintas facciones alineadas en diferentes ideologías comienzan a separarse notablemente y mantienen una tensión continua. La vuelta de Perón de su exilio en España y las elecciones que gana como presidente en 1973 - y que lo llevan a comenzar su tercer mandato- en lugar de conciliar diferencias, van a acentuar la fragmentación social, política y cultural ya existente en distintos sectores. La ruptura entre las corrientes tradicionales y las revolucionarias en el peronismo genera ataques que incluyen secuestros y muertes. La izquierda política e intelectual, en sus diferentes representaciones, va a quedar relegada de los centros de poder y ciertos grupos deciden el accionar directo contra sus enemigos ideológicos. Diferentes organizaciones guerrilleras como el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros, entre otras, llevan adelante planes de ataques armados dando paso a grupos de guerrilla urbana y guerrilla rural organizados en diferentes partes del país.

Posteriormente, la violencia desatada en los setenta en Argentina y la represión estatal dirigida a barrer las ideologías de izquierda van a influir notablemente en el campo

literario y cultural, tanto en aquellos que abiertamente participaban en la lucha armada como en los que no. Con la supuesta misión de dominar los ataques de la guerrilla, la nueva dictadura militar de Jorge Rafael Videla junto a otros comandantes en jefe que se apropian del poder en marzo de 1976 mediante un golpe de estado, tiene como objetivo fundamental la persecución ideológica y la consecuente aniquilación de toda una generación. La violencia y criminalidad estatal arrasa con intelectuales, periodistas, estudiantes, dirigentes sindicales y trabajadores, junto a muchos de sus familiares y entorno de amigos. El exilio- externo e interno- y las “desapariciones” van a marcar a los escritores de la época que, a pesar de todo, continúan con una intensa actividad conectada con la producción de textos, la participación en revistas culturales, en espacios que se fracturaron y se reinventaron clandestinamente o en el exilio durante la última dictadura militar.

En 1978, y bajo una nueva dictadura militar, *Punto de vista* -la revista que crean Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia y Carlos Altamirano- publica dos artículos de *Contorno* (escritos por los hermanos David e Ismael Viñas bajo los seudónimos de Gabriel Conte Reyes y Marta C. Molinari), con motivo de cumplirse 25 años del lanzamiento de la revista y con varios integrantes del grupo en el exilio. Los ensayos publicados -uno acerca de la obra de Roberto Arlt y el otro sobre Manuel Gálvez- representan un acto de resistencia y lealtad desde *Punto de vista* hacia un grupo que había hecho del “denuncialismo” su bandera ineludible.¹⁵ Como prólogo a los dos artículos puede leerse “La validez del programa de *Contorno* respecto de la revisión crítica del pensamiento, la literatura y la política nacionales, si bien ha tenido, en el campo de la cultura, continuadores escasos, sigue vigente” (7). De esta manera, y a pesar de los

tiempos difíciles que corren en los ámbitos político y social, las revistas continúan la tarea de ofrecer diferentes perspectivas para mantener en movimiento la máquina cultural.

I.3. La experiencia de *Punto de vista*.

El ya mencionado proyecto que reúne a Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia (junto a Carlos Altamirano) a principios de 1978 es la creación de la revista *Punto de vista*, publicación que busca promover espacios para una “cultura de la resistencia”, frente al monopolio ideológico impuesto por el gobierno *de facto*, cuando las fuerzas militares (no sin el apoyo de varios grupos civiles) se apropian ilegítimamente del poder en Argentina que resulta en un nuevo golpe de estado en marzo de 1976. Tanto Sarlo como Piglia y Altamirano ya habían formado parte del Consejo de dirección de la revista *Los libros*, fundada y dirigida originariamente por Héctor Schmucler, cuya continuidad fuera prohibida luego del golpe militar. Con motivo de la reedición facsimilar de *Los libros*, llevada a cabo por la Biblioteca Nacional en 2011, las voces de los protagonistas se dejan escuchar en un collage de entrevistas personales realizadas por Patricia Somoza y Elena Vitelli entre los años 2008 y 2010.¹⁶ Aquí Piglia explica las dos caras del proyecto, con sus intervenciones culturales y políticas, que significó una renovación en el campo de la crítica literaria:

Como toda práctica intelectual, la revista tenía dos ejes. Uno eran los debates específicos; qué es la crítica, qué es el marxismo, qué está pasando con la crítica cultural. Y el otro era una cuestión más política: ¿qué hacen los intelectuales frente a la nueva situación política que se estaba desarrollando aceleradamente?

Entonces la revista va cambiando en esos dos planos (“*Los libros, una revista, una época*”, 13)

Cuando los espacios de opinión pública se vieron acotados debido a la situación política y a la violencia que esta desencadenó, la crítica literaria y cultural se transformó en un lugar de resistencia ideológica de vital importancia para los intelectuales.

Como lo explica John King en su artículo “Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: El caso de *Punto de vista*”, los integrantes de esta publicación van a estar “fuertemente marcados por la modernización teórica y también por la militancia política” (en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, 88). Sarlo, en su ensayo “*Punto de vista: una revista en dictadura y en democracia*” (parte integrante del volumen *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, editado por Saúl Sosnowski) retoma las palabras de King como “testigo” del compromiso crítico sobre el que se gesta *Punto de vista*. Sarlo cita (y traduce) una parte del prefacio a su texto *Jorge Luis Borges, a writer on the edge* (1993), donde King cuenta su experiencia de encuentro con los críticos agrupados en la revista y, luego de presenciar sus debates, declara que “Discutieron las esperanzas y deseos de una generación que había sido fracturada a mediados de los setenta e imaginaron caminos de salida, entre ellos el proyecto de reconstruir un campo intelectual fragmentado tanto en la Argentina como en el exilio” (529).

El primer número de la revista aparece en marzo de 1978 (con artículos de Piglia, Sarlo y Altamirano firmados con seudónimos) en medio de un clima de autoritarismo, represión y de una salvaje persecución ideológica.¹⁷ Sarlo recuerda esa época en el ya citado artículo “*Punto de Vista: una revista en dictadura y en democracia*” como “un

momento oscuro de la dictadura militar; el terrorismo de Estado estaba en su zenit y todas las salidas parecían herméticamente selladas” (525). El trabajo que emprenden en la revista les permite a sus integrantes la experiencia colectiva de crear un espacio de resistencia y testimonio desde la literatura, el arte y la cultura que, aunque frágil e inestable, les proveía un “refugio contra los fantasmas del aislamiento y del miedo que la dictadura había instalado en todas partes” (525).

Concebida en condiciones de semi-clandestinidad, *Punto de vista* se transforma en una herramienta de vital importancia para la producción y difusión de debates literarios, culturales y estéticos, de historia de las ideas y de los intelectuales, generando a partir de estos una forma de contra-relato político.¹⁸ Por allí desfilan artículos sobre Michel Foucault, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Walter Benjamin, Pierre Bordieu, Claude Lévi-Strauss, el cine de Reiner Fassbinder y las novelas de Juan José Saer o César Aira, por citar sólo algunos. Como lo fuera inicialmente *Los libros*, *Punto de vista* se va a transformar en el espacio cultural independiente, negado políticamente a nivel institucional, donde van a aparecer los textos críticos de Sarlo, Piglia y tantos otros colaboradores. La publicación también va a estar dirigida a difundir textos de ficción de escritores argentinos (en el país o en el exilio) como es el caso de Osvaldo Soriano, Juan Martini y los ya citados Saer y Aira. Por su parte, Piglia publicará el primer capítulo de su novela *Respiración Artificial* con el título de “La prolijidad de lo real”.

En su ya citado artículo, King señala tres importantes aspectos de la revista durante los años de la última dictadura argentina (1976- 1983). Primero, la búsqueda de un replanteamiento de la función de la crítica y, específicamente dentro de la izquierda, los intentos de superar el populismo, el dogmatismo, debatir el marxismo en sus distintas

concepciones. Al mismo tiempo, incorpora nuevas voces -como es el caso de los críticos de la cultura Raymond Williams y Richard Hogart- leyendo y releendo distintas corrientes teóricas dentro del estructuralismo, el post-estructuralismo, entre otras.

La segunda cuestión que advierte King se conecta con la publicación de artículos dedicados a la narrativa reciente, esto es la producción literaria argentina de escritores en el exilio y la de los residentes en el país - o “exiliados internos”.

En tercer lugar, y un poco como consecuencia de la renovación crítica y la incorporación de la nueva narrativa, King advierte la apertura que propició la revista hacia la incorporación de las generaciones más jóvenes, ya sea como críticos o como lectores. Esto también fue posible a través de los grupos de estudio que las publicaciones culturales promovieron, al margen de la universidad y otros espacios públicos bajo control estatal.

De alguna manera el proyecto formal de *Contorno*, de relectura y toma de posición dentro del campo cultural, se continúa con *Punto de Vista*, que también va a ofrecer relecturas críticas y reorganizaciones canónicas dentro de la literatura argentina. Asimismo, la revista elabora una crítica de la historia reciente, a partir del fraccionamiento intelectual representado inicialmente por los grupos *Sur* y *Contorno*. En coincidencia con la postura de *Contorno*, los intelectuales de *Punto de Vista* van a prestar especial atención a los textos de Arlt, a la vez que incluyen la obra borgeana en sus análisis críticos.¹⁹ De esta forma Borges entra nuevamente en escena pero esta vez leído desde la izquierda intelectual. En Horacio Machín. “Literatura y campo intelectual en la Argentina de los ochenta” Horacio Machín se refiera a este posicionamiento crítico de la siguiente manera:

Si desde la poética de la dependencia cultural se la había reprochado a Borges, en los sesenta, su evasión y sus preferencias “extranjerizantes”, ahora, un sistema literario que se organiza teniendo como uno de sus parámetros el uso subversivo, o por lo menos irreverente, de las literaturas metropolitanas en la cita y en la parodia, encuentra en Borges el núcleo de su poética (157).

Como ya he mencionado, Piglia publica uno de sus primeros artículos sobre Borges en *Punto de Vista*. En el número 5 de la revista aparece “*Ideología y ficción en Borges*”, dónde se desarrolla la idea de la “ficción genealógica”, una versión de la teoría de los dos linajes en la obra borgeana. Sarlo hará lo propio en la misma revista, en el número 11 con su artículo “*Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo*” y luego en el 16 con “*Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo*”. Ambos artículos constituyen importantes antecedentes del trabajo cumbre de Sarlo dentro de la crítica borgeana, que aparecerá en 1995 con su libro *Borges, un escritor en las orillas*, publicado originariamente en inglés como *Borges, a writer on the edge*. Este texto se basa en una serie de conferencias dictadas por su autora en 1992 en la Universidad de Cambridge, con motivo de haber sido elegida para ocupar la cátedra Simón Bolívar en el Centro de estudios latinoamericanos de esa institución.²⁰

Volviendo a *Punto de vista*, con el advenimiento de la democracia en Argentina en 1983, Piglia decide apartarse del grupo, pero va a seguir de algún modo emparentado con el circuito de teorías que se trabajan en la revista²¹, en tanto que *Punto de Vista* continúa su publicación por espacio de treinta años, desplazándose de la literatura para acercarse cada vez más a los estudios culturales. Beatriz Sarlo forma parte del Consejo de redacción hasta el último número en marzo de 2008, en el que elabora un interesante

editorial donde revela que “Más que un lugar donde escribir, la revista fue una manera de escribir sobre literatura y política” (2).

¿Qué significó para sus integrantes esta revista que renovó la función de la crítica, releyó la tradición literaria argentina, prestó atención a diversos fenómenos culturales, dio a conocer a nuevos escritores e incluyó a jóvenes críticos y lectores? Con motivo de cumplirse los 25 años de *Punto de vista* Beatriz Sarlo, en *Una revista en presente*, reflexiona acerca del proyecto de escribir una revista de intelectuales, orientada a promover el debate y la confrontación de ideas pero que en sí misma es un “laboratorio” de aprendizaje y de maduración de esas ideas. Dice Sarlo “Contra las certidumbres de lo que sabe, una revista explora para saber mejor lo que sabe y también para aprender, porque el presente es, para los intelectuales, un tiempo de aprendizaje y no de cosecha” (2).

I.4 Piglia/ Sarlo: Corpus de obras

Los inicios de la obra de Ricardo Piglia y de Beatriz Sarlo, aunque reconocen orígenes diferentes, pueden leerse a partir de sus contextos de producción: el surgimiento de la izquierda intelectual y el gran hito de *Contorno*, el auge de las revistas culturales y el aglutinamiento de los jóvenes intelectuales en grupos de estudio donde van a renovarse las lecturas críticas, a la par de los debates políticos y sociales de la época. En sus textos tanto Sarlo como Piglia incorporan, a la par de su experiencia, sus lecturas de otros textos; se trata de escritores-lectores que en su escritura crean al mismo tiempo nuevas formas de leer. Sus textos cruzan géneros, lecturas y posiciones críticas, que exploran el pasado y valiéndose de elementos autobiográficos, políticos y sociales, debaten sobre la tradición y las producciones literarias argentinas. Se crea así una intertextualidad propia

en un proceso de lectura-escritura-lectura, que recoge relatos marginales y disemina discursos periféricos desde distintas posiciones.

Por su continua producción y presencia destacada en el campo cultural, que abarca ya más de 45 años, ambos escritores presentan una voluminosa obra que no solo comprende sus textos recopilados en libros, sino también las cuantiosas participaciones en ámbitos académicos, publicaciones en periódicos y revistas especializadas, entrevistas y conferencias dictadas en distintos medios, creando un complejo entramado para el análisis crítico. Otro punto de encuentro que comparten lo constituye el hecho que ambos recibieron el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, que otorga la Universidad de Talca (Chile) en reconocimiento a la trayectoria de autores hispanoamericanos. A Beatriz Sarlo le fue otorgado en el 2002 y a Ricardo Piglia en el 2005.

En 1967 Ricardo Piglia recibe el Premio *Casa de las Américas* (mención especial) por su colección de cuentos *Jaulario*, que luego publicará bajo el título *La invasión*, con algunos agregados y modificaciones.²² En 1975 publica *Nombre Falso*, que incluye cinco cuentos y el relato que da nombre a la recopilación.

Como se ha expresado anteriormente, a comienzos de la década de los setenta dirige, junto a Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, la revista *Los Libros*, en la que publica artículos sobre literatura argentina (David Viñas, Roberto Arlt, Andrés Rivera) y norteamericana, además de ensayos sobre socialismo, maoísmo, cultura e ideología. En el número 40 aparece “Notas sobre Brecht”, su último aporte a *Los libros*, antes de su renuncia al consejo de dirección por diferencias políticas.²³

Con el advenimiento de la dictadura en marzo de 1976, la redacción de la revista será allanada y clausurada. Al año siguiente Piglia, Altamirano y Sarlo vuelven a juntarse

y en marzo de 1978 los tres lanzan el primer número de *Punto de vista*. Es allí donde aparece el primer capítulo de *Respiración artificial*, un texto clave en su producción y en la literatura argentina, que será publicado en su totalidad en 1980.

Más tarde vendrán sus otras novelas, *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997- Premio Planeta) y las colecciones de ensayos *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (1999- Premio Bartolomé March a la Crítica 2001) y *El último lector* (2005). Sus más recientes publicaciones son las novelas *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013) y su *Antología personal* (2014), que incluye varios textos inéditos. Por *Blanco nocturno*, Piglia recibió múltiples premios: el de la Crítica española, el “Hammer” en la Semana de la novela negra en Gijón, el “José María Arguedas” otorgado por Casa de las Américas y el prestigioso “Rómulo Gallegos”. A nivel nacional ha sido galardonado con el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes por sus aportes al enriquecimiento del patrimonio cultural argentino (2012) y el Premio Konex de Brillante (2014).

Las cinco novelas de Piglia, publicadas entre los años ochenta del siglo XX y las primeras dos décadas del XXI, aunque disímiles temáticamente, se encuentran enlazadas de alguna manera por la presencia recurrente del personaje de Emilio Renzi, alter ego de Piglia y producto de la combinación del segundo nombre y el apellido materno del autor. Este personaje aparece por primera vez en 1967 en el libro de cuentos *La invasión* y luego en *Nombre falso*. A lo largo de las novelas Renzi tiene distintas intervenciones, con mayor o menor presencia en la trama narrativa. En *El camino de Ida*, Renzi asume el protagonismo en un relato que entrelaza historias a partir de su experiencia como profesor visitante en una universidad estadounidense.

Por su parte, los primeros libros de Beatriz Sarlo están dedicadas a escritores decimonónicos, como es el caso de *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura* (1967) y *Carlos Guido y Spano* (1968). En esta primera época sus textos se vinculan a publicaciones del *Centro Editor de América Latina*, en especial la colección *Capítulo* y en distintas revistas culturales de las cuales forma parte. Su primer artículo en *Los libros*, un ensayo sobre Eduardo Mallea, data de 1970 y allí continuará publicando regularmente artículos dedicados a la literatura argentina (Beatriz Guido, Manuel Puig, Julio Cortázar, entre otros), el cine argentino y la crítica cultural. De esa época, llaman la atención dos de sus ensayos- “Los canales del GAN. Diez días de televisión” y “Elecciones: cuando la televisión es escenario”- como antecedentes de otros textos en los que, más adelante, concentrará su atención en el análisis de los medios masivos de comunicación.

Pero su espacio de escritura más prolífico va a constituirse a partir de *Punto de vista*, a través de una gran producción de artículos que van encaminándose desde la crítica literaria hacia el campo de los estudios culturales. A partir de la década de los ochenta sus ensayos, que analizan diferentes aspectos de la modernidad y la intelectualidad argentina, comienzan a articularse en distintos libros. Algunos de ellos son *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina 1917- 1927* (1985) donde trabaja las relaciones de los folletines con el imaginario femenino en la ciudad moderna; *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988); *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* (1992); *Borges, a writer on the edge* (1993, traducido en 1995 como *Borges: un escritor en las orillas*); *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y video cultura en la*

Argentina (1994); *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo* (1996); *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas* (1998), con el cual gana el premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada, otorgado por Casa de las Américas.

Luego vendrán *Tiempo presente* (2001); *La pasión y la excepción* (2003); *Tiempo pasado* (2005) y *La ciudad vista* (2009). Entre sus publicaciones más recientes se encuentran *La audacia y el cálculo* (2011), que explora las relaciones y construcción del poder a partir de los medios de comunicación dentro del gobierno del ex- presidente argentino Néstor Kirchner y *Ficciones argentinas* (2012), que agrupa treinta y tres ensayos críticos dedicados a escritores contemporáneos. Su último texto publicado hasta el momento es una colección de relatos autobiográficos titulada *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas* (2014). A pesar del predominio del ensayo en su obra, Sarlo también ha realizado breves incursiones en otros géneros, como es el caso del libreto de la obra musical *V.O.* (2013) que gira alrededor de un acontecimiento en la vida de Victoria Ocampo.

A nivel nacional, Beatriz Sarlo ha sido galardonada con el Premio Konex de platino por su producción ensayística (2004), el Premio a la Trayectoria, del Fondo Nacional de las Artes y el Premio Pluma de Honor, otorgado por la Academia Nacional de Periodismo (2013), entre otras distinciones.

I.5 Ricardo Piglia: crítica, ficción y diario personal.

La obra de Piglia ha sido vastamente analizada por la crítica desde muchas perspectivas diferentes. A partir de la publicación de su primera novela en 1980 sus textos han sido y siguen siendo objeto de estudio en artículos, libros y tesis doctorales que ejemplifican diversos aspectos de su rica producción. En este denso entramado de la

propia obra de Piglia y la cuantiosa crítica que ha generado, resulta interesante destacar como hilo conductor la forma en que convive su historia personal en clave de ficción junto a la historia política y literaria y sus propias lecturas. Como explica Szabón en la ya mencionada reseña crítica inaugural que aparece con motivo de la publicación de *Respiración artificial*, Piglia opera un “joyceano intercambio” entre la Historia y la Literatura, “poetizando” a la primera e “historizando” a la segunda.

Desde la perspectiva de personajes que cuentan “la historia” a través de la suya propia, Piglia construye su obra a partir de versiones, testimonios y citas. En su texto *Prisión perpetua* el autor reconoce que “El que escribe sólo puede hablar de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías” (15) y es por ello que la temática de las ficciones piglianas se encuentra ligada a la versión ficcionalizada de la vida personal y familiar del autor, al mundo masculino y sus mitos, a la historia política y literaria. El primer panorama político que rodea a Piglia va a estar vinculado con el peronismo; su padre era peronista y él reconoce la influencia del imaginario peronista en su niñez y adolescencia, aunque no desde el punto de vista ideológico (*Cuentos con dos rostros* 195). Esa visión autobiográfica asociada al peronismo se encuentra relatada en su texto *En otro país*. Estas referencias se continúan en otros textos, por ejemplo cuando su alter-ego Renzi recuerda “los tiempos de la resistencia” en *La ciudad ausente*, cuando su padre “se pasaba las noches en blanco escuchando las cintas de Perón que le traía clandestinamente un enviado del Movimiento”, acotando “Me acuerdo del silencio previo y del zumbido de la cinta antes de que entrara la grabación con la voz exiliada de Perón, que siempre empezaba los mensajes diciendo “Compañeros” y haciendo una pausa como si esperara los aplausos” (11).

Existe una idea subyacente en los textos piglianos que se construye a partir de elementos muy conectados con la idea del diario personal. Asimismo, muchas veces sus escritos parecen cartas, con o sin forma epistolar, que no tienen un destinatario fijo o conocido. La carta y el diario remiten a una escritura ligada con la privacidad y al género de la autobiografía. La pregunta sería si lo que se consigna en el diario concuerda con la realidad o no o, más bien, si el contenido de un diario puede entrar en una categoría ficcional. En el caso de Piglia no podría decirse que estos elementos sean realmente autobiográficos; existe en sus relatos una redefinición o apertura del género autobiográfico que incluye componentes tales como el autoengaño como “construcción deliberada que está pensada para engañar al mismo que la construye” (*Prisión perpetua*, 65), la falsedad, la experimentación, circunstancias que se acercan a la categoría de “autoficción” desarrollada por el crítico francés Serge Dubrosky, que amalgama dos estilos en apariencia contradictorios: la autobiografía y la ficción, creando un gran espectro de posibilidades narrativas entre dos extremos: el “pacto autobiográfico” y el “pacto novelesco”. A través de la autoficción una narración que simula ser autobiográfica, aún con eventos que concuerdan con la realidad, es parte del mundo ficcional. Esa combinación de realidad y ficción aparece con frecuencia en la escritura de Piglia a partir de la entrada de la realidad a un mundo ficcional donde los elementos se recontextualizan creando mundos alternativos.

Prisión perpetua se construye como un texto autobiográfico, con el relato sobre su familia, el paso de Adrogué a Mar del Plata y su amistad con Steve Ratliff, que Piglia presenta como una especie de Macedonio Fernández de influencia decisiva en su vida como escritor. Se trata de un “personaje maldito” con una tragedia sentimental que lo

arrastra a la marginalidad, a los bares y al destino de escribir eternamente la misma novela. En *Encuentro en Saint-Nazaire*, el segundo relato del libro - un texto en primera persona que narra un escritor argentino- nos conduce por los caminos de un aparente testimonio autobiográfico, siendo lo más llamativo el diario de Stephen Stevensen escrito en clave de futuro que se transcribe al final. Y es en estos textos (¿cuentos largos? ¿novelas cortas?) en donde aparecen la mayoría de los elementos que se repiten, con numerosas variaciones, en sus novelas, cuentos y ensayos: la paranoia (“También los paranoicos tienen enemigos” dice que le dijo su padre según lo relata al inicio del texto *En otro país*), la historia como complot, el enigma, la fragmentación, la marginalidad, los ambientes del bar, el prostíbulo y la cárcel.

Otro aspecto importante en la formación de Piglia como escritor, y de fuerte presencia en su primera novela, es la historia. El mismo explica que eligió seguir esta carrera porque “pensaba que si uno quería ser escritor lo mejor era no estudiar Letras” (*Crítica* 95), y esto se traduce en la constante introducción de material histórico en sus relatos. Su ideología literaria va a estar fuertemente emparentada con la vanguardia rusa de los años 20, Bertolt Brecht y Walter Benjamin, entre otros. Durante su adolescencia descubre la literatura norteamericana en su lengua original (Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, William Faulkner) y, al igual que Borges, reconoce su adicción al género policial del cual toma, especialmente, la técnica narrativa. En la entrevista titulada “*Conversación en Princeton*” (incluida en *Crítica y ficción*) explica que en este género, al cual trata de leer desde una perspectiva social, encuentra “una tradición de izquierda que nada tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso a la Sartre ni con la teoría del ‘reflejo’ en el sentido de Lukács sino como una forma que trabaja lo social

como enigma” (196/7). Desde esta perspectiva sus relatos fuerzan al lector a transformarse en un investigador que debe decodificar claves, pensar, asociar, aun cuando el supuesto “secreto” no se revele nunca o puede que hasta ni siquiera exista.

I.6 Beatriz Sarlo: crítica literaria, estudios culturales y compromiso intelectual: modelo para armar.

La escritura de Beatriz Sarlo y lo que esta escritura proyecta se mueve constantemente en distintas direcciones: viene de la literatura, se concentra en estudios culturales, realiza acercamientos interdisciplinarios y participa en todos los debates que tienen que ver con la producción cultural, asignándole una nueva imagen al crítico literario. Tampoco ha dejado de lado el análisis de la realidad política argentina, tanto en su dimensión histórica como contemporánea. Sarlo escribe desde sus lecturas y su experiencia para provocar otras lecturas, proponiendo nuevas hipótesis de análisis, nuevas perspectivas que enriquecen los debates.

Si bien sus escritos pueden ser considerados ensayos narrativos, Sarlo no parece seguir la línea tradicional del género, sino que más bien trabaja desde el cruce de géneros. En *Escenas de la vida posmoderna*, por ejemplo, intercala un diálogo ficcional y un monólogo interior y en varios textos encontramos descripciones detalladas, con un particular estilo narrativo, como es el caso del capítulo dedicado a Eva Duarte en *La pasión y la excepción*.²⁴ Asimismo *Viajes*, su libro más autobiográfico, destaca por sus relatos de crónicas de viajes de juventud - y una mirada crítica de estos viajes- a cierta distancia del análisis estrictamente literario, político o socio-cultural.

En su texto *Una perspectiva para ver. El intelectual crítico de Beatriz Sarlo* -el estudio más completo publicado acerca de la propuesta crítica sarliana- Romina

Pistacchio Hernández sitúa los orígenes del proyecto de Sarlo en la búsqueda de una renovación teórica y de nuevos objetos en los estudios críticos literarios llevada a cabo por los jóvenes intelectuales de izquierda en los años setenta. De esta manera, la formación literaria inicial en la que Sarlo apoya su trabajo va a desplazarse hacia los hechos culturales y cuestiones sobre arte, estética, las vanguardias y la experimentación, la tecnología, el poder de la imagen, con una fuerte influencia de Roland Barthes, Raymond Williams, Walter Benjamin y Pierre Bordieau.

En sus diversas publicaciones Sarlo ha mostrado un constante interés en las producciones culturales periféricas y la incorporación del debate cultural en la sociedad más allá del ámbito académico. Como explica Pistacchio Hernández “Estas exploraciones derivaron en el reconocimiento de ciertos autores cuyas propuestas planteaban una mirada profunda acerca de los hechos culturales...” para así comenzar a construir un proyecto que “...fuese más allá de la literatura o de las ideas, que considerase a los textos como parte de un entramado cultural donde coexistía el conflicto y se fusionaban culturas populares, *massmedia*, las ideologías intelectuales y las formas materiales de la cultura” (21/22). Desde aquí, y teniendo en cuenta los estudios en el ámbito latinoamericano de Antonio Candido y Angel Rama, Sarlo construye la estructura general de su proyecto crítico, a la que se fueron adhiriendo lecturas diversas, integrando los intereses de la autora respecto de la historia urbana y el análisis histórico cultural.

En los prólogos de sus textos Sarlo expone una composición genealógica de sus escritos, que muchas veces tiene que ver con sus propias experiencias vitales, incorporando asimismo a los demás integrantes de su generación (o al modelo del “intelectual crítico”) y, por supuesto, sus propias lecturas. Busca explicar pero sobre todo

tiene que explicarse a sí misma, pregunta pero a la vez “se pregunta” creando en sus textos una voz que muchas veces alcanza la categoría de un “nosotros” más que de un “yo” individual. Las preguntas de Sarlo guardan relación con el posicionamiento y los comportamientos de los actores sociales, con el lugar que ocupa el arte- la cultura popular, la alta cultura, la cultura de masas- y con el papel del intelectual en la sociedad como parte de ese entramado cultural. La variedad de intereses en sus objetos de estudio resalta el valor de una lectura crítica que no se encasilla y resulta en propuestas innovadoras.

I.7. Sarlo/Piglia y “la máquina de leer”

Punto de vista representa algo más que el nombre de un proyecto que reunió a Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia en los años setenta. Involucra también una constante que puede encontrarse a lo largo de su obra y en su modelo crítico: la búsqueda de perspectivas. La estructuración de la escritura a partir de la lectura, generadora de nuevas formas de leer -la mirada periférica, “orillera” que Sarlo percibe en Borges, “la mirada estrábica” que Piglia detecta en Arlt- obligan al lector a buscar nuevos espacios de observación para acceder al texto, que muchas veces opera como clave de otros textos.

Los nombres propios de escritores, críticos, teóricos que conviven en los textos - tanto de Sarlo como de Piglia- aparecen reinventados en un juego semiótico que no se detiene y que invita al lector a continuar indagando, cambiando la manera de leer. Se trata entonces de una escritura que genera la riqueza de la lectura, privilegiando su función de lectores y constructores de nuevos sentidos a partir de fragmentos, exclusiones, vacíos y zonas opacas e inteligibles, tanto en sus textos críticos como de ficción, en el caso de Piglia.

La idea de “la máquina de leer” proviene de un artículo de la propia Sarlo que forma parte del texto *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Este brevísimo ensayo presenta y analiza la complejidad que encierra el acto de leer, comparándolo con actividades que suponen el desarrollo de destrezas físicas a la par que intelectuales. En este sentido, Sarlo concluye que “es más difícil aprender a leer que aprender a conducir un coche o una bicicleta, jugar al tenis, cocinar comida china, andar a caballo o tejer” (193), y resalta las finas destrezas involucradas en el proceso de lectura, como es la interpretación de la escritura de otro ya que “Leer es, siempre, de algún modo, traducir” (194).

El ojo crítico siempre puesto en distintos momentos de la lectura ha sido un tema recurrente en la obra de Sarlo. Ya en 1979, y con motivo de un artículo publicado en *Punto de vista* titulado “*Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad*”, aparecen explícitamente las preguntas que se plantean a partir de la lectura. “¿Qué leer y, sobre todo, cómo leerlo?” (9) son los interrogantes centrales, a la vez que se incluyen los reportajes a los críticos literarios y culturales ingleses Williams y Hoggart, dos figuras casi totalmente desconocidas en esa época en Argentina. Leer a estos críticos le permite a Sarlo incorporar nuevos espacios teóricos en las relaciones entre literatura, cultura, política y sociedad.

Esta posibilidad de captación de nuevas miradas a partir del posicionamiento en diferentes espacios de análisis vuelve a aparecer en la introducción a su texto *Una modernidad periférica*. Refiriéndose a las lecturas críticas de Marshall Berman sobre el *Manifiesto comunista* “como proclama de la modernidad literaria y filosófica” y las de

Carl Schorske de la *Interpretación de los sueños* de Freud como “psicoanálisis en clave sociohistórica”, expresa:

Lectores ejemplares, sabían que en la literatura, como en el arte o el diseño urbano, podían descubrirse las huellas, y también los pronósticos de las transformaciones sociales. Sabían también que como la literatura habla de todo, textos no propiamente literarios recurren a los procedimientos artísticos para dar una forma a sus figuraciones, a sus historias, a sus juicios sobre el presente o sus proyectos de futuro... sobre la cultura, la literatura y el arte se puede hablar de muchos modos, en contra de las disposiciones de una policía epistemológica que opere en nombre de la estética, el erotismo, el poder del lenguaje y cualquier otra aura moderna o postmoderna (8-9).

Como bien lo señala Pistacchio Hernández en el trabajo antes mencionado, uno de los principios fundamentales sobre el que Beatriz Sarlo basa su proyecto crítico “es el de la redención de la heterogeneidad” que supone una “reivindicación de lo singular” (27). Esta propuesta se aleja de los modelos críticos homogeneizadores y la acerca al estilo de Walter Benjamin en tanto y en cuanto Sarlo incorpora en sus análisis “objetos que no siempre pertenecen estrictamente al campo de los estudios literarios y que luego de haberlos escogido, los analiza y los hace hablar desde la crítica” (27). Según Pistacchio Hernández, esta forma de selección y lectura de objetos produce dos efectos en la obra de Sarlo: uno conectado con la forma que esa escritura adopta en su propuesta crítica y el otro con la presencia de un continuo énfasis de la heterogeneidad, la diferencia, la mirada “orillera”.

Un ejemplo destacado -que Pistacchio Hernández reconoce y analiza- es *Escenas de la vida posmoderna*, el texto de 1994 con el cual Sarlo sale del campo estrictamente académico para acercarse a un público más amplio, plasmando su propuesta crítica dentro de un estilo narrativo en el que incluye reflexiones irónicas y hasta humorísticas. *Escenas de la vida posmoderna* presenta temas tales como el debate sobre los medios masivos de comunicación, las transformaciones políticas, sociales y económicas, la función del intelectual deteniendo la mirada en los nuevos espacios urbanos como el “shopping mal” y, dentro de él, objetos específicos como los arbustos y plantas del centro comercial. El análisis detallado de los efectos de esos elementos de la naturaleza insertos en un espacio abstracto y universal revela “la manera que el *shopping* separa a su visitante del mundo, haciéndole creer que está más cerca de él” (31). La idea, una vez más, es acercar la mayor cantidad de elementos como lecturas posibles de los mismos y ponerlos a disposición del lector a manera de herramientas para pensar su propio presente.

Este aspecto de Benjamin, que Sarlo rescata y recrea en su práctica escritural, se encuentra asimismo explicado por la propia autora en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, en el cual sigue elaborando sobre las posibilidades que genera una escritura basada en una lectura que presta atención a los detalles:

Benjamin conoció esta perspectiva filosófica como una pasión por los detalles y la practicó con la agudeza de lo que Adorno definió como “mirada microscópica”. La originalidad de Benjamin se manifiesta en este trabajo de atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial... El ojo ilumina lo inusual y lo particular con la certeza de que allí

está una clave. La mirada de Medusa captura lo fugitivo, lo fija como un alfiler fija la mariposa a la colección (37).

En el caso de Piglia, una de sus marcas benjamíneas se traduce en la multiplicidad de fragmentos que componen sus textos, donde la erudición se manifiesta en una escritura que alterna cuestiones de filosofía, literatura, historia, política y novela policial. Sin embargo, Piglia no piensa que su trabajo sea fragmentario; él prefiere la denominación de “relato mínimo” o “microrrelato”, que reduce la historia a lo esencial. En este sentido la fragmentación no es una técnica sino el resultado de la mezcla de muchas historias que se van superponiendo en el texto (*Crítica*, 206). En este sentido, ve a la literatura como el “espacio fracturado donde circulan distintas voces que son sociales” (*Crítica*, 11), voces que van a traspasar sus textos de punta a punta. Piglia trabaja con y desde la tradición literaria argentina, que en definitiva acarrea toda la cultura occidental, tal cual lo analiza Borges en *El escritor argentino y la tradición*. De Borges también retoma sus dos vertientes, la culta y la popular, pero a diferencia de éste que mantiene entre ambas una relación de tensión desde posiciones extremas (el ser que intelectualiza vs. el que experimenta), Piglia reúne todo en el mismo texto, superponiendo los diferentes registros al mismo tiempo (*Crítica* 154).

Esta organización de estructuras con varios niveles de significación (formal y temática) va a trasladarse a sus textos, convirtiéndolos en verdaderas máquinas de ficcionalizar y de contar. Sin embargo, sus narraciones no son explícitas ni directas, trabaja mucho con los silencios y lo que no se dice, por la dificultad que presenta narrar ciertas experiencias. Se trata de los límites que impone el lenguaje y que Piglia explica de

la siguiente manera: “Hay un punto extremo, un lugar – digamos- al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el desierto infinito y el silencio” (*Tres propuestas...* 31).

La figura del lector y las formas de leer ocupa un lugar destacado en su obra. En su colección de ensayos *El último lector* Piglia explora el mundo de los lectores, reales y ficcionales, para ofrecernos distintas ideas acerca de lo que es un lector. Entre ellos presenta al que “ha perdido la vista leyendo” (19) pero a pesar de todo decide continuar: Borges; “el que busca en las ficciones que ha leído el modelo de la vida que quiere vivir” (104): Don Quijote; el que, como contracara del anterior, viniendo de la acción constante encuentra en la literatura “el modelo de cómo se debe morir” (104): Ernesto Guevara. Y desde esta lectura marcada por el movimiento perpetuo, propia de la vida de un guerrillero, Piglia contrapone “un ejemplo antagónico y simétrico”, la de la vida inmóvil de las cárceles bajo el régimen de Mussolini: Antonio Gramsci.

La lectura como búsqueda y construcción de significado está representada por dos lectoras trágicas: Anna Karenina y Madame Bovary. En el caso de Anna, la heroína de Tolstoi, “lee para descifrar una verdad sepultada en ella” (145). Y el personaje de Emma Bovary de Flaubert, “se construye imaginariamente una vida fantástica”, alentada por sus lecturas de fantasías románticas, que no concuerdan con el ritmo aburrido y monótono de su vida provinciana. Presenta también otra clase de lector que se traslada desde las páginas del libro a los hechos de la realidad, transitando un camino desde la intelectualidad a la acción, sirviendo como un enlace entre la alta cultura y la cultura de masas. Se trata del detective privado en el policial clásico, ejemplarizado en Dupin,

personaje de Edgard Allan Poe, “el gran lector, el hombre culto que entra en el mundo del crimen” (86). A partir de esta figura, Piglia propone nuevas formas de leer los textos fundantes de la literatura argentina, por ejemplo incorporando elementos del género policial a las lecturas de Sarmiento: “*Facundo* (1845) es un texto contemporáneo a los cuentos policiales de Poe. Podríamos pensar a Sarmiento como una especie de Dupin. El letrado como el lector que sabe descifrar los signos oscuros de la sociedad; el acto de leer constituye al sujeto de la verdad” (86). En su más reciente novela *El camino de Ida* aparece una vez más esta figura del crítico- detective. Las pistas para conectar una serie de crímenes con su autor material se encuentran en un texto de Joseph Conrad que, a partir de las partes subrayadas por la profesora Ida Brown, funciona como una revelación. Ante el descubrimiento de la conexión realizada entre los fragmentos de la novela el personaje de Emilio Renzi concluye: “No era la realidad la que permitía comprender una novela, era una novela la que daba a entender una realidad que durante años había sido incomprensible” (231). Con este modelo que invierte los lugares tradicionales de realidad y ficción, Piglia presenta una propuesta intelectual que hace de la lectura, y sobre todo “las lecturas”, una forma posible de acercamiento a la verdad.

CAPÍTULO II:

ESPACIOS LITERARIOS: RELECTURAS Y REESCRITURAS DE LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA

Un sistema de lecturas es a la vez una máquina para descubrir y una máquina para ocultar” (Beatriz Sarlo, “Los dos ojos de *Contorno*”)

II.1 La cuestión del canon/ Lecturas y relecturas

“¿Qué leer y, sobre todo, cómo leerlo?” se interroga Beatriz Sarlo al presentar su reportaje a Raymond Williams y Richard Hoggart (en “Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad” *Punto de vista*, 1979). He aquí dos preguntas fundacionales en la construcción de un sistema de lecturas. Cuando estas cuestiones toman forma en el espacio público- ya sea a partir del trabajo en el campo cultural, por razones políticas o por el accionar del mercado (el llamado “mercocanon”, impulsado muchas veces por editoriales y agentes literarios)- nos hace pensar en otras dos cuestiones: ¿A quién se lee? y ¿quién lo determina?.

El canon como objeto de estudio y controversia no es una cuestión nueva pero recobró notoriedad dentro de la crítica literaria con la publicación de *El canon occidental* de Harold Bloom en 1994.²⁵ En este texto, Bloom construye una lista donde combina “clásicos”, con otros autores de su elección, mayormente del ámbito anglosajón. La gran crítica al canon de Bloom proviene de lo que él mismo denomina “la escuela del resentimiento” (“The School of Resentment”), en la que incluye las lecturas críticas provenientes del marxismo, la deconstrucción, el feminismo, el nuevo historicismo y las aproximaciones semióticas, entre otras. Según Bloom, estas teorías críticas incluyen en el

canon ciertos textos no por su valor estético, sino por su lectura política y social, a expensas del valor literario de la obra.

Al tratar de encontrar una lógica en la selección de Bloom, y no olvidemos que su texto lleva el ambicioso título de *El canon occidental*, se detecta que dicha selección proviene de sus afiliaciones literarias y sus lecturas críticas. Como explica María Teresa Gramuglio en “El canon del crítico fuerte” (*Punto de Vista* 55, agosto 1996) “esa lógica es el sistema de lectura (y de lecturas) de Bloom”, quién en su labor crítica en general no incluye problemáticas relacionadas con los estudios culturales o cuestiones institucionales, sociales y políticas que la literatura pone en juego. Sus intereses giran en gran parte alrededor del género de la poesía, principalmente de los grandes poetas románticos ingleses y los trascendentalistas norteamericanos.

En trabajos anteriores, como *The anxiety of influence* (1973), Bloom sostiene que el canon occidental se compone de un proceso de préstamos, lecturas desviadas o “erróneas” de la tradición literaria, de la cual los escritores se nutren e inspiran al momento de producir su propia escritura. A partir de allí, elaboran un proceso de reescritura en búsqueda de una voz propia, diferenciada de aquella que los influencia. Esta idea es la que constituye su teoría de la creación poética como “angustia de las influencias” y posiciona a “su canon occidental” como un elemento precursor con el que los escritores tienen que enfrentarse para encontrar su propio espacio literario. Este canon elaborado a partir de sus intereses críticos, no solo busca rescatar el texto por su valor estético sino que a la vez pretende organizar un sistema de lecturas apropiado para garantizar, de alguna manera, la escritura futura.

Teniendo en cuenta estas ideas resulta interesante explorar cómo, a partir de la noción de canon, pueden generarse otros debates como es el relacionado con la cuestión creadora dentro del campo literario. Tal como señala Susana Cella en “*Canon y otras cuestiones*”, que sirve de introducción a la recopilación de ensayos sobre el tema titulado *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, el concepto mismo del canon genera y atrae muchos tipos de discusiones a su alrededor y de esta manera “importa menos el término que todo lo que pone en movimiento” (7). Una de las cuestiones que demanda la idea de canon es la confección de una lista; generalmente las controversias comienzan al momento de armarla y continúan una vez que ya ha sido difundida.

Todo canon supone un sistema que se construye de inclusiones que a su vez generan exclusiones, y muchas veces estas inclusiones son precisamente las exclusiones que otro canon ha dejado de lado. Sin embargo, la inclusión y exclusión de obras no es la única forma de construcción canónica; la relectura de textos considerados canónicos también puede generar una forma de reorganización del canon establecido. Cuando Piglia expone y explica el carácter ficcional del *Facundo*, su condición de “proto- novela” en una época donde la literatura parece no tener un espacio propio, retrotrae al siglo XIX la cuestión del cruce de géneros, atribuida en forma general a Borges y a las vanguardias del siglo XX.²⁶ Más aún, cuando en su novela *Respiración Artificial* su personaje Renzi posiciona a Borges como “el último escritor del siglo XIX”, abre otro espacio dentro del ámbito ficcional que continúa el debate crítico con respecto al canon.

Las discusiones acerca del canon también desatan las polémicas de clásicos vs. contemporáneos, centro vs. margen, tradición vs. ruptura. Muchas veces las relecturas o desafíos al canon instaurado u oficial terminan generando otros cánones que responden a

otros intereses o corrientes literarias, creando un contra-canon. En ambos casos, la lectura crítica de los cánones y contra-cánones pueden generar tensiones, produciendo una zona de debates que forman parte de la dinámica propia del canon.

En general el canon clásico, el que ha perdurado y sigue despertando interés, puede ser releído, reacomodado y explicado de diferentes maneras. El canon contemporáneo, por su parte, es más dinámico y de la permanencia de esas lecturas puede surgir “la canonización”. Es de alguna manera lo que ha ocurrido dentro de la literatura argentina con autores como el propio Piglia o Juan José Saer.

Un canon puede tener fines pedagógicos, es decir, las obras se agrupan para poder organizar la enseñanza de la literatura. Aquí nuevamente puede plantearse la idea de arte vs realidad social, ¿se deben elegir las obras por su valor artístico, vanguardístico o por su contenido? La cuestión estaría centrada en encontrar un sistema de lecturas que organice la selección a partir de textos que se consideren referentes culturales, teniendo en cuenta también su valor literario.

Al examinar las reglas y procesos constructivos que se adoptan en la selección canónica, Cella sostiene “la idea de canon deja de ser sinónimo de ‘lista de obras importantes’ para indagar en esa importancia, en su carácter de producto de evaluaciones sociales, condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas que fijan las reglas y los límites del arte” (14). Con estas premisas en juego, el canon deja de ser algo estático para transformarse en un espacio móvil de revisión, mutaciones y coexistencia de varios cánones posibles.

En “Canónica, regulatoria y transgresiva” el crítico argentino Noé Jitrik plantea, una vez más, los interrogantes que se movilizan alrededor de las cuestiones del canon.

Dice Jitrik que es necesario reflexionar acerca de:

... quién o quiénes producen cánones o cuál es en cierto momento la producción de canon; cómo se aplica y quiénes responden a ellos y, complementariamente, qué implica no seguirlos; cuál es la forma de la subsistencia de los cánones y su caducidad y, por fin, qué relación se puede establecer entre la obediencia a los cánones y la plena realización literaria en un lugar determinado (24).

Las premisas se agrupan en los distintos círculos concéntricos que genera un determinado canon, con respecto a su permanencia y transformación en el tiempo. Para Noé Jitrik, la palabra canon conlleva otra palabra que pareciera complementarla, “la marginalidad”. En este sentido, las lecturas dentro del canon generan a su vez lo que queda afuera, “el anti-canon”, lo que en definitiva resulta en dos fenómenos que no pueden separarse. Jitrik explica que esta marginalidad a veces aparece en forma expresa, mediante un manifiesto que explica las razones de oposición al canon imperante (como sería el caso de lo ocurrido con los movimientos de vanguardia del siglo XX) pero también ocurre con obras que, sin proponérselo, desafían las reglas del sistema canónico. Para Jitrik existen también casos ambiguos en los que la marginalidad no busca desviación o ruptura, sino un acceso al canon por otra vía.

La concepción de Jitrik apunta a la “dimensión política” de los “proyectos marginalizantes” en tanto y en cuánto se enfrentan a la autoridad que supone la existencia de un canon y “en la medida que constituyen una opción respecto del sistema literario, concebible como sistema en relación con el sistema global y sus reglas de perduración”

(23). En este sentido Jitrik sostiene que, cuando una propuesta de carácter contracanónico alcanza cierta repercusión, se produce un reordenamiento que incluye las renovaciones propuestas pero que, a su vez, genera un nuevo canon. Y cita dos claros ejemplos dentro de la literatura latinoamericana: el modernismo y el llamado “boom” de la novela latinoamericana.

II.2 Canon y revistas culturales.

En el siglo XX en Argentina las revistas culturales cumplieron un papel fundamental en la re-construcción del canon de la literatura nacional. En los años sesenta y setenta, y al margen de los ámbitos académicos y las universidades, los grupos de estudio formados alrededor de las diferentes publicaciones se transformaron en el espacio de circulación de los nuevos textos críticos. A la par de la modernización de la crítica literaria, las revistas asumieron el compromiso de sostener un “canon de resistencia” frente al autoritarismo y la censura, especialmente a partir de 1976, año en que los militares toman el poder político en Argentina. A pesar de las adversidades (y riesgos concretos) para aquellos no alineados con la dictadura militar, la labor de críticos y escritores –algunos en el país, otros en el exilio- continúa con esta tarea de renovación que luego se transformará en cuestión central de debate a partir de la recuperación democrática en 1983.

En lo que respecta a Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, algunas de las primeras manifestaciones de sus relecturas críticas son las que encontramos en las revistas *Los libros*, que publicó 44 números entre julio de 1969 a febrero de 1976. Desde este espacio, y luego de haber estudiado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Beatriz Sarlo reclamaba en su artículo “La enseñanza de la literatura.

Historia de una castración” (8-10) una modernización del corpus literario y de las aproximaciones críticas en el ámbito universitario. Bajo la consigna “a quien sirve lo que se enseña” (8) Sarlo explica, con argumentos contundentes, las falencias y desbalances que observa en las distintas cátedras. Y nos describe un sistema reduccionista que enfatiza la dimensión histórica de la literatura, el privilegio de las letras clásicas y la concepción de la literatura como un “universo ideológico lingüístico”, dejando de lado otras cuestiones. Es por eso que, a la par de las ausencias que detecta en el canon literario presentado en la carrera de letras (y que, de paso, denuncia) -“el silencio absoluto sobre Onetti, Felisberto Hernández, Mario Benedetti”, la falta de mención de *Operación Masacre* de Walsh dentro del tópico “Formas y comprensión de la violencia en la literatura argentina”- Sarlo elabora un reclamo, que puede traducirse como un incipiente manifiesto de sus intereses renovadores, a los que más adelante ella misma les creará un espacio de existencia.

Dentro de este universo se comprueba el ocultamiento de: las ideologías de la literatura y, por lo tanto, la naturalización de la literatura, el texto como producto y como mercancía, la circulación de esa mercancía, las lecturas y el consumo de la literatura; y también, globalmente, el escamoteo de toda problemática referida a la cultura popular, a las formas textuales ‘no cultas’, a los textos ‘no literarios’ (medios de comunicación, etc.) (8).

Mientras en la universidad se demoraba esa renovación, los intelectuales críticos de las diferentes publicaciones culturales van a llenar ese vacío²⁷. En lo que se refiere a *Punto de vista*, y especialmente en la primera época de la revista, los debates dentro de la

tradicción literaria argentina y la inclusión de reseñas de libros argentinos publicados en el exterior y escritos en el exilio, fueron una constante.

Desde aquella época, el trabajo de Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia a partir de ensayos y escritos de ficción (en el caso de Piglia) no ha cesado de producir nuevas versiones de distintos aspectos del canon argentino. El antecedente más inmediato que reconocen en este sentido sería la contrapropuesta canónica que generara la revista *Contorno* a finales de los años 50, ofreciendo una alternativa a la hegemonía cultural de los miembros de la revista *Sur*.²⁸ *Contorno* plantea la relectura de la tradición nacional a la vez que propone un nuevo modelo dentro de la crítica literaria. A partir de allí, muchas revistas literarias van a continuar, de diferentes maneras y a partir de sus propias herramientas teóricas, con esta consigna.

Punto de vista no trabajó un apartamiento canónico muy radical con respecto a lo presentado en publicaciones de izquierda que la antecedieron sino más bien ofreció ciertas relecturas y reposicionamientos de figuras canónicas, a la par de un inmenso caudal de renovación crítica. La propuesta, en mi opinión, tiene más que ver con la formación de nuevas genealogías, apartamiento de lecturas tradicionales e incorporación y reposicionamiento de autores marginales, que con el reemplazo del canon que ya había sido reformulado con anterioridad. Esto se ve en el interés crítico por la obra de autores como Roberto Arlt (escritor rescatado por los miembros de la revista *Contorno*) o de otros que habían entrado en el ostracismo, como es el caso de Leopoldo Marechal, figura ignorada por largo tiempo en el campo literario por razones políticas.²⁹

En “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80” Roxana Patiño se refiere a esta “redefinición de las líneas de la tradición argentina” que proyecta y lleva a cabo

Punto de vista la cual, a su entender, completa las lecturas que en su momento *Contorno* no había podido realizar:

Hay en este trabajo interpretativo una voluntad de lectura de la tradición literaria hecha a partir de obras y autores que operaron como revulsivos en la literatura nacional. De este modo, hay una clara relectura de Sarmiento, Borges y las vanguardias, una puesta en valor de temas demonizados por la crítica literaria de izquierda desde que la revista *Contorno* le había arrebatado la hegemonía crítica a la cultura liberal representada por *Sur* (715).

Dentro de esta propuesta, desde sus comienzos *Punto de vista* gesta un eje canónico que, aparte de Arlt, incluye a Sarmiento y Borges. Desde el segundo número de la revista, con el artículo de Gustavo Ferraris “Sarmiento: crítica y empirismo”, el autor de *Facundo* comienza a ser objeto de re-lecturas críticas. En el quinto número, Piglia publica el ensayo “Notas sobre *Facundo*” y luego vendrá el artículo de Sarlo y Altamirano “Identidad, linaje y mérito de Sarmiento” en el número 10, junto a una entrevista a Tulio Halperín Donghi “Cinco respuestas sobre historia argentina”, que también aborda el tema de los escritores del siglo XIX.

La inclusión de Borges, que hoy puede parecer una cuestión menor, representaba en aquellos tiempos un gesto audaz dentro del campo cultural, que sólo algunas publicaciones asociadas a la izquierda intelectual decidieron asumir. Los textos literarios de Borges y no sus declaraciones políticas fueron objeto de este estudio crítico. Los ensayos de Piglia “Ideología y ficción en Borges” y de Sarlo “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo” re-instalan y re-acomodan la figura del escritor dentro de la literatura argentina. Cabe aclarar que, si bien muchas de las ideas vertidas en estos

artículos ya ocupaban un lugar canónico dentro de la crítica literaria (por ejemplo la teoría de los “dos linajes” de Borges elaborada por Piglia) originariamente representaron lecturas novedosas y valiosos aportes en el campo cultural.

Las escrituras de Borges y Arlt van a ser contrapuestas en el análisis de ciertos núcleos, tales como erudición vs. transgresión, europeísmo vs. nacionalismo, lengua culta vs. lengua popular. Como ya se ha señalado, estos temas no solo emergen como objeto de análisis exclusivo en los ensayos críticos. La ficción ofrece, en el caso de Piglia, otro espacio de debate para discutir y exponer estas ideas. En *Respiración artificial*, publicada poco tiempo después que estos artículos de *Punto de vista*, Piglia retoma los mismos temas dentro de la polémica ficcional sobre literatura nacional que mantienen los personajes de Renzi y Marconi. Sarmiento, Borges y Arlt forman el centro de la discusión literaria que adjudica los lugares de cada uno en el mapa literario argentino. La relevancia de la presencia de Sarmiento, Borges y Arlt en *Respiración artificial*, entre la de muchos escritores que aparecen en la novela, puede observarse en las frases más frecuentemente citadas por los críticos al analizar el texto: “¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?”, Borges “el mejor escritor argentino del siglo XIX” y Arlt “el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX”, aparte de la polisémica pregunta que abre (e impregna) el texto “¿Hay una historia?” .

Este reposicionamiento canónico a partir de lecturas críticas, que en el caso de Piglia aparece además como parte de su obra ficcional en clave de reescritura, sirve también para insertar los textos propios en esa tradición. A propósito de esta cuestión, en una encuesta de 1982 -preparada justamente por sus compañeros en *Punto de vista* Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano para *La historia de la literatura argentina, Capítulo*

133-³⁰ Piglia afirma que “Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros... Dicho esto diré que trato de pensar mis textos en relación con lo que llamaría la gran novela argentina” (64) Y a continuación menciona los textos que conforman esta “tradicición”, empezando por el *Facundo* de Sarmiento, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Peregrinación de Luz del Día* de Juan Bautista Alberdi. Entre las obras del siglo XX incluye a *Museo de la Novela de la Eterna* (Macedonio Fernández), *Adan Buenosayres* (L. Marechal), *Los siete locos* (R. Arlt), *Rayuela* (J. Cortázar) e *Historia funambulesca del Profesor Landormy* (Arturo Cancela).

II.3 La recuperación de la democracia y los nuevos contextos de revisión de la literatura nacional.

El inicio de un nuevo período democrático en Argentina a partir de 1983 trae consigo la explosión editorial que pone en circulación textos y formatos novedosos dentro de un clima de libertad de expresión. Una renovación dentro del género de la historieta, ya denominado “comic”, para adultos llega con la revista *Fierro* en 1984. Dentro de ese espacio, Piglia desarrolla un interesante recorrido crítico de autores de los siglos XIX y XX que construyeron los textos de la sección “La Argentina en pedazos”. En este apartado de *Fierro* Piglia elabora pequeños ensayos sobre literatura argentina y sus clásicos literarios, a modo de introducción para una versión en historieta. Posteriormente, en 1993 se publicaría un libro recopilatorio con todos los artículos publicados en la revista bajo el mismo título, *La Argentina en pedazos*. En el primer número de la revista, en septiembre de 1984, el artículo de Piglia acompañó una excelente versión de Enrique Breccia del cuento “El matadero”, de Esteban Echeverría.

“El matadero” (1874) se considera una obra fundacional de la literatura argentina donde la tensión entre "civilización y barbarie" se pone descarnadamente de manifiesto. Los escritores que acompañan a Echeverría -analizados críticamente por Piglia- son: Julio Cortázar, Leopoldo Lugones, David Viñas, Horacio Quiroga, Germán Rozenmacher, Jorge Luis Borges, Manuel Puig y Roberto Arlt. El teatro y el tango ingresan también a través de los artículos “Armando Discépolo y el argentino contaminado” y “El tango y la tradición de la traición”.

La labor crítica de Piglia continúa y en 1986 aparece un texto clave dentro de su conjunto de obras: *Crítica y ficción*. Este texto contiene ensayos, entrevistas, “notas sobre literatura en un diario” que reexaminan cuestiones relacionadas con la obra de Borges, Marechal, Cortázar y Arlt y la influencia de Macedonio Fernández en la literatura argentina del siglo XX.

Por su parte, Beatriz Sarlo replantea su proyecto en *Punto de vista*, que debe generar una nueva propuesta en tiempos democráticos. La revista sale fortalecida en la transición y seguirá siendo para Sarlo su gran “laboratorio” de ideas y escritura. De esta forma continúa una prolífica producción crítica que publica en distintos textos y recopilaciones, a partir de la recuperación democrática. Un buen compendio de los artículos de Sarlo, que ofrece un interesante muestreo de sus relecturas críticas de la literatura argentina, se encuentra en *Escritos sobre literatura argentina* (2007). Allí se agrupan ensayos de crítica literaria, publicados por su autora en distintos medios, que van desde Sarmiento, pasando por todas las figuras emblemáticas de mitad del siglo XX, hasta llegar a los autores contemporáneos.

II.4. Revisitando el canon: El lector en su laberinto.

El cruce de géneros se encuentra enraizado en los orígenes de la literatura argentina, teniendo como exponente principal al *Facundo* de Sarmiento. Esta “obrita”, tal como la denomina su autor en su advertencia preliminar, entremezcla aspectos autobiográficos, históricos, sociológicos, antropológicos, geo-etnográficos, todos pasados por el tamiz sarmientino, insertándose así en los orígenes de una tradición argentina que enlaza política y ficción.

En el siglo XX las vanguardias serán las que sigan experimentando con este cruce, desarticulando los géneros tradicionales con la idea que todo puede ser ficcionalizado, incorporando y combinando elementos pertenecientes a la cultura popular, tales como el género policial, el cine, el tango y la milonga, por citar algunos ejemplos. Los textos de Borges trabajan con esta mezcla, proponiendo nuevas formas literarias que van a influenciar en gran medida la narrativa contemporánea. Roberto Arlt, por su parte, incorpora el lenguaje de la calle, los temas de la falsificación, las sociedades secretas, la miseria, la inmigración dentro de ambientes cargados de desidia, fracasos y frustraciones.

Muchos debates y enfrentamientos estéticos e ideológicos se han suscitado a partir de las figuras de Borges y Arlt en las letras argentinas. Sin embargo, a pesar de los diferentes posicionamientos que se hayan adoptado desde la crítica literaria con respecto a estos dos autores, existen ciertos elementos que, cada uno a su manera, desarrolla en sus estilos de escritura y que van a ser retomados y resemantizados por las generaciones posteriores: el pastiche, la parodia, el collage, los elementos apócrifos. De Borges, los críticos resaltan la forma en que supo leer la literatura local en un contexto universal. De

Arlt, la agudeza de su mirada despiadada de la condición humana enfrentada a los avatares de la urbe moderna.

Releer y encontrar nuevos contextos e interpretaciones a los textos del pasado resultó una tarea constante de la crítica literaria. En la primera época de *Punto de Vista*, más que en las publicaciones de *Los libros* (quizás por el acotamiento de espacios de debate político durante la dictadura), puede verse con claridad un núcleo crítico formado por autores del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX (incluido Borges) paralelo al debate acerca de cómo y por qué releer el pasado de las letras argentinas³¹. Cuando Piglia propone, por ejemplo, que “debemos buscar la base para analizar el carácter literario del *Facundo*” (“Notas sobre *Facundo*”, 18) o Sarlo y Altamirano afirman que, para los miembros de la revista *Martín Fierro* haber puesto a Macedonio Fernández en el eje de la revista “implicaba haber revisado y alterado las formas de leer la literatura” (“Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, 3) se están abriendo caminos a nuevas posibles lecturas de la literatura nacional.

Tanto Sarlo como Piglia son lectores/escritores que incluyen lecturas críticas sobre teoría y literatura más allá de la producción nacional. Sin embargo, me interesa analizar aquí algunos puntos claves en la revisión de la tradición canónica (y anti-canónica) de la literatura argentina, con aproximaciones críticas que indagan en la literatura para explicar la política, la sociedad, la cultura. Como explica Piglia:

La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como el sueño loco de la civilización en Sarmiento. En la historia argentina la política y la ficción se entreveran

y se desvalijan mutuamente. Son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos”. (“Sobre Borges”, *Crítica y ficción*, 81)

Asimismo, resulta ineludible abordar el diálogo que la maquinaria ficcional de Piglia establece con la generación del 37, la figura de Sarmiento, el museo literario de Macedonio Fernández y las obras de Roberto Arlt y Jorge Luis Borges.

II.5 Sarmiento o la auto-invencción pública a través de la escritura.

La figura de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) resulta clave para entender la formación de la nación argentina en el siglo XIX. Sarmiento - el autodidacta, el escritor- produce su obra bajo los signos del romanticismo y la tiranía de Juan Manuel de Rosas en una época donde, como lo explica Piglia en su ensayo “Sarmiento escritor” resulta “imposible” ser escritor debido a la falta de autonomía de la literatura con respecto a la política: “la política invade todo, no hay espacio, las prácticas están mezcladas, no se puede ser escritor” (19).³² El contexto político, que se traduce en censura, persecución y exilio, aparece con distintos matices en los textos de todos sus contemporáneos, tal es el caso de Esteban Echeverría y José Mármol. Y es en este espacio acotado, el espacio de la escritura literaria que le es negado porque la política urge, en que Sarmiento escribe para denunciar al tirano, para desnudar los males que aquejan al país, para arremeter contra el caudillismo y culpar al desierto pero, por sobre todo, para hablar de sí mismo y crearse un lugar en ese espacio civilizado que tanto anhela. A partir de estos textos, algunos deliberadamente autobiográficos como *Recuerdos de provincia* y otros en las que los elementos biográficos aparecen intercalados, como es el caso de *Facundo*, Sarmiento irá construyendo su mito personal y su figura pública. Como explica Sarlo en “El voluntarismo biográfico”, los elementos

autobiográficos le sirven a Sarmiento para posicionarse en su condición de letrado y así expresar sus ideas y propuestas. De esta manera, se legitima a sí mismo a la vez que se pone como ejemplo de “cómo es posible torcerle el brazo a las determinaciones” (17). A través de la escritura, Sarmiento produce dos efectos: crear su propia vida (una biografía en donde las anécdotas privadas sirven para posicionar su persona pública) y sentar las bases fundacionales de una literatura nacional.

Los distintos ensayos que a lo largo del tiempo tanto Beatriz Sarlo como Ricardo Piglia han dedicado a la figura y obra de Sarmiento trabajan con especial interés estas ideas: la triple dimensión de su escritura, que construye al mismo tiempo, su persona pública, un programa de nación y el espacio fundacional de la literatura argentina.

Al igual que Borges, Piglia no reconoce como texto fundacional de la literatura argentina al poema *Martín Fierro*.³³ En “Sarmiento escritor” Piglia afirma que la historia de la ficción argentina reconoce un doble origen; el primero conectado al cuento “El matadero” de Echeverría y el segundo a *Facundo*. A pesar de tratarse de dos textos diferentes en muchos aspectos, ambas narraciones comparten escenas de violencia y terror. La diferencia, según Piglia, radica en que en el texto de Echeverría el hombre civilizado entra en terreno bárbaro para terminar sanguinariamente ejecutado. *Facundo* ofrece una segunda alternativa: el exilio. En este sentido, para Piglia, *Facundo* empieza donde termina “El matadero”, narra el después de la violencia y la posibilidad de la afirmación en la palabra escrita en el exilio. (23)

En cuanto al género del *Facundo*, Piglia lo define como una “proto-novela”, una máquina ficcional, un museo de la novela futura” en tanto y en cuanto el género todavía no estaba desarrollado en la literatura argentina. Por la forma que adopta, *Facundo* se

encuentra en una situación de tensión entre la política y la literatura: no se trata de un texto comparable a las *Bases* de Juan B. Alberdi pero tampoco es *Amalia* de José Mármol. Si bien la ficción se encuentra subordinada a la política, es la ficción la que crea el entramado para que pueda penetrar ese discurso político. *Facundo* es concebido como texto bifronte que puede leerse como “germen del estado” y “germen de la novela argentina”:

El libro está en relación con esas dos formas futuras. Discute al mismo tiempo las condiciones que debe tener el Estado (capítulo XV) y las posibilidades de la novela americana por venir (capítulo II)... El libro está construido entre la novela y el Estado: los anticipa y los anuncia y se coloca entre esas dos formas antagónicas” (“La lectura enemiga”, *Página 12*, 18 de septiembre 2011)

En este sentido, Piglia muestra como la escritura de Sarmiento se posiciona en un espacio estratégico del cual busca instituir y promocionar un modelo fundacional de Estado- Nación civilizado y civilizador pero que, al mismo tiempo, encuentra en la barbarie la trama original de la ficción argentina y americana.

II.6 Macedonio Fernández: la Novela del Estado.

En *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia sostiene que, en el siglo XX, los textos argentinos se encuentran principalmente organizados a partir de las teorías políticas de Macedonio Fernández, en donde se unen poder y ficción, novela y Estado. Desde esta concepción, Macedonio representa “la antítesis de Sarmiento”, quien ve a la ficción como un símbolo de la barbarie. A partir de allí, tal como explica Piglia en “Ficción y política en la literatura argentina”, “Arlt, Marechal, Borges: todos cruzan por la tranquera utópica de Macedonio” (130).

Según Piglia, en el siglo XX las ideas de Macedonio Fernández (que conciben la unión de novela y Estado), van a terminar con la oposición entre ficción y política, creando un espacio propio para la literatura. En este contexto deben considerarse relatos tales como “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares presentado, según Piglia, como una re-escritura de “El Matadero” de Echeverría y “La refalosa” de Ascasubi, pero adaptados al peronismo. Por su parte, las novelas de Arlt *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* son leídas por Piglia como textos receptores del núcleo secreto de la política argentina y *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, como “una novela sobre la política del estado, sobre la vigilancia, sobre qué es un criminal” (Jorgelina Corbatta, “Ricardo Piglia o la pasión de una idea”, 164). De esta manera Piglia define una forma de lectura política que se opera dentro de una trama literaria no subordinada a contenidos políticos tradicionales. Esta unión entre política y ficción, “Estado” y “novela” que realiza Macedonio deja al descubierto el carácter ficcional de la política, prestando atención a “la intriga, el complot, los espejismos de la verdad”, creando otra tradición dentro de la novela argentina (*Crítica* 93/4). En este sentido, mientras el Estado manipula las realidades queriendo imponer un criterio de verdad único, la literatura disemina las posibilidades que se esconden tras ese pretendido criterio de verdad.

En su ensayo “Novela y utopía” (*Crítica y ficción*) Piglia se pregunta: “¿Cómo funciona la ficción en la sociedad? ¿Cuál es el poder de la ficción?” (101). Para tratar de responder a estos interrogantes, parte de ciertos presupuestos acerca de las relaciones entre poder y política, que pueden agruparse de la siguiente manera:

1) *El Estado como un narrador de historias que tratan de imponer una manera de contar la realidad.* Desde esta perspectiva, la ficción no constituye un elemento

privativo de la literatura, un recurso al que sólo el escritor echa mano sino que, dentro de su concepción, la política y la ficción tienen muchos puntos de intersección. Para Piglia el Estado también se erige en un contador de historias de forma y contenido ficcional, imponiendo una manera de “leer” la realidad.

Tomando el concepto de “fuerzas ficticias” de Paul Valery, a Piglia le interesa trabajar en las zonas grises que combinan realidad y ficción, con esa necesidad del Estado de construir historias que apuntan a su propio sostenimiento en el poder. Estas “fuerzas ficticias” son las que muchas veces programan y deciden el sentido de la historia, lo que Piglia ha dado en llamar “la novela del Estado”, es decir, el Estado como una máquina de “hacer creer”, la concepción del carácter ficcional de la política que llega incluso hasta el uso de metáforas por parte del propio Estado (*Tres propuestas* 21/5).

2) *La sociedad como generadora de sus propios relatos de “resistencia y oposición”, en contradicción con las versiones oficiales.* En la historia política argentina la ficción estatal ha ocupado un lugar destacado, especialmente durante la última dictadura militar en la cual, a la par de la censura capilar y las desapariciones seguidas de torturas y muerte, el gobierno buscaba uniformar los relatos, eliminando los contra-relatos, material con el que trabaja Piglia en sus ficciones. Los textos piglianos se apartan de ese centro, que pretende convertirse en “el gran relato”, para acercarse a la versión de los vencidos (*Crítica*, 44) y hacer circular esas voces. Piglia muestra particular interés en estos relatos anónimos y explica “A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. La literatura trabaja lo social como algo ya narrado. El escritor es el que sabe

oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe”
(*Tres propuestas*, 25)

3) *La figura del intelectual que trata de descubrir la verdad que el Estado manipula, para así promover el ejercicio de la memoria colectiva*: Dice Piglia “Siempre habrá un testigo que ha visto y va a contar, alguien que sobrevive para no dejar que la historia se borre. Eso dice el contrarrelato político. La voz de Kafka” (*Tres propuestas* 27). En este sentido, la literatura trabaja con lo que no se dice, con lo excluido del discurso oficial, por eso para Piglia “la intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje” (*Tres propuestas*, 39).

Lo político dentro del ámbito ficcional se complejiza porque, al no ser tratado explícitamente, se ofrecen distintas alternativas de interpretación. La realidad política es compleja, la ficción es parte de ella y qué mejor recurso que seguir usando la misma ficción para tratar de desentrañar “su núcleo secreto”, al estilo de Arlt (*Crítica* 121).

II.7 Borges: “la cifra de la literatura argentina”

En diciembre de 1951, en el Colegio Libre de Estudios Superiores, Jorge Luis Borges dicta una charla que fue taquigrafiada por un oyente, luego corregida por su autor y finalmente publicada por *Sur* en 1955 con su título definitivo “El escritor argentino y la tradición”. Por sus repercusiones, que llegan hasta nuestros días, se puede afirmar que las ideas vertidas en este ensayo representan uno de los instrumentos teóricos más influyentes y debatidos en el campo cultural argentino: la literatura nacional como la heredera de toda la tradición occidental. El escritor Alan Pauls, en la noticia biográfica que acompaña a su texto “Elogio del acento” (*Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*) pone en relevancia la persistencia del planteamiento cuando se

interroga “Sigo preguntándome si llegaremos a inventar alguna manera de pensarnos que le deba un poco menos (o que olvide un poco más) al Borges de ‘El escritor argentino y la tradición’” (172). En este ensayo, Borges se auto-sitúa en un espacio cosmopolita, arrastrando con él, de alguna manera, a todos los escritores argentinos. Crea así una herencia que parecería explicar al mismo tiempo toda la historia de la literatura nacional y sus proyecciones hacia el futuro.

En su obra *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo se dedica, especialmente en los cuatro primeros capítulos, a desentrañar esa oposición entre lo nacional y lo cosmopolita que encarna Borges, el diálogo que desde su origen rioplatense va a establecer con toda la cultura occidental. Y dice Sarlo:

No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? (4)

Para abordar este interrogante Sarlo usa una metáfora que genera un espacio de tensión dentro de la idea de márgenes: el concepto de las “orillas”. Situar en las orillas le permite a Borges reorganizar las tradiciones, jugar con las jerarquías y los cánones instaurados y, por sobre todo, organizar un sistema donde la originalidad va a provenir de la reescritura, el uso de citas apócrifas, la mezcla y la ficcionalización de la historia occidental. Los límites por los que la obra borgeana se va a mover tienen que ver con cuestiones de géneros literarios, uso de la lengua y posicionamientos frente a la cultura. Borges trabajó el espacio imaginario de las orillas desde muchos aspectos y “...dibujó uno

de los paradigmas de la literatura argentina: una literatura construida (como la nación misma) en el cruce de la cultura europea con la inflexión rioplatense del castellano en el escenario de un país marginal” (22). Cuando Borges se refiere a la literatura argentina, en realidad, está hablando de sí mismo y de su propia obra, reflejo de ese conflicto que oscila entre las dos orillas. Por eso Sarlo define al cosmopolitismo de Borges como las dos caras de una misma moneda en donde conviven el “cosmopolita en los márgenes” y el “marginal en el centro”.

En Borges siempre existió esa tensión que Sarlo detecta en su obra para mantener, de algún modo, unidas las dos líneas de su genealogía, esos dos linajes que llegó a crear a partir de su vida y obra. En “Ideología y ficción en Borges”, artículo publicado en el número 5 de *Punto de vista*, Ricardo Piglia trabaja esta teoría de los dos linajes que Borges crea en la realidad y en su literatura, retomando y resemantizando los ejes de civilización y barbarie, que de alguna forma sirven para definir la cultura argentina desde sus orígenes. De ese modo, en Borges se condensan, por voluntad propia, la herencia de las armas y los libros, las hazañas militares y la biblioteca de los textos ingleses de su padre. Esas dos vertientes que coexisten en su obra ya no van a configurarse, como en los textos de Sarmiento, en la exaltación de una en detrimento de la otra sino que, como explica Piglia, van a delinear el núcleo de su escritura que “se constituye, justamente, en el proceso de transformar esa ideología básica” (6).

Las transformaciones y reformulaciones de esa ideología se expresan en el traslado de la literatura rural al ámbito de la ciudad, creando ese espacio de tensión que es el suburbio, “la orilla”. A ese espacio orillero también va a convocar a los clásicos de la literatura europea, articulándolos con autores de la tradición local. Borges entrecruza esas

dos líneas que no se han tocado entre sí hasta que él decide mezclarlas: la tradición argentina (la de la cultura letrada y también la de la cultura popular) y la literatura europea. En este sentido, y para ofrecer un muestrario de esta construcción borgeana, explica Sarlo:

Ese entrecruzamiento es notorio en el índice de sus libros: un artículo sobre el *Ulises* de Joyce seguido por otro donde se discute la posibilidad de inventar nuevas imágenes para Buenos Aires; un artículo sobre Quevedo y otro sobre el poeta gauchesco Ascasubi; una reflexión sobre Berkeley a la que siguen notas sobre Maples Arce, Omar Jaiyam (*sic*) y la poesía gauchesca. La mezcla indica no sólo un lector original, sino también un explorador audaz del espacio literario que, por convención, llamamos literatura occidental y versiones occidentales de oriente. (“Un ultraísta en Buenos Aires”, *Letras libres*, n. 8, 1999)

Lo interesante radica en ver de qué modo Borges hace ingresar todos estos elementos dentro del ámbito literario, donde la ficción le da la posibilidad de desestabilizar “irreverentemente” las divisiones convencionales de los saberes tradicionales y los lugares comunes de la alta cultura y la cultura popular.

II.8 Roberto Arlt: la modernidad periférica y la utopía negativa.

La tradición que inicialmente enfrenta a Borges y a Arlt, a partir de los debates de *Contorno*, va a dar paso más adelante a un espacio crítico de coexistencia entre ambos escritores. La revista *Punto de Vista* representa uno de los espacios donde van a convivir el “erudito” y el “escritor popular”. El autor de *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El juguete rabioso* ya se había instalado en la tradición literaria argentina desde las lecturas de *Contorno*, que revalorizan su obra y lo posicionan como el padre de la novela moderna

en Argentina. ¿Que encuentran en Arlt los jóvenes intelectuales que se oponen al proyecto hegemónico de *Sur*? ¿Qué representa Arlt, un autor casi olvidado, en ese nuevo espacio cultural que van a crear? Arlt es un escritor distinto, sus temas y su léxico están lejos de ser convencionales, maneja un lenguaje propio que es percibido por los “contornistas” como la verdadera lengua nacional.

Si bien la reivindicación de Arlt va a constituir uno de los ejes del programa de *Contorno* que más va a influir en la generación posterior (a la que pertenecen Sarlo y Piglia), su consideración por parte de esta nueva camada de críticos generará posiciones diferentes. En entrevista con Edgardo Dieleke Piglia se refiere a esta situación cuando explica su lectura de la obra del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti “como el cruce entre Arlt y Borges” y seguidamente aclara: “Éramos una generación que a diferencia de otras ya no tenía problemas con Borges y que teníamos con Arlt una relación mucho menos programática. A diferencia de lo que había sucedido con la gente de la revista *Contorno*, que no lo leyeron bien, que lo habían leído como una especie de escritor realista en el sentido más directo”. (“En Santa María no pasaba nada”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Onetti” (*Revista Letral*, n 2, 2009, 110/124)

Los aportes de Arlt resultan de alguna manera excéntricos porque no proviene de los círculos de escritores que dominaban la cultura de su tiempo, por eso maneja otros saberes y otros registros. En “Lo maravilloso moderno” Sarlo analiza esta posición de Arlt y su escritura en los procesos de modernización de la ciudad, un lugar al margen de los centros culturales tradicionales, y explica:

Hablaba de lo que no se hablaba en la literatura argentina, porque, como escritor, venía de otra parte. Como se piensa excluido de la cultura “alta” de la elite intelectual, reacciona frente a una distribución desigual de los saberes, respondiendo con sobreabundancia plebeya del repertorio técnico: cómo montar un laboratorio clandestino, cómo dominar las fuerzas del fuego y de la química, cómo fundir metales y construir máquinas (219)

Frente a la cultura letrada, Arlt trae sus saberes prácticos, técnicos, que no son objeto de estudio en los círculos académicos. Lo que Sarlo denomina “los saberes del pobre” (219).

Arlt, que es catalogado por cierta cultura letrada como un “mal escritor”, termina “haciéndose cargo” de esta percepción y él mismo lo menciona en el prólogo a *Los lanzallamas*: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible”. Con el análisis de este prólogo comienza el primer texto crítico de Piglia sobre Roberto Arlt, “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, que se publica en la revista *Los libros* en 1973. Piglia ve en el prólogo y en la nota que cierra *Los lanzallamas* (donde explica la rapidez con que tuvo que terminar la novela) un intento de “definir el lugar desde donde quiere ser leído” (22). Arlt no es el escritor que escribe para “matar las horas de ocio” como una práctica desinteresada; escribe dentro de un mercado donde ofrece su mercancía, escribe por necesidad.

De esta forma, Piglia descubre al dinero como núcleo productivo de las ficciones arltianas. El dinero desde este enfoque funciona como una “máquina de producir ficciones”: la ficción necesaria para obtenerlo (engaño, falsificación) y la ilusión del enriquecimiento (ensueños), se encuentra presente en cada uno de los personajes. El

dinero mal habido, falsificado, inventado se opone al trabajo, el ahorro. La salvación es “hacer” dinero, no ganarlo.

II.9. Entre crítica y ficción: la función de la reescritura en la obra de Piglia.

El canon literario como una cuestión de revisión y reinterpretación en la obra ficcional de Ricardo Piglia no aparece como algo exterior sino que se inserta en clave de reescritura. Como ya se ha expresado anteriormente, esta reescritura le permite no sólo llevar un punto de vista crítico al ámbito ficcional, sino también elaborar un complejo sistema de intertextualidades -producto de sus lecturas- al interior de sus textos. Al mismo tiempo, y como consecuencia de la misma operación, su obra queda incluida en ese corpus, en esa “tradicición”, por usar la terminología del propio Piglia.

Esta práctica, que forma una constante en su escritura, ha sido uno de los temas de estudio más recurrentes por parte de sus críticos y constituye una de las marcas de autor que, tomando diversas y renovadas formas, se repite a lo largo de su obra de ficción. De igual modo, y aún sin hacer referencia a sus propios textos, el mismo Piglia ha hecho mención a esta práctica escritural y las maneras en que opera dentro de la obra de un escritor.

A partir de la reescritura, Piglia amplía el campo de revisión canónica desplazándose del análisis explícito a través de sus textos específicamente críticos para incorporar esas cuestiones como elementos que funcionan a manera de esqueleto y sostén de sus ficciones. Dentro del relato, esta reescritura se presenta como una forma extrema de condensación donde coexisten la crítica, la ficción y hasta la realidad. Desde un punto de vista crítico, propone especulativamente claves originales de acercamiento a ciertos autores, géneros y temas literarios. Al mismo tiempo, estos elementos proveen la

estructura del relato y organizan su trama, a la vez que crean personajes y se transforman en motores de la acción. Por ejemplo, las cuestiones de la falsificación y el robo que aparecen en su *nouvelle* “Nombre falso” (originariamente titulado “Homenaje a Roberto Arlt”), o la máquina narrativa –la eterna novela en un museo- de Macedonio Fernández en *La ciudad ausente*. Hasta aquí, todas las implicaciones se vinculan con el mundo literario. Pero en las ficciones piglianas aparece un tercer elemento, producto del artificio narrativo, que va más allá de la posible incertidumbre experimentada por el lector acerca de la conexión del texto con la realidad. Existen casos en que ciertos elementos textuales operan un salto hacia la realidad y llegan a actuar dentro de ella. El ejemplo más fascinante quizás se encuentre en los avatares del texto -ahora lo sabemos- apócrifo “Luba”, atribuido a Roberto Arlt, en el relato originariamente titulado “Homenaje a Roberto Arlt”. En la ficción Piglia, quien ingresa como personaje -presentado como un crítico con su mismo nombre- entra en contacto con un supuesto texto desconocido de Arlt, titulado “Luba”, y que al final del relato se reproduce bajo el acápite de “Apéndice Luba”. Es necesario tener en cuenta que el narrador nos advierte de la seriedad del caso cuando anuncia al principio del relato que “esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt, de modo que voy a tratar de ser ordenado y objetivo. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte. El texto se llama *Luba*” (99). Hubo muchas especulaciones críticas acerca de la autoría de este supuesto relato arltiano hasta que, en 1994, el crítico cubano Jorge Fornet dilucidara el enigma y comprobara que “Luba” es una versión adaptada por Piglia -al estilo de Arlt- de un cuento del autor ruso Leonidas Andreiv.³⁴ En su completísimo texto sobre la obra de Piglia *En los bordes fluidos:*

Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia, José Manuel González Álvarez rememora las repercusiones de este apócrifo texto, que incluyen desde su registro en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos hasta el pedido de permiso a Piglia por parte de Mirta Arlt, hija del autor, para incluir el texto en la edición de las obras completas de su padre (233). Lo insólito de los episodios ilustra claramente los alcances de este recurso narrativo, que se multiplica con infinitos matices más allá de los límites textuales. González Álvarez concluye que:

Este cúmulo de equívocos no hace sino refrendar el triunfo de la ficción en ese pulso declarado a la crítica académica mediante un logrado pastiche de los procedimientos de investigación filológica, con lo que el autor abre las esclusas para entrecruzar sin remilgos crítica y ficción en sucesivos textos de su producción (233).

De esta manera Piglia se auto-posiciona en la categoría de autores que crean su propia genealogía al interior de su obra, categoría que Borges concibió y desarrolló en su ensayo “Kafka y sus precursores” y en la que, obviamente, el propio Borges queda comprendido. Estos “precursores” no solo forman parte del entramado de la obra del autor que los incluye sino que los “crea” a partir de la reescritura, operando transformaciones hacia el pasado tanto como al futuro. De este modo, la creación literaria a partir de la misma literatura, un rasgo que comparten Borges y Piglia, invierte la lógica cronológica de las influencias textuales. Teniendo en cuenta estas ideas, y como ya lo han comprobado los estudios críticos, la *nouvelle* “Nombre falso” opera como un doble homenaje y reconocimiento genealógico que incluye a ambos, Arlt y Borges. Si bien la temática de la falsificación y el robo pertenecen a Arlt, el tratamiento de las

apropiaciones textuales y encuentra un antecedente ineludible en el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, entre otros tantos textos apócrifos enredados en sus textos. En su artículo “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia” Rita Gnutzmann trabaja las zonas comunes del texto de Piglia con los de Borges en la forma que el relato está contado y concluye afirmando que, indistintamente, también podría llamarse “Homenaje a Jorge Luis Borges” ya que “usa la idea arltiana del texto como mercancía y la borgiana de un gran intertexto. Practica la mezcla de géneros al estilo de Arlt –quien incluye formulas físicas y matemáticas, croquis, etc.- pero igualmente al estilo de Borges, inventor del cuento- ensayo de contenido filosófico y literario” (446).

CAPÍTULO III: LITERATURA Y CIUDAD

III.1 Realidad y ficción en el espacio urbano

Las ciudades de la literatura han existido pero ya están destruidas. Todas son como la Ithaca de Odiseo, lugares reales que se han perdido. Por eso cuando uno recorre un lugar que ha leído (por ejemplo el Buenos Aires de Borges o de José Bianco) sólo encuentra fragmentos, como si se tratara de recuerdos de infancia. Todo es más nítido en la literatura, todo parece más amplio y más misterioso. (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, 134)

En un famoso pasaje de la *República* Platón recomienda la expulsión del poeta de la *polis*, ya que la poesía se considera imitadora y peligrosa, una representación de la representación que, en definitiva, distrae de la “verdadera” realidad. En dicho pasaje, artista y ciudad pierden conexión y se distancian. El artista es expulsado de la ciudad ya que, al no someterse a un lugar establecido ni a un papel social, deviene en un potencial generador de subversión y alteración del orden. Sin embargo, y a pesar de esta “incompatibilidad” de la ciudad y el artista en la concepción platónica, a lo largo del tiempo las ciudades han ocupado lugares relevantes dentro de la literatura, a veces como meros escenarios, otras como verdaderas protagonistas. Las relaciones entre las ciudades y la literatura se manifiestan en formas de confrontación continua entre fantasía y realidad, haciéndonos reflexionar acerca del poder de la representación. Este movimiento de retroalimentación entre ciudad real y literatura implica no sólo la cuestión de la representación de la ciudad en la literatura sino también la posibilidad de concebir la propia ciudad como espacio de representación. Ambas ideas- la ciudad representada en el texto y la ciudad como texto- grafican, a su vez, el movimiento de retroalimentación entre lectura y escritura.

En este sentido, se puede afirmar que la escritura también construye ciudades a través del imaginario que fabrica alrededor de un espacio ya existente. Un caso paradigmático sería el de la ciudad italiana de Verona que se transforma en símbolo del romanticismo a partir de una vieja leyenda italiana. Esta historia, que sirve de fuente de inspiración a la obra de Shakespeare, es en gran medida la que inmortaliza los avatares de “los amantes de Verona” y transporta esa mística a quienes visitan la ciudad real.

De esta manera, las relaciones entre ciudad y literatura, entre espacio real y espacio imaginado, generan un movimiento que se desplaza en ambas direcciones. De este intercambio surgen diversos órdenes (y “desórdenes”) que a su vez conviven con un deseo, con un sueño de orden que la ciudad institucional pretende implantar. En *Imaginarios urbanos*, y refiriéndose específicamente a “la formación de imaginarios en la mega-ciudad de México”, Néstor García Canclini menciona los elementos que, a su entender, construyen un espacio urbano, más allá de los que resultan obvios como calles, casas, edificios, espacios de recreación y toda la planificación que estos conllevan. Entre ellos resalta la presencia y el valor de las imágenes en esa construcción. García Canclini concibe a la ciudad como “lugar para habitar y para ser imaginado”. Y explica:

Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito. Pero las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas. (109)

Existe, pues, un particular vínculo entre narración y ciudad que, si bien no logra confundirlas, genera una interrelación entre ambas signada por la coexistencia y el enriquecimiento mutuo. En *La ciudad posmoderna* el sociólogo Giandomenico Amendola resalta los matices de esta relación y señala que “La narración de la ciudad, como nos recuerdan escritores e historiadores, no es lo mismo que la ciudad, pero no hay ciudad sin relato sobre sí misma. También la historia de la ciudad está estrechamente vinculada a la de su narración, aun no siendo la misma cosa” (4).

En este sentido, pueden mencionarse muchas ciudades asociadas a escritores en las que ha operado el cruce entre ciudad real y ciudad imaginada: la Dublín de James Joyce, la Praga de Franz Kafka, la Habana de Ernest Hemingway y, más recientemente, la Estambul de las novelas y relatos de Orhan Pamuk. Asimismo, muchos escritores han situado sus relatos en ciudades y lugares imaginarios, creados al interior de su obra. William Faulkner ambienta varias de sus novelas en el condado ficticio de “Yoknapatawpha” inspirado en el condado de Lafayette, Mississippi. En la misma tradición, en Latinoamérica el “Comala” de Juan Rulfo, el “Macondo” de Gabriel García Márquez, la “Santa María” de Juan Carlos Onetti y la “Zona” (el Litoral) de Juan José Saer resultan ejemplos de particular importancia. Sin embargo, los límites entre realidad y ficción en la construcción de estos territorios -que pueden aparecer irreconocibles para ciertos lectores- muchas veces encierran una estrecha conexión con lugares reales. Es ya conocida la relación entre el imaginario “Macondo” y el municipio de Aracataca en Colombia, donde García Márquez vivió hasta los ocho años. En referencia a la novela *Cicatrices* de Saer, Sarlo recuerda en su artículo “Lectura sobre lectura” (*Punto de vista* 89) la sensación de “incomodidad” que experimentó en su primera lectura del texto

“porque no podía relacionar las calles de Santa Fe (Saer no la nombra pero se sabía que la ciudad era ésa) con ningún paisaje urbano conocido...” y sin embargo “...intuía que no era sólo una invención y que la ciudad de *Cicatrices* no era sencillamente una ciudad imaginaria” (46). A partir de esta experiencia, Sarlo reflexiona acerca de las distintas referencias a las que remiten los textos y se pregunta qué pasa con esos referentes cuando pasan desapercibidos por el lector. En este caso, para ella ese supuesto “Santa Fe” no era más que una ciudad literaria, asociada a esa novela. En lecturas sucesivas, y ya dentro del contexto de la ciudad real que la narración evocaba, Sarlo considera que, si bien le fue posible la lectura prescindiendo de ese referente, sigue pensando que “perdía algo, central para Saer” (47). El lugar real que se filtra en la escritura adquiere diferentes formas en el acto de lectura, transformándose en un lugar imaginario para quien no lo conoce –como es el caso de la experiencia que describe Sarlo- o en una referencia concreta para quien esté familiarizado con dicho lugar.

En la escritura ensayística de Beatriz Sarlo y gran parte de los textos ficcionales de Ricardo Piglia la ciudad de Buenos Aires resulta un espacio de referencia recurrente. Esta presencia de Buenos Aires dentro del ensayo o la ficción conlleva una fuerte carga contextual que incluye los diferentes componentes mencionados por García Canclini: alusiones a lugares concretos de la ciudad real como así también a sus imágenes e imaginarios. En el caso de Sarlo, la ciudad de Buenos Aires es analizada e interpretada, a través de distintos textos que dan cuenta de sus transformaciones culturales desde las primeras décadas del siglo XX, que configuran la nueva intelectualidad porteña, a la diversidad de las oleadas inmigratorias de principios y final del mismo siglo. Asimismo, los efectos de la modernidad y posmodernidad en el espacio urbano representan partes

importantes de los objetos de estudio que Sarlo propone, incluyendo novedosos análisis de lugares materiales y su proyección simbólica, como es el caso del “*shopping center*” o un local de “*video games*” en *Escenas de la vida posmoderna*.

En las novelas de Piglia, la ciudad de Buenos Aires aparece como una referencia inicial que ubica al lector espacialmente, aunque parte de la acción no transcurra en dicha ciudad. El personaje de Emilio Renzi -escritor, periodista y profesor que aparece en todas las novelas de Piglia, con mayor o menor protagonismo- trabaja en Buenos Aires (en el diario “El Mundo”) y esta circunstancia resuena en alusiones, descripciones y compilaciones de imágenes de la ciudad dentro de la narración. En *Respiración artificial* Buenos Aires supone el punto de partida del cual Renzi saldrá al encuentro de su tío, desplazándose hacia el “interior” del país, a Concordia. En *Blanco nocturno* también partirá de allí con la misión de cubrir el asesinato del puertorriqueño Tony Durán en un pueblo de la provincia de Buenos Aires³⁵. El mismo Renzi en *El camino de Ida* dejará Buenos Aires para instalarse en New Jersey como profesor visitante de una prestigiosa universidad. Asimismo en la novela *Plata quemada*, un asalto ocurrido en Buenos Aires obligará posteriormente a sus perpetradores a huir y esconderse en Uruguay.

El espacio urbano también ha sido analizado por ambos escritores dentro de la crítica literaria al poner en evidencia ciertos rasgos característicos de la relación entre ciudad y literatura en autores argentinos, en especial los contrastes entre Borges y Arlt teniendo en cuenta las diferentes formas de percepción y representación del espacio urbano que sus textos proponen.

III.2 Criollismo, literatura fantástica y el espacio urbano porteño en la literatura borgeana.

En su texto *La nueva novela hispanoamericana* el escritor mexicano Carlos Fuentes se refiere a la creación literaria de la ciudad de Buenos Aires por parte de autores argentinos y, en especial, de Jorge Luis Borges. Dice Fuentes que “quién conoce Buenos Aires también sabe que acaso ninguna otra ciudad del mundo grita con más fuerza: ¡Verbalízame!” (25). Quizás esto se deba a la necesidad de construcción de una ciudad que careció de rasgos grandilocuentes que provinieran de su pasado prehispánico o de su importancia como centro estratégico del poder colonial, como es el caso de otras urbes latinoamericanas (México, Lima) y cuya relevancia encuentra sus orígenes en su desarrollo económico y comercial, como consecuencia del contrabando. A fines del siglo XIX y principios del XX, Buenos Aires crece vertiginosamente con un acelerado proceso de modernización y un aumento poblacional importante con los aportes de las oleadas inmigratorias, colocándose a la cabeza de los centros urbanos latinoamericanos. En *Ciudad y literatura en América Latina*, José Carlos Rovira se pregunta “¿Puede una ciudad ser sobre todo literatura?” y, luego de referirse a las fechas que marcan las dos fundaciones de Buenos Aires, Rovira desarrolla la idea de una “tercera fundación”:

[...] será el siglo XIX, y sobre todo el XX, el que unirá a un fuerte desarrollo urbano una conciencia literaria y cultural de la ciudad que recreará signos y espacios hasta el punto de que podremos hablar de una tercera fundación de Buenos Aires: universalizada por una literatura, o por fenómenos musicales, poéticos y ciudadanos como el tango . . . (212)

Sabemos que Borges, cuando vuelve de Europa en 1921, encuentra una Buenos Aires moderna en la que rastrea los vestigios de su infancia. A ella le dedica su primer libro de poemas que lleva por título *Fervor de Buenos Aires* y cuya edición fuera realizada por él mismo con el apoyo de su padre. Luego vendrá *Luna de enfrente* y más tarde *Cuaderno San Martín*, cuyo primer poema, *Fundación mítica de Buenos Aires*, remata sus versos finales con “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / La juzgo tan eterna como el agua y el aire”. En estos actos de recuperación de la “patria de la infancia” Borges la “funda” a su medida: eterna, esencial y personal.

Beatriz Sarlo ha explorado el tratamiento de la ciudad en la obra borgeana, especialmente en su libro *Borges, un escritor en las orillas*, donde trabaja a partir del espacio de tensión entre los elementos cosmopolitas y nacionales presentes en sus textos. En su análisis, Sarlo explica detalladamente esa búsqueda nostálgica de Borges por un pasado que no es fácil de encontrar en una urbe en pleno proceso de modernización. Sarlo utiliza una cita del propio Borges, contenida en *El tamaño de mi esperanza*, que condensa de alguna manera el programa de creación artística necesario, inminente y acorde a esta ciudad que crece enormemente en los primeros años del siglo XX: “Ya Buenos Aires más que una ciudad es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen” (42).

En coincidencia con Fuentes, Sarlo detecta esa urgencia por construir literariamente una Buenos Aires, que va creciendo con varias marcas literarias, como la dicotomía ciudad (civilización)/campo (barbarie) del siglo XIX y los sueños modernos de progreso cultural y tecnológico. Explica Sarlo:

Ni la ciudad de Arlt, intensa, ultramoderna y miserable, ni la poética orilla de Borges son construcciones realistas: en ambas hay un acto de imaginación urbana que remite a una ciudad disputada por las huellas del pasado y el proyecto de la modernización. En esta tensión conflictiva, Borges y Arlt ocupan posiciones extremas (31).

Mientras la Buenos Aires de Arlt se puebla de marginales y miserias urbanas³⁶, la de Borges se construye sobre un elemento nostálgico y una mirada del pasado que quizás en la realidad solo coincidan con la manzana de “Guatemala, Serrano, Paraguay y Gurruchaga”³⁷ en Palermo Viejo, donde sabemos que vivió (y leyó en la biblioteca de su padre) entre 1901 y 1914.³⁸

Con este elemento de erudición en mano, resultan de particular interés las diferentes formas que toma el espacio urbano en algunos de los textos borgeanos. En *El escritor argentino y la tradición* el mismo Borges reflexiona sobre la transformación de los elementos narrativos que utiliza para hablar de su ciudad natal:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milongas, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; . . . publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque 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 (132).

El cuento que cita se encuentra en su colección titulada *Ficciones*, que con sus predecesoras *Historia universal de la infamia* e *Historia de la eternidad*, marcan el fin de su etapa asociada con el criollismo y la gauchesca. En textos anteriores, los intentos de Borges de retratar Buenos Aires a través de las figuras de compadritos y arrabaleros - personajes propios de finales del siglo XIX y de la primera década del siglo XX- se concentran en lenguajes y costumbres que han ido cambiando y desapareciendo del paisaje urbano. Si bien esta aproximación resultó en textos de gran valor literario, como el cuento *Hombre de la esquina rosada*, no llegó a captar los matices de la transformación de su ciudad natal, que luego aparecerán alegorizados o “deformados” (como él mismo lo expresa) en sus textos posteriores. Cabe notar que, a pesar de los elementos eruditos y cosmopolitas que patentarán su obra, Borges seguirá aferrado literariamente a esta Buenos Aires de los antiguos suburbios asociada al culto al coraje.³⁹

Piglia ha explorado estos aspectos de la escritura de Borges a través de su mito de autor, memoria y biblioteca, en sus recientes clases abiertas en la Biblioteca Nacional y en consonancia con la teoría de los dos linajes que ya ofreciera en su artículo de 1979 “Ideología y ficción en Borges”. Con respecto a su concepción de Buenos Aires, Piglia sostiene que Borges trabaja con la idea de la “ciudad del pasado”, es decir la ciudad criolla de los guapos y los cuchilleros, y no la ciudad “paranoica y confusa” que aparece en “La muerte y la brújula”. En este cuento, Borges incorpora el elemento de la inmigración de principios de siglo XX, el cual según Piglia constituye una excepción ya que ese mundo de la marginalidad que comienza con la inmigración va a ser ignorada por

Borges, pero incorporada plenamente por Arlt en sus textos. En torno a estas ideas fundacionales de la ideología y escritura borgeanas Piglia considera que existe una concepción particular de orden en su escritura, que canaliza las formas de percibir los espacios en Borges. Piglia no comparte las aproximaciones posmodernas que se focalizan en analizar una supuesta fragmentariedad en los textos borgeanos sino que afirma que Borges cree en “la totalidad y el orden”.

Por ello, es justamente en esa nueva dimensión asociada a la erudición y al género fantástico donde Borges encuentra una suerte de autenticidad ligada al espacio geográfico que busca representar. La ciudad pasa ahora a ser un espacio universal en el que todas las tradiciones se mezclan. La cifra secreta del Aleph, ese “punto que contiene todos los puntos”, puede encontrarse en el sótano de una casa porteña de la calle Garay, calle que lleva justamente el nombre del segundo fundador de la ciudad de Buenos Aires.

En la focalización que las teorías del siglo XX le han otorgado a la dimensión espacial, resulta interesante como esta concepción del Aleph borgeano -minúsculo objeto esférico de “dos o tres centímetros” de diámetro que encierra todos los espacios “sin disminución de tamaño” (260)- ha sido utilizado por el geógrafo y urbanista Edward Soja para reinterpretar el texto de Henri Lefebvre *La Production de l'espace* (1974) y elaborar su teoría del “Tercer espacio”⁴⁰. En *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* y, especialmente, en *Thirdspace*, Soja ofrece una mirada de la ciudad de Los Angeles que busca reflejar la multiplicidad y heterogeneidad espacial que esta urbe presenta. Más allá del análisis espacial que Soja ofrece - el cual también incluye una gran variedad de perspectivas provenientes de las teorías posmodernas, el feminismo, el post-estructuralismo- resulta interesante detenerse en la forma que un elemento

perteneciente a la ficción, “el Aleph”, ingresa como herramienta teórica para explicar la complejidad del espacio humano y, en última instancia, el desafío (o imposibilidad) de capturarlo en su totalidad:

“The Aleph” is an invitation to exuberant adventure as well as a humbling and cautionary tale, an allegory on the infinite complexities of space and time. Attaching its meanings to Lefebvre’s conceptualization of the production of space detonates the scope of spatial knowledge and reinforces the radical openness of what I am trying to convey as Thirdspace: the space where all places are, capable of being seen from every angle, each standing clear; but also a secret and conjectured object, filled with illusions and allusions, a space that is common to all of us yet never able to be completely seen and understood, an “unimaginable universe”, or as Lefebvre would put it, “the most general of all products”.
(*Thirdspace*, 56)

En su planteo crítico, que promueve enfáticamente la espacialidad como el gran núcleo de enlace entre la geografía humana y las ciencias sociales, Soja encuentra en “el Aleph” el símbolo perfecto para explicar la complejidad de su propuesta que visiona al “Tercer espacio” como el lugar de confluencia para repensar y re-imaginar la realidad social.

III.3 Imaginarios en la construcción de la ciudad latinoamericana.

Las ciudades latinoamericanas reconocen una variada historia de fundaciones y re-fundaciones, destrucciones y renacimientos, esplendores y decadencias vinculados a las épocas pre-colonial, colonial, independentista, formativa de los estados nacionales, moderna y posmoderna. Inspirada en la Ilustración europea, la idea de ciudad ha estado

asociada con el imaginario iluminista de la razón, el orden y la civilización. Esta concepción, cercana a la organización que estableció el poder colonial para asegurarse el control y la permanencia, adquiere un nuevo sentido a partir de los procesos independentistas y la formación de las identidades nacionales⁴¹. Por ejemplo en la propuesta de Sarmiento el progreso se asocia directamente con un espacio determinado- la civilización pertenece a la urbe, la barbarie al desierto- y los desafíos que la distribución espacial representa resultan claves para el futuro de la Nación- Estado. En este sentido, la prosperidad del tiempo por venir depende del posicionamiento estratégico y predominante de un espacio: la ciudad.

El texto de Sarmiento nos recuerda que la cuestión espacial en Latinoamérica antecede al renovado interés que despertó en el siglo XX en la filosofía europea, en gran medida a partir de los trabajos de Michel Foucault. En los tiempos de la conquista y colonización americana los modelos de ciudad se desarrollan originariamente a partir de elementos ya existentes (como es el caso de la gran México- Tenochtitlan, capital del llamado Imperio Azteca que dio origen a la ciudad de México, capital del Virreinato de la Nueva España) y especialmente de las concepciones europeas, que se encontraban en pleno proceso de transformación a partir de las ideas renacentistas y el auge de la ciudad burguesa. En este contexto, en el que la mentalidad del conquistador es disponer e inventar desde cero, las ciudades se proyectan como centros de poder administrativo, económico, religioso y militar que no buscan reproducir los centros urbanos españoles del pasado sino que, como lo explica Angel Rama en su ensayo *La ciudad letrada*, responden a “modelos ideales producidos por la inteligencia” (3) donde “la palabra clave de todo el sistema es la palabra *orden*” (5).

El trabajo de Rama significó una vuelta a la cuestión espacial en Latinoamérica y al papel central de la ciudad en el proceso de invasión y dominio territorial que supuso el plan de conquista y colonización. Dentro de este esquema, Rama explica cómo, antes de existir en la realidad, las ciudades latinoamericanas emergen en una dimensión simbólica “que obviamente sólo podían asegurar los signos” (8), es decir palabras e imágenes mentales, diseños en diagramas y planos y, sobre todo, la palabra escrita como forma de legitimar la toma de posesión del espacio. Dice Rama que “esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario” (9). A partir de este origen en la escritura (desde el lenguaje y el diseño gráfico) Rama remarca como se invierte el proceso de representación de la cosa existente a través de signos por el de los signos encargados de representar “el sueño de la cosa” (11). Esta idea de representación del objeto antes de la existencia real del objeto mismo, del diseño de un modelo graficado y verbalizado del prototipo de ciudad, remarca un rasgo esencial con el que las urbes latinoamericanas tendrán que convivir, aun ya independizadas de España. A partir de esta concepción se pone de manifiesto el papel fundamental que han tenido las letras en la formación de las ciudades latinoamericanas y el lugar central que, como producto de esta unión, han mantenido las ciudades con la cultura letrada. Como consecuencia, uno de los rasgos de esta relación entre ciudad y clase letrada es la permanencia; marca la época colonial, los procesos de emancipación y la formación de los estados nacionales en el territorio latinoamericano.

El movimiento de escritura y lectura que generan los intelectuales se encuentra intensamente ligado a los procesos de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales de los espacios urbanos. En el caso de la construcción del urbanismo argentino

Sarlo explica, en *Borges, un escritor en las orillas*, los alcances de la retroalimentación entre la urbe real y la imaginada por las letras, retomando la idea del “sueño” como parte del proyecto creador:

La ciudad ha sido no sólo un tema político, como puede leerse en varios capítulos de *Facundo* o en *Argirópolis*, no sólo un escenario dónde los intelectuales descubrieron la mezcla que define a la cultura argentina, sino también un espacio imaginario que la literatura desea, inventa y ocupa. La ciudad organiza debates históricos, utopías sociales, sueños irrealizables, paisajes del arte. La ciudad es el teatro por excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son actores urbanos (29)

En su texto pionero de 1976, *Latinoamérica las ciudades y las ideas*, José Luis Romero también trabaja con esta idea y establece las conexiones entre cultura letrada y ciudad que ilustran los cambios urbanos desde lo que él denomina “la expansión europea hacia la periferia” (época de la conquista) hasta la masificación urbana del siglo XX. Deteniéndose en diferentes momentos históricos en casi cinco siglos, Romero analiza las complejas relaciones entre los centros urbanos y las zonas rurales que, a su entender, han delineado importantes espacios de tensión y conflicto a lo largo de la historia latinoamericana. Esta concepción desplaza de alguna manera la dicotomía civilización o barbarie para focalizarse en la cuestión del campo como productor de riqueza. Un punto central de esta interacción entre campo y ciudad se encuentra en la riqueza producida en el ámbito rural, que es la que en definitiva permite el crecimiento de las ciudades. Luego de las pujas por el poder durante las épocas independistas, Romero explica que finalmente “la élite rural se urbanizó tanto o más de lo que se ruralizaron las ciudades, y

al poco tiempo se integró a su sociedad y su juego” (207). Cuando los hacendados comienzan a fijar domicilios urbanos (que eventualmente van a alternar con sus estadias en el campo) la riqueza proveniente del trabajo manual de los espacios rurales va a volcarse y circular en las ciudades, junto a las ideas, los posicionamientos discursivos y la distribución del poder. En la novela de Ricardo Piglia *Blanco Nocturno* las gemelas Ada y Sofía Belladonna representan un claro ejemplo de esta doble experiencia rural y urbana. La narración, ambientada a principios de la década del setenta en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, nos describe a las atractivas hermanas, “hijas y nietas de los fundadores del pueblo, inmigrantes que habían hecho su fortuna cuando terminó la guerra contra el indio” (19), herederas de campos comprados por su abuelo y “que ahora administraba una firma norteamericana”. Al describir la infancia de las muchachas el narrador menciona que “cuando dejaron de cazar y de andar a caballo y de jugar al fútbol con los peones, se volvieron dos señoritas de sociedad que se mandaban a hacer la ropa idéntica en una tienda inglesa de la Capital” (21). Luego se hace referencia a la estadia de las gemelas en la ciudad de La Plata, donde estudiaron agronomía para poder hacerse cargo de los campos. El dinero familiar también les permite viajar al extranjero pero “A diferencia de todas sus amigas, no se fueron a Europa sino a Norteamérica” (23).

A pesar de construir su texto alrededor de desarrollo de las ciudades, Romero no deja de lado el análisis de las complejas relaciones entre los dos paradigmas espaciales que, presentados y representados de maneras diversas, más han influido en la narrativa y la historia latinoamericana. Sin embargo, a pesar de los vaivenes por las disputas con el campo por la supremacía económica y política, la ciudad acapara la condición de reducto intelectual por excelencia, programado en ese sentido desde la colonia. En los procesos

formativos de los estados nacionales latinoamericanos son los hombres de letras, muchas veces escritores y poetas, quienes asumen los cargos públicos en las nuevas naciones o se sitúan en espacios de oposición al poder.

Del extenso recorrido histórico y crítico sobre el origen y desarrollo de las ciudades latinoamericanas que proponen Romero y luego Rama queda claro que la ciudad, imaginada originariamente en las letras y dispuesta como el espacio propicio para los intelectuales, termina imponiéndose al campo. Y son estos intelectuales los que seguirán forjándola en un proceso de retroalimentación de la materia que las compone y las ideas que en ellas se entretajan. Sin embargo, existen diferencias en ambos críticos al momento de valorar los efectos de este desarrollo urbano. En su artículo “Un optimismo urbano” Adrián Gorelik, contrastando el texto de Romero con las concepciones de Rama, infiere que Rama “sintoniza mucho mejor con el ánimo actual de los estudios culturales urbanos, su modo paradójico de recorrer la ciudad como bastión y ruina de una modernidad opresora” mientras que “Romero escribe, en cambio, asumiendo los valores de la “ciudad letrada”: la realidad se obstina en dificultarlos y posponerlos, pero son valores por los cuales vale la pena luchar para que alguna vez se impongan” (48).

A pesar de las distintas valoraciones críticas que se le atribuyen a “la ciudad letrada” y los debates generados en torno a la continuidad de una elite letrada latinoamericana contemporánea asociada al poder político, se puede afirmar que en el espacio urbano coexisten una persistencia del modelo -con sus elementos de racionalidad, organización y jerarquización social, económica y política- con una transformación que asume diferentes formas a través de los años posteriores a la conquista y colonización. A través del tiempo, las ciudades se mantienen como foco de atención de los intelectuales

latinoamericanos por ser el lugar material que, en esa materialidad, absorbe los proyectos ideológicos de las distintas épocas. A la par de la planificación, construcción y crecimiento material de las ciudades reales latinoamericanas aparecerán los sueños y deseos como parte del proyecto de urbanización. El imaginario colectivo irá cambiando con el tiempo, oscilando entre la utopía y el desencanto, haciendo circular múltiples ideas y debates culturales y políticos en el espacio urbano. En *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* Gisela Heffes ofrece un interesante recorrido a través de algunas ciudades literarias de Latinoamérica a las que define como “laboratorios de experimentación” que funcionan como “la *mise en scène* de una idea (en el sentido de ‘performance’, puesta teatral, representación e interpretación) en las que se intenta reconciliar de manera filosófica, política y literaria ideas abstractas y teóricas como una puesta en práctica concreta” (15). Teniendo en cuenta la propuesta de Italo Calvino en *Las ciudades imaginarias* que presenta “un modelo de ciudad desde donde puedan deducirse todas las ciudades posibles” (16), Heffes elabora sobre las ciudades imaginarias latinoamericanas en cuanto “categorías de análisis” que permiten un acercamiento a la complejidad de sus distintas problemáticas, incluyendo las “ficciones, políticas, utópicas y míticas” (20). Esta perspectiva multiplica el valor de las prácticas escriturales que toman a la ciudad como espacio de creación y circulación de ideas, imaginarios y propuestas en tanto y en cuanto los espacios ficcionales ofrecen una condensación de esos elementos en una territorialidad específica.

Para ello la autora reúne a las ciudades en tres grupos representativos, que corresponden al siglo XIX, principios del siglo XX y, por último, a finales del siglo XX / principios del XXI. El primer grupo que analiza está compuesto por las “ciudades

civilizadas” a las que aspiran los nuevos estados nacionales latinoamericanos e incluye los territorios imaginarios de “Colombo” de Francisco de Miranda, “Las Casas” de Simón Bolívar, “Argirópolis” de Domingo F. Sarmiento y la “Ciudad Planetaria” de Juan Nepomuceno Adorno. Estos territorios representan las utopías nacionales y, de alguna forma, intentan suprimir las divisiones y situaciones violentas en que se encuentran las sociedades recientemente independizadas, “los elementos contaminantes del presente” (40), para focalizarse en “los deseos, los anhelos de una organización social diferente, perfeccionada” (41). Estos “deseos” que se encuentran plasmados en la letra buscan, de alguna manera, tomar forma futura en las ciudades reales.

El segundo grupo corresponde a los territorios utópicos imaginados por el anarquismo y el socialismo en las primeras décadas del siglo XX. Entre ellos Heffes incluye los que presenta el texto de Julio O. Dittrich *Buenos Aires en el 1950*, “Locópolis” de Juan Jose Soiza Reilly en *La ciudad de los locos* y “Villautopía” de Eduardo Urzaiz en la novela *Eugenia*. Estas ciudades generan alternativas a las cuestiones sociales planteadas por el vertiginoso crecimiento poblacional debido a las inmigraciones y a los cambios producidos por el advenimiento de la modernidad. Como explica la autora, estas “utopías socialistas” van a proponer nuevas formas de sociabilidad, basadas en la supresión de las instituciones conocidas y de las clases sociales, incorporando la inventiva y la experimentación, desplazando la racionalidad iluminista para dar lugar, en algunos casos, a las pasiones y hasta la locura y, en otros, a sistemas de control y vigilancia permanente:

Si las ciudades imaginarias de la sección anterior condensaban la transición de América Latina, a través de una discursividad de carácter performativo, hacia el nacimiento de las naciones modernas latinoamericanas (esto es, en sus tres fases principales: independencia, guerras civiles y constitución de los estados nacionales), las ciudades libertarias (y socialistas) imaginarias conforman utopías urbanas definidas, ejemplares e incluso ilustrativas, en cuanto ofrecen una puesta en escena ya no discursiva sino pragmática de la sociedad (132).

Estas propuestas de carácter pragmático propias del proceso de modernización de las ciudades latinoamericanas son las que Sarlo analiza a través de sus ideas de “imaginación técnica” y “cultura de mezcla”, ya no en el marco de las ciudades imaginarias del anarquismo y el socialismo sino en el escenario de la ciudad real de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, también podemos reconocer aquí las utopías lingüísticas que se concentran en el territorio de “la isla” en la novela *La ciudad ausente* de Piglia. Estas utopías existen en un territorio establecido –una isla en el Tigre-, con una lengua que se van transformando pero que todos comprenden y que, además, no ostenta ningún tipo de capacidad normativa. El texto sagrado de esta comunidad es el *Finnegans Wake* de James Joyce y la ciencia más importante es, naturalmente, la lingüística.

Volviendo al texto de Heffes, el tercer y último grupo que analiza corresponde al de las ciudades imaginarias que se forman fragmentariamente con los residuos que descarta la modernidad, situándose en un espacio “amoderno”, donde la violencia individual e institucional retrotrae a las épocas premodernas “con el agravante de que éstas deben convivir con una modernidad real, verla desfilar desde la lejanía emblemática de la selva americana, y alimentarse únicamente de sus despojos” (200). Las ciudades

literarias que se analizan en este apartado pertenecen a textos de finales del siglo XX, principios del XXI e incluyen, entre otras, *Waslala* de Gioconda Belli y *Angosta* de Héctor Abad Faciolince. Estos espacios, aunque imaginarios, guardan una mayor relación con las ciudades reales, incorporando aquellos elementos negativos que habían sido suprimidos tanto en las “ciudades civilizadas” del romanticismo decimonónico como en las “utopías modernas” de principios del siglo XX. Sin embargo, en ellas también se reconocen espacios de resistencia donde sus habitantes pueden protegerse de la violencia imperante, como el caso la biblioteca. Es por eso que “Humildes, más reales y tangibles, conforman el sueño de una resistencia política y literaria, cuya complejidad solo puede ser develada a quienes puedan interpretar los símbolos” (237). En este sentido (y la autora lo aclara en nota) Heffes percibe a estas ciudades literarias con una gran cercanía a las ciudades reales, similares a la representación de Medellín en *La Virgen de los Sicaros* de Fernando Vallejos, de Río de Janeiro en *Cidade de Deus* de Paulo Lins o la villa miseria de Flores en Buenos Aires en la novela de Cesar Aira *La Villa*.

En todo el riquísimo recorrido que Heffes ofrece se observa que, si bien las ciudades imaginarias representan construcciones autónomas dentro del espacio literario, presentan a su vez la facultad de condensar los debates intelectuales correspondientes a diferentes épocas y la posibilidad de funcionar como un “laboratorio de experimentación” de ideas puestas en la gran escena del teatro urbano latinoamericano.

III.4 La ciudad pensada: construcción intelectual de Buenos Aires.

La idea de “laboratorio de experimentación” en la construcción del imaginario de la modernidad, en este caso la “porteña”, constituye un eje temático importante en la escritura que Beatriz Sarlo comenzó a publicar en la década de los ochenta. El análisis crítico del espacio urbano como lugar de producción y circulación de ideas resulta una cuestión recurrente, ya sea desde el enfoque de la crítica literaria, los estudios culturales o una combinación de ambos. En esta búsqueda de sentido en la materialidad urbana a través de sus ideas, varios de sus textos analizan, con gran rigor crítico y multiplicidad de objetos, los procesos de modernización de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX. Los objetos de estudio que analiza van más allá de los textos literarios para llegar a espacios donde éstos se mezclan con las prácticas sociales y culturales, incluyendo también lo que Sarlo denomina “dimensiones simbólicas”, las que pueden encontrarse en “actitudes, expectativas, identidades, trayectorias, mitos”, tal como lo explica en la introducción a *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. En este texto, el ámbito de los avances técnicos (no incorporados a los “saberes de la élite letrada”) en las primeras décadas del siglo XX son analizados por Sarlo desde una doble óptica: como elementos modernizadores de la cultura a la vez que compensadores de las diferencias culturales que marcan las divisiones sociales. Si el *avant-garde* influencia a los intelectuales de los años veinte, serán los avances tecnológicos -o “el sueño de la invención y la renovación”- los que modelen el imaginario de los sectores populares, creando un circuito alternativo de conocimiento, el del “saber no institucional”. Para explicar en qué sentido operan los avances técnicos de la época, Sarlo presenta el caso de dos escritores - Horacio Quiroga y Roberto Arlt- como

modelos de “inventores” que organizan su sistema de escritura incorporando la “imaginación técnica” a sus ficciones. Este cruce entre literatura y materialidad si bien “no explica todo”, como advierte Sarlo en su análisis, abre un espacio de mayor contacto entre la literatura y los elementos de transformación de la ciudad real. En el caso de los textos de Arlt, Sarlo explica los novedosos registros que ingresan a su obra y que no formaban parte de la cultura letrada de la época:

Arlt construyó su literatura con materiales que acaba de descubrir en la ciudad moderna. Discursos ajenos al campo de los escritores, fragmentos de ciudad que ellos conocían menos, saberes sin prestigio: como organizar un prostíbulo o fundir metales, como encontrar oro o ganar dinero fuera de la oscura rutina del trabajo, como combinar el saber técnico con la fabulación. Arlt hablaba de lo que no se hablaba en la literatura argentina, porque como escritor venía de otra parte (43).

Estos saberes no tradicionales que circulan en periódicos, revistas, avisos publicitarios, manuales de bajo costo y en la calle misma, se trasladan ahora también de la cultura popular a la cultura letrada, a través de textos literarios. Arlt, en una posición diametralmente opuesta a la de Borges y más en sintonía con su tiempo, es el escritor que incorpora los desplazamientos humanos en la ciudad moderna y los vaivenes de la cultura popular. Para Sarlo, Arlt “literalmente proyecta una ciudad porque, en sus textos, Buenos Aires es tanto una representación como una hipótesis” quedando, así, “fascinado y repelido por la ciudad que construye en sus ficciones, sobre la que imprime proféticamente imágenes de ciudades completamente modernas”. (*La imaginación técnica*, 44). De esta manera, Arlt “cambia la cultura literaria y fija su mirada en las cosas que no podían ver los escritores que eran sus contemporáneos” (45). Esas cosas que

sólo Arlt se atrevió a plasmar en su literatura y trabajos periodísticos fueron los diversos aspectos de la cultura urbana de la época, que la cultura letrada no llegaba a captar. Una original mirada hacia la cultura popular que Arlt supo reflejar se encuentra en las columnas del diario *El Mundo*, en sus famosas *Aguafuertes Porteñas*. La manera en que Arlt recogía ese material era producto de las observaciones que realizaba en el vagabundeo por las calles de Buenos Aires. El propio Arlt hace referencia a la multiplicidad de historias que conviven en la ciudad moderna y a su posibilidad de captación de la siguiente manera:

Para un ciego, de esos ciegos que tienen las orejas y los ojos bien abiertos inútilmente, nada hay para ver en Buenos Aires, pero, en cambio, ¡qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son como el mapa del infierno humano. Ojos que parecen pozos. Miradas que hacen pensar en las lluvias de fuego bíblico. Tontos que son un poema de imbecilidad. Granujas que merecerían una estatua por buscavidas. Asaltantes que meditan sus trapacerías detrás del cristal turbio, siempre turbio, de una lechería”. (“El placer de vagabundear” *Aguafuertes Porteñas*, 92).

Teniendo en cuenta todo este material que Arlt recoge a partir de su “placer de vagabundear” Sarlo explica como esos elementos observados y descriptos por Arlt ingresan a sus construcciones textuales:

La mirada de Arlt conserva poco del ocio del flâneur para ser productiva de configuraciones estéticas que clasifican las imágenes y las organiza en un espacio distinto del espacio físico donde la ciudad empírica, descompuesta y recompuesta por las transformaciones que interviene en ella desde fin de siglo, es el soporte sobre el que se imprime una ciudad imaginada, la ciudad futura, donde el presente será reparado por la imaginación técnica (59).

De esta manera, la “imaginación técnica” implica no solo la materialidad de los inventos y avances tecnológicos que caracterizan esta época sino la forma en que estos operan en el imaginario social y circulan en las producciones culturales de esos años. En este mismo sentido en *El imperio de los sentimientos*, publicado con anterioridad y el primero en la serie de textos sobre los procesos modernizadores de la cultura argentina, Sarlo explora el género popular del folletín (narraciones sentimentales por entregas) en el primer tercio del siglo XX, para incluirlo junto a los avances técnicos, dentro de los elementos modernizadores en la sociedad argentina.

El interés por la ciudad continúa y Buenos Aires se transforma en el centro de estudio y reconocimiento primordial en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988) y *Tiempo presente* (2001) En estos textos, Sarlo transita gran parte del siglo XX a través de una relectura de los debates intelectuales y culturales en Argentina en el particular período de auge económico y organización institucional que va de 1920 a 1930 (*Una modernidad periférica*) para luego concentrar su atención en los cambios culturales de las últimas décadas del siglo XX (*Tiempo presente*).

Un interesante análisis que retoma el tema de la influencia europea en Buenos Aires se encuentra en su artículo “Buenos Aires: el exilio de Europa”, presentado en

Barcelona en 1999 durante el ciclo “Les ciutats tienen idees” y publicado en la recopilación *Escritos sobre literatura argentina* (2007). En este texto, Sarlo aborda ciertos mitos asociados a la ciudad, por ejemplo el que proclama a Buenos Aires como “la París del Sur”, el cual la autora considera inexacto ya que, por sus características urbanas, “... Buenos Aires no recuerda ninguna ciudad europea, pero se compone de fragmentos tomados de muchas de ellas” (31). El mito se forma entonces a partir de una “imagen del deseo” y del “voluntarismo político y cultural de las elites que proyectaron la ciudad moderna desde 1880” (31). El modelo que se utiliza viene de Europa, pero se aplica a una realidad muy diferente a la europea. Sarlo reconoce y analiza este modelo que pretende aplicarse a una ciudad que, prácticamente, se construye a partir de la nada, aniquilando lo que quedaba de su población prehispánica y abriendo sus puertas a la inmigración masiva. Sarlo recorre estos procesos inmigratorios, que ya hacia el final de siglo XX, no procederán de Europa sino de Asia, los países limítrofes y del resto de las provincias argentinas. A estos movimientos, se agrega también el éxodo de las clases socio-económicas más afluentes a los suburbios, provocando el vaciamiento del centro, que irá concentrando las actividades comerciales y turísticas.

Estas transformaciones urbanas continuarán siendo objeto de análisis en *La ciudad vista* (2009). En este texto, Sarlo se adentra en los primeros años del nuevo siglo y ofrece un particular recorrido por la ciudad -que la autora realiza caminando munida de una cámara de fotos- y que busca explorar las más recientes transformaciones del espacio público porteño.

III.5 La construcción de la ciudad: Fragmentación y periferia.

Desde la introducción de *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988) Beatriz Sarlo advierte que se trata de “un libro de mezcla sobre una cultura (la urbana de Buenos Aires) también de mezcla” (9). Esta aclaración previa sirve para entender el contenido del libro que analiza y atraviesa una multiplicidad de ideas, propuestas, actores y productos culturales de una década explosiva, sin dejar nada de lado o desconectado (ideas, eventos, fenómenos, personajes, publicaciones, propuestas culturales). Y justamente allí radica la importancia de este texto que articula tantos movimientos culturales porque el objetivo es retratar la ebullición de la ciudad presentada como un gran escenario de esta modernidad que se desarrolla en la periferia.

Desde todos estos puntos Sarlo analiza cómo los intelectuales argentinos experimentan la transformación urbana de Buenos Aires, con una gran mezcla entre lo que se importa en términos culturales, y como estos elementos se incorporan a la producción local, con mucho de lo que ya explicitara Borges en su ensayo *El escritor argentino y la tradición*. En este sentido, la discusión ya no se remite a una relación antagónica entre lo nacional y lo foráneo sino, como explica Patricia D' Allemand en el capítulo dedicado a Beatriz Sarlo en su texto *Hacia una crítica cultural Latinoamericana*: “Lo que le interesa a Sarlo es explorar las distintas maneras en que estos [prácticas y discursos importados] son apropiados y reformulados para adecuarse a las necesidades del campo cultural argentino; y en ello justamente encuentra la especificidad de su producción”. (163)

Sarlo pone su atención en todo lo que pasa, en términos de cantidad y diversidad y, sobre todo, en el poco tiempo que todos estos cambios culturales ocurren. Tomando

como ejemplo la obra del artista plástico Xul Solar explica que “Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia” (15). De esta forma Buenos Aires se transforma en “el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla” (15). Se trata de una época en la que la cultura de Buenos Aires recibe -y se sumerge- en la novedad a la vez que experimenta una añoranza de las costumbres del pasado; lo que pudiera simplemente ser un rasgo característico del paso del tiempo, en este caso pasa de una manera muy vertiginosa: “La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras. *El futuro era hoy*” (29, mi énfasis).

En las décadas de 1920 y 1930 proliferan el arte y la arquitectura de vanguardia. La inmigración trae consigo el cosmopolitismo y la renovación del paisaje urbano; cambian el alumbrado público y los medios de transporte. Algunos elementos gestados en el centro llegan también a la periferia a través de organizaciones tales como las uniones vecinales, las cooperadoras y emprendimientos comerciales. Los índices de alfabetización crecen junto al aumento de la escolaridad y la posibilidad de acceso a estudios universitarios. Las propuestas culturales se diversifican y masifican; el cine es uno de los ejemplos más claros, especialmente cuando aparece el cine sonoro en 1931 y se abren una gran cantidad de salas. El importante mercado editorial y las propuestas de la prensa escrita (diarios, revistas, publicaciones culturales) van a generar nuevos lectores y nuevos formatos, incluyendo publicidades que, con una nueva estética, ofrecen a un gran público todos los avances modernos.

La nueva disposición urbana y la reorganización de sus espacios públicos y privados generan un nuevo escenario que repercute en el posicionamiento de los intelectuales. Sarlo explica cómo “En el curso de muy pocos años, estos deben procesar, incluso en su propia biografía, cambios que afectan relaciones tradicionales, formas de hacer y difundir cultura, estilos de comportamiento, modalidades de consagración, funcionamiento de instituciones” (26-7). Las revistas van a convertirse en un gran vehículo de procesamiento de todos estos cambios, debates y polémicas, entre ellas *Martín Fierro* difusora del “criollismo urbano de vanguardia” y *Contra* concebida como “fusión de revolución estética y revolución política” (27). Tantos cambios ocurridos con tanta vertiginosidad dinamitan los espacios tradicionales, incluyendo el posicionamiento de las mujeres dentro de las letras. Sarlo presenta a las escritoras Nora Lange, Alfonsina Storni, Victoria Ocampo (primera mujer que dirige un emprendimiento cultural de la talla de Sur) como casos ejemplares.

En relación a la hipótesis sarliana de Buenos Aires como “ciudad de mezcla”, el capítulo sexto resulta sumamente elocuente. Mediante la disección de los versos del poeta Raúl González Tuñón (1905- 1974), la autora pinta un retrato de la visión del escritor socialista de la ciudad. Para González Tuñón, en Buenos Aires lo homogéneo es inexistente. En ella, todos sus espacios están repletos de mezcla. Lo heterogéneo es exacerbado en la imagen del “almacén de baratillo”, que simboliza y concentra las características de aquella urbe donde todo está mezclado. En Buenos Aires se confunden formas de vida, profesiones, vocaciones y personajes, conformando una síntesis perfecta de una ciudad dominada por la extranjería y la heterogeneidad cultural. Esta heterogeneidad también produce interrogantes culturales conectados con cuestiones tales

como la valoración de la lengua, el lugar que deben ocupar los intelectuales y la necesidad de intervención en los debates estéticos y políticos. Los intelectuales perciben en esta heterogeneidad una marca de la ciudad que en poco tiempo se posiciona en un escenario mayor: la imaginada urbe moderna es ya una realidad.

III.6 De la ciudad letrada a la ciudad caminada: Itinerarios urbanos en *La ciudad vista*.

Entre 2005 y 2009 Beatriz Sarlo realizó un recorrido por la ciudad de Buenos Aires, caminando y tomando fotos. Los resultados críticos y fotográficos de esa trayectoria dentro del presente de la ciudad real, se encuentran recopilados en su texto *La ciudad vista*. Luego de haber trabajado en los procesos de modernización de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX en varios de sus textos, la autora realiza este itinerario en su propia ciudad de origen y residencia, que la lleva a indagar y revelar la configuración del espacio público porteño actual. Como explica desde su introducción, el texto articula un registro literario con otro directo de tipo documental, método que le permite realizar un entrecruzamiento de espacios: el de “la ciudad real y las ciudades imaginadas” (9).

La ciudad vista completa su título con las palabras “mercancías y cultura urbana”. A partir de la concepción de “mercancía”, Sarlo introduce en su análisis un objeto de estudio de carácter económico que en el texto se traduce en una visión sobre el impacto de la circulación, concentración y escasez de mercancías en las transformaciones operadas en la ciudad en las últimas décadas. También incorpora elementos provenientes de producciones literarias, pictóricas y fotográficas en una búsqueda de los modelos

culturales que construye la ciudad a partir del interrogante “¿qué identidad dice esta ciudad que es la suya para convencer a otros y convencerse a sí misma?” (11).

En el texto Sarlo presenta un recorrido que atraviesa gran parte de Buenos Aires en dirección norte/ sur, pasando por diferentes barrios, prestando atención a sus calles, parques y manifestaciones populares. Explora las formas de la pobreza la extranjería -lo que ella denomina “la ciudad de los pobres” y “la ciudad de los migrantes”- como parte de un espacio urbano dislocado y fragmentado con una complejidad que va más allá de las tradicionales divisiones entre el norte y el sur, la riqueza y la pobreza.

La presencia del shopping center llama nuevamente la atención de Sarlo, como ya lo había hecho en *Escenas de la vida posmoderna*, pero esta vez como un espacio que ya se considera “natural” dentro del paisaje urbano. El shopping center reúne a la comunidad de consumidores -locales y extranjeros-, reemplaza a la plaza pública y crea una sensación de inclusión “aunque los diversos niveles de consumo sean excluyentes”. (17) Paralelamente a la existencia del shopping center, existe otra forma notoria de circulación de mercancías vinculada a las ferias, los vendedores ambulantes y a las ventas informales. La ciudad se organiza a través de estos dos modelos de consumo.

De este recorrido -que incluye minuciosas descripciones de lugares y sensaciones, valoraciones críticas y registros fotográficos- destaca sobre todo la mirada de la autora. Sarlo, sobre todo, observa intensamente la ciudad real que recorre, fotografía y analiza; y la pone a dialogar con versiones del pasado y con distintas representaciones literarias y artísticas y así descubrir nuevas relaciones y espacios generados a partir de los elementos observados. La propuesta se conecta con captar escenas y escenarios de las transformaciones de Buenos Aires, “leer” esos espacios a través de propia experiencia de

la autora. Para ello, Sarlo no deja de lados sus propias lecturas, a las que integra con su recorrido real, y se refiere a las ciudades imaginadas que aparecen en la literatura de Borges y de Arlt. En el caso de Borges, y como ya lo analizara en su obra previa *Borges, un escritor en las orillas*, Sarlo detecta la invención de una Buenos Aires que de alguna forma trascenderá sus versiones reales, transformándola en mito (recordemos su famoso poema titulado justamente *Fundación mítica de Buenos Aires*). Como ya se ha mencionado, Sarlo trabaja con esta dimensión biográfica borgeana de la ciudad a partir del redescubrimiento que experimenta el escritor a su regreso de Europa. Este recorrido de lugares donde el pasado se actualiza a partir del recuerdo se percibe en los primeros textos de Borges (*Evaristo Carriego*, los poemas de *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*) creando en forma paralela al mito personal su propio mito urbano, donde la modernidad reflejada en la reproducción de edificios de altura le generan “una atrabiliaria antipatía por el modernismo explícito” (158).

La mezcla de registro de escenas, textos y representaciones artísticas que conforman, fragmentariamente, el cúmulo de manifestaciones culturales urbanas que Sarlo analiza se organizan, desde el punto de vista estructural, a través de influencias teóricas recurrentes que la autora siempre reconoce y menciona en sus escritos: Roland Barthes y Walter Benjamin. De Barthes, Sarlo toma su forma de leer los acontecimientos como si fueran textos de literatura, prestando atención a los detalles que puedan echar luz sobre la complejidad del texto, en este caso, del espacio y la cultura urbana. Otra presencia que Sarlo admite es la de Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*, donde Benjamin no hace distinciones metodológicas en cuanto al tratamiento de un texto

literario, una imagen, un evento; su ojo crítico se concentra en de todas las manifestaciones culturales de una época y en los cruces que en entre estas se operan.

En este sentido, *La ciudad vista* ofrece no solo la representación de la experiencia de su autora en su recorrido urbano, sino también brinda datos e indicios para continuar un debate futuro que puede darse tanto en el plano literario y cultural como en el ámbito político y social, ya que el texto fluye entre la ciudad imaginaria y la ciudad real. Los aportes teóricos y la mirada particular de Sarlo ofrecen importantes puntos de referencia acerca de la naturaleza y el futuro del complejo entramado social y los espacios urbanos. Asimismo el texto revela, con ilustraciones concretas, la complejidad de los efectos de los procesos globalizadores de las últimas décadas en Buenos Aires, Argentina y América Latina.

III.7 La ciudad moderna y el *flâneurismo*: el andar como práctica estética.

Entre los pensadores vinculados a las transformaciones urbanas en las primeras décadas del siglo XX, Walter Benjamin resulta de particular importancia al momento de considerar las relaciones que se establecen entre literatura y ciudad y por el desarrollo de las alegorías y el *flâneur* como elementos instrumentales de estudio literario. La figura del *flâneur* se relaciona no sólo con la observación de la distribución arquitectónica de la ciudad, sino también con la producción de distintos textos literarios y sociológicos. Este “paseante urbano” ha sido analizado por Beatriz Sarlo como una novedad propia de la experiencia de la modernidad donde la ciudad reorganiza los espacios públicos y ofrece nuevos contextos tanto para la creación material como en término de relaciones humanas.

En su ensayo *El crítico literario* Sarlo explica de qué modo el texto de Benjamin *Iluminaciones II* fue condensado en la figura del *flâneur*, “ese paseante urbano,

consumidor, neurasténico y un poco dandi que, para Benjamin, sintetizaba una idea: la del anonimato en la ciudad moderna y en el mercado, espacios donde se imponen nuevas condiciones de experiencia” (47). Sin embargo, para Sarlo esta obra de Benjamin presenta no sólo ese retrato del paseante sino una serie de “subjetividades” de las que sólo quedan las “huellas” en la multitud de la gran ciudad. La sociedad burguesa es captada en el momento en que se pierde una forma de la vida privada “en el momento en que se rearmen las relaciones entre privado y público, entre mundo de los objetos y mundo de las mercancías, entre arte original y reproducción fotográfica, entre tradición y moda” (48).

Sarlo reconoce los extremos en tensión sobre los que trabaja Benjamin, entre lo privado y lo público, el conocimiento del pasado de la historia “como paisaje en ruinas” y el presente de la ciudad moderna y sus “artefactos”. Este es el verdadero debate sobre materialidad y significación, que de acuerdo a Sarlo, queda planteado sobre todo en el volumen II de las *Iluminaciones*, cuyo subtítulo es *Poesía y capitalismo*:

Adorno y Benjamin debatieron, a propósito de estos trabajos sobre París en el siglo XIX, de qué modo podía construirse una mediación dialéctica entre los hechos materiales y los discursos. Para Adorno, Benjamin nunca cumplió del todo con ese programa y siempre tuvo la tendencia a unir, de modo violento, casi monstruoso, los datos materiales y los simbólicos. Adorno pensaba que Benjamin era poco dialéctico, que construía sus iluminaciones críticas uniendo extremos cuya articulación no exploraba suficientemente (46).

Por su parte, Sarlo piensa que, leyendo hoy a Benjamin, se tiene la impresión opuesta:

En *Poesía y capitalismo*, los objetos que eligió Benjamin ponen de manifiesto una originalidad radical. Basta leer el índice del libro: pasajes, panoramas, exposiciones universales, interiores, calles, barricadas. Nadie hasta entonces había pensado a la cultura tan profundamente sumergida en su medio material y urbano (47).

Este segundo tomo de *Iluminaciones* incluye tres ensayos: uno sobre el París del segundo Imperio, otro sobre algunos temas de Baudelaire y el más famoso titulado *París capital del siglo XIX*. “Cada uno de estos ensayos descubre pistas que Benjamin procura reconducir hacia aquel texto que nunca llegó, “el libro no escrito sobre los pasajes de París”. De acuerdo a Sarlo, cada una de estas pistas es novedosa por varios motivos: la captación de la dimensión social de la poesía de Baudelaire y de la dimensión cultural de las transformaciones materiales y urbanas, “el descubrimiento (no existe otra palabra más exacta) de que ciudad y poesía moderna se implican como producciones simbólicas y se presuponen como experiencia” (47). A partir de la materialidad y la discursividad “ciudad” y “literatura” se conciben como espacios de representación que precisan ser leídos y experimentados.

III.8 Ciudad, anonimato y género policial: la ciudad como escenario.

En las relaciones entre literatura y ciudad, uno de los aspectos que funciona como eje es la dimensión teatral que ofrecen las ciudades. La puesta en escena urbana permite múltiples posibilidades que oscilan entre los extremos de la máxima exposición pública hasta el más oscuro de los anonimatos. Varios han sido los pensadores que han detectado esta condición propia de la ciudad moderna occidental que comienza a emerger en la

segunda mitad del siglo XIX, entre ellos los pioneros trabajos de Georg Simmel y, luego, de Walter Benjamin. Los juegos entre visibilidad y ocultamiento resultan claves para acercarnos a la complejidad de las relaciones urbanas.

Siguiendo la pista de Benjamin y París, Ricardo Piglia establece las relaciones de la ciudad con el género policial. En su texto *El último lector*, Piglia sostiene que la figura del detective privado en el policial clásico es quien, como lector, se encuentra “en tensión” entre el mundo intelectual y la ciudad, “entendida como el espacio de la sociedad de masas” (81). Para explicar esta relación, Piglia cita a Benjamin, quien encuentra los contenidos originarios del género en esa búsqueda de “huellas” que se han perdido en el anonimato de la ciudad. El detective es el individuo que observa y que busca descifrar pistas en medio de esta posibilidad de anonimato que la ciudad ofrece al criminal. La ciudad, por su parte, necesita ordenar a las masas ciudadinas y crear sistemas de identificación para contrarrestar esa posibilidad de pasar desapercibido que la misma ciudad genera. Y siguiendo las ideas de Benjamin, Piglia explica:

Benjamin ubica el género en la serie de procedimientos de identificación del individuo anónimo y la nueva cartografía de la ciudad. La numeración de las casas, las huellas dactilares, la identificación de las firmas, el desarrollo de la fotografía, el retrato de los criminales, el archivo policial, el fichaje. Las historias policiales, concluye Benjamin, surgen en el momento en que se asegura esta conquista sobre lo incógnito del hombre. (81)

La ciudad, para el género policial, sería como el escenario natural donde van a desarrollarse los acontecimientos. El relato de Edgard Allan Poe “Los crímenes de la

calle Morgue”, que ha sido reconocido como el texto iniciador del género, se encuentra justamente situado en París en el siglo XIX.

III.9 La ciudad como “máquina narrativa” en *La ciudad ausente*

En el prólogo a su colección de ensayos titulada *El último lector* Piglia se refiere a una réplica en miniatura de la ciudad de Buenos Aires, que ha sido construida por un fotógrafo. La reproducción es una copia perfecta y contiene todos los espacios de la ciudad pero sólo puede ser vista por un visitante por vez “el que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo” (12). Esta réplica de Buenos Aires, de alguna manera, rinde tributo a los cuentos de Borges *El Aleph* y *Pierre Menard, autor del Quijote*. El modo de observar esta ciudad en miniatura, que reproduce exactamente todos los espacios de la ciudad real, es un acto solitario conectado con el de la lectura. Esta imagen íntima que relaciona al solitario lector con la ciudad contrasta con la movilidad del personaje de Junior, periodista devenido en detective que recorre incansablemente el espacio urbano en la segunda novela de Piglia, *La ciudad ausente*. El texto, publicado a principios de la década de los noventa, ha sido mencionado en varias ocasiones por el propio Piglia como su novela favorita⁴². Se trata de un texto futurista, emparentado con la ciencia ficción, donde abundan las metáforas, los simbolismos y las referencias intertextuales.

Las dimensiones de esta obra desbordaron el género en que fue escrita originalmente cuando fue transformada en ópera de la mano de Gerardo Gandini, con libreto del propio Piglia. Se estrenó en el teatro Colón de Buenos Aires en octubre de 1995, con una reposición en noviembre del año siguiente y una nueva puesta presentada en el Teatro Argentino de La Plata en septiembre de 2011. El texto de *La ciudad ausente*

también fue transformado en novela gráfica, adaptada y prologada por Pablo de Santis, con ilustraciones de Luis Scafati (2008).

Un primer momento de la novela (que no coincide con el orden presentado en el texto) se encuentra en el deseo del escritor Macedonio (Fernández) de convertir en eterna a Elena, su mujer. Para ello, pacta con un científico sin reparar en que él mismo, Macedonio, morirá en algún momento. El resultado final de este experimento que busca que el amor se imponga a la muerte será una Elena convertida en una máquina que cuenta historias, encerrada en un museo. Junior, el periodista/detective, persigue descubrir los motivos de por qué el estado busca desconectar la máquina de Macedonio a la vez sale a buscar las historias clandestinas, las versiones no autorizadas por el estado. En este itinerario, Junior pasará por muchos espacios reales, simbólicos y literarios en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. El trazado de esta ciudad paranoica, subterránea y delirante se encuentra llena de espacios alegóricos o “heterotopías” en el pensamiento de Foucault: el “museo”, el “hotel”, la “isla”. Y la ciudad se presenta como un texto, con toda su polifonía y fragmentariedad.

Piglia ha reconocido ciertos elementos de origen de *La ciudad ausente*, conectados con esta relación entre ciudad y narración. La idea de construir un relato alrededor de Macedonio Fernández y ciertas concepciones de su propia experiencia de la ciudad, en pasado y presente, y de cómo opera la ficción en la realidad, subyacen en la narración. En conversación con Jorgelina Corbatta, Piglia reconoce los orígenes de esta novela en la experiencia de tensión entre el espacio físico (algún lugar de la ciudad que ha sido parte de vivencias personales) y el recuerdo de lo que fue y que supone una ausencia, “la experiencia del pasado que está ahí pero no está”. Cuando la autora le

pregunta sobre su experiencia de relación con la ciudad en *La ciudad ausente*, Piglia le responde:

Es una novela donde se mezclan las historias... Y la idea, ¿de dónde viene? Viene de una experiencia muy vivida por mí que es la idea de que la ciudad que uno conoce, en la que uno vive, tiene distintas ciudades superpuestas. Por ejemplo, los lugares donde uno ha sido feliz, los lugares donde uno ha vivido, esquinas de la ciudad que yo recuerdo porque he vivido ahí y que vuelvo ahora y son el mismo lugar (*Ricardo Piglia o la pasión de una idea, Nuevo texto crítico*, 1996, 18)

En la novela, este nudo inicial de experiencia urbana y máquina narrativa se expanden para construir la ciudad a partir de relatos que circulan y crean mundos paralelos, a pesar del control estatal. La máquina de contar se transforma, de ese modo, en la metáfora perfecta que reconstruye con sus historias la memoria colectiva, de ahí que al estado no le interese que siga funcionando. El pasado parece perderse y ser reemplazado por un futuro paranoico que presenta al estado como el dueño de la narración⁴³, o más bien dueño de la máquina que cree controlar. Estas historias construyen en la novela un texto paralelo que coexisten en la ciudad y que generan versiones alternativas al discurso oficial.

CAPÍTULO IV: ESPACIO Y LITERATURA

IV.1 Un lugar para la literatura

Durante los años sesenta y la primera mitad de los setenta del siglo XX la asociación entre literatura y política en Argentina se manifiesta como una constante generando permanentes debates, especialmente en el ámbito de las revistas culturales. Debido a esta asociación, la literatura resulta de gran importancia en las relaciones entre campo cultural y campo político, dentro de las llamadas ciencias sociales. Como resultado de la falta de libertad para experimentar los hechos culturales en espacios públicos, los textos literarios del pasado y del presente - y en especial la crítica que estos generan- ofrecen una posibilidad de resistencia a las fuerzas opresivas del gobierno dictatorial. Como ya se ha señalado anteriormente, la labor de las revistas culturales en este período va a resultar decisiva para la circulación de textos y su análisis crítico. Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo participan de dos de los proyectos más significativos de la época, *Los libros* y *Punto de vista*. En épocas de turbulencias políticas, que van desde la última presidencia de Perón y continúan con la dictadura que comienza en 1976, estas publicaciones eligen enfocarse en la literatura, es decir generar un pensamiento crítico que tenga como hoja de ruta los textos literarios, más allá de su contenido explícitamente político⁴⁴. En medio de la censura, represión y persecución ideológica de los actores culturales, la actividad de resistencia llevada a cabo por las revistas no fue una cuestión menor. Debemos recordar que la sola posesión de una biblioteca con libros prohibidos ponía en peligro la vida de su propietario y las de sus allegados. Las quemaduras de libros - secuestrados en librerías, bibliotecas y casas particulares- se llevaron a cabo como rituales con características inquisitoriales⁴⁵. Esta situación pone en evidencia el

compromiso de quienes, a pesar de todo, no claudicaron en el ejercicio de la escritura, la lectura y la difusión de la literatura.

La necesidad de generar y difundir una propuesta crítica comprometida con la época, y de encontrar un espacio para esta práctica, se plasma en diferentes revistas culturales. En la primera página del primer número de la revista *Los libros* se anuncia justamente “La creación de un espacio” como título de una especie de editorial introductoria (muy breve y que no lleva firma) para poner en marcha el plan de la revista: “Se trata, pues, de crear un espacio que en el caso de *Los libros* tiene un terreno preciso: la crítica. Darle un objeto –definirla- y establecer los instrumentos de su realización, permitirán dibujar la materialidad con la que se pretende llenar el “vacío” de la recordada expresión de la circunstancia.” (*Los libros*. Edición facsimilar, 25). Seguidamente, se deja en claro que “*Los libros* no es una revista literaria. Entre otras cosas porque condena la literatura en el papel de ilusionista que tantas veces se le asignara” y se aclara que el trabajo será llevado a cabo sobre la “crítica de libros” con el objeto de “desacralizarlo” y “destruir su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica”. La propuesta se completa con la inserción de los textos dentro de un contexto ideológico ya que “En la medida que todo lenguaje está cargado de ideología, la crítica a los libros subraya un interrogante sobre las ideas que encierran”. (*Los libros*. Edición facsimilar, 25).

De esta manera, la crítica como forma de interpelación y cuestionamiento de las ideas funciona como eje de la propuesta. Así como los textos del siglo XIX resultan en su momento fundamentales para la formación de una idea de nación, se vuelve a encontrar en los textos literarios y en la crítica que estos generan una posibilidad de expresión, que abarca la denuncia y hasta y la acción social. Los textos del pasado se interrogan no solo

con el objeto de estudiar los orígenes de la literatura nacional o situarlos en una serie histórica, sino para traerlos a dialogar con el presente. En reportaje con Jorgelina Corbatta (“Ricardo Piglia o la pasión de una idea”) Piglia se refiere a esta postura crítica, que continúa en el proyecto *Punto de vista*, el cual funciona como “centro de resistencia y unificación” (163) entre los que se habían quedado en el país y los exiliados de la última dictadura militar en Argentina. La revista abre un espacio para desarrollar una política cultural que permita conectar esa fragmentariedad dentro del ámbito de la cultura, provocada por las condiciones políticas. En su primera época, *Punto de vista* trabaja en este sentido a partir de la publicación de textos cuyos autores se encontraban en el exilio, artículos sobre algunos exiliados, como así también una revisión de la tradición histórica argentina. Todo esto alrededor de una concepción más amplia, más enriquecedora dentro de lo que se entiende por política porque, como Piglia explicita, “hay una política específica para hacer en la cultura, que es política sin necesidad de hablar específicamente de la política” con la convicción que “la idea de que el campo cultural y literario es un campo de debate político es una idea importante” (164).

En su artículo “El lugar de la literatura en la Argentina de fin de siglo. Reflexiones en torno a la revista cultural *Punto de vista*”, Andrea Pagni analiza el tratamiento crítico de las producciones literarias argentinas realizadas por *Punto de vista* en sus “dos tiempos”, es decir durante la dictadura y una vez instaurada la democracia en 1983. De la primera etapa, Pagni resalta una propuesta que, siguiendo a Theodor Adorno, se aparta de “las exigencias de un arte afirmativo, del compromiso abierto, de los textos que transportan un mensaje, que hablan de lo real y de la verdad” (191) para plantear otro tipo de lectura política posible: “Si Adorno escribía teniendo en cuenta el arte censurado

por el fascismo, las experiencias de ruptura de las vanguardias históricas, en Buenos Aires y bajo la dictadura se trataba, para *Punto de vista*, de ver qué modalidades socavaban, y cómo, desde la literatura, la definición autoritaria de lo real y de la verdad” (191).

IV.2 Itinerarios críticos: literatura, estudios culturales y análisis político.

Más allá de compartir un proyecto crítico que tuvo muchos elementos en común durante los años setenta, y de seguir contando con cierto ojo crítico conectado a la diversidad de lecturas que ingresan a su escritura, los intereses de Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia continúan por caminos distintos a partir de los años ochenta y el advenimiento de la democracia en Argentina. El debate de lo estrictamente político comienza a ocupar un lugar más destacado en la propuesta de Sarlo y el análisis de textos literarios va cediendo a temas relacionados a la cultura urbana y la “industria cultural”, dentro de una propuesta crítica más encaminada hacia los estudios culturales. El contenido novedoso y la perspectiva multifacética de su escritura desde mediados de la década de 1980 se conecta con la tradición ensayística argentina y latinoamericana, las influencias de los estudios culturales de la Escuela de Birmingham (Raymond Williams, Richard Hoggart), Walter Benjamin y el post-estructuralismo francés (en especial Roland Barthes). Estos textos de Sarlo se sumergen en las prácticas culturales que han influido en la sociedad en determinadas épocas, más allá de las producciones de la cultura hegemónica, para dar cuenta de los rasgos que han formado y perdurado en la sociedad. Es el método de la crítica literaria el que le permite acercarse a objetos disímiles de estudio, como es el caso del centro comercial en *Escenas de la vida posmoderna* o las ficciones sentimentales de circulación periódica (“folletines”) en *El imperio de los sentimientos*. En el otro extremo

de sus reflexiones críticas se encuentra su libro más abiertamente político, *La audacia y el cálculo*. Con este texto, que toma como objeto de análisis temas conectados con la llegada al poder del ex presidente Néstor Kirchner (2003-2007), el apoyo intelectual del grupo “Carta abierta” y el nacimiento del “kirchnerismo”, se abre otra etapa para Sarlo en lo que respecta a su propuesta escritural. A partir de allí su escritura va a transformarse en tema de debate central y a trasladarse a los medios, con una gran presencia en programas televisivos dedicados al análisis político. Recientemente la publicación de su texto *Viajes* la ha trasladado a un espacio más íntimo, conectado a los viajes de aprendizaje en tono autobiográfico.

Por su parte, en los años posteriores a *Punto de vista*, Piglia adquiere gran visibilidad crítica a partir de *Nombre falso*- que fue publicado inicialmente en 1975- y, sobre todo, su novela *Respiración artificial*, textos que ponen en movimiento sus lecturas críticas dentro del ámbito ficcional. Algunas de estos aportes críticos -en la forma de ensayos, entrevistas, entradas de un diario personal- serán recopiladas en *Crítica y ficción*, una obra central en la propuesta de Piglia. *Crítica y ficción* conforma un programa a través del cual Piglia continúa -a la vez que organiza- la relectura de la tradición literaria argentina, la cuestión de los géneros, el lugar de los autores extranjeros, las relaciones entre política y ficción. A partir de allí, este entramado se seguirá construyendo en presentaciones sucesivas, ya sea a través de nuevos ensayos críticos, dentro de sus textos de ficción en clave de reescritura y en cada una de sus apariciones públicas.

IV.3 El espacio del lector

Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar (Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, 260) .

Una idea clave que permitió la construcción de un espacio de resistencia durante la dictadura fue, a la par de la escritura, la propuesta de la lectura crítica. El acto de leer y la figura del lector ocupan un lugar de privilegio en la escritura de Sarlo y Piglia y constituyen cuestiones relevantes al momento de considerar una obra literaria. Sin duda, una marca generacional importante en ambos autores se encuentra en esta lectura “a contrapelo” y entre línea de la historia literaria y política, con fuertes influencias de Walter Benjamin y Roland Barthes.

En 1983 Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano publican un trabajo en colaboración titulado *Literatura y Sociedad* en el que buscan encontrar diferentes perspectivas en las relaciones de la historia de la literatura argentina -en especial los textos del siglo XIX- y la sociedad. Luego de analizar las teorías más relevantes de la crítica sociológica (Lukacs, Adorno, Goldmann, della Volpe) resulta interesante que, a la par de la trama del texto, los autores buscan incluir a “dos expulsados por la ola crítica de los años sesenta y setenta: el autor y el lector” (12), ya no como funciones dentro de la dinámica de un texto sino “como sujetos sociales cuya actividad es esencial en el proceso literario”. Las dimensiones sociales de la literatura y la necesidad de buscar otros caminos más allá de las teorías estructuralistas ya habían sido exploradas en *Punto de vista* en los años anteriores, promoviendo la labor del crítico y dando importancia a la tarea del lector.

En el primer capítulo, ya se ha mencionado como Piglia, en *El último lector*, explora la experiencia de la lectura incluyendo, a la par de lectores reales (como Borges-

el lector ciego-, Ernesto Guevara o Antonio Gramsci) a personajes literarios lectores, como el Quijote, el detective Phillip Marlowe (en las novelas de Raymond Chandler) o Anna Karenina. Piglia se detiene en el tipo de mirada, en los pensamientos que genera la lectura en cada lector y explica: “No nos preguntamos tanto qué es leer, sino quién es el que lee (dónde está leyendo para qué, en qué condiciones, cuál es su historia) (24). Por ejemplo, Anna Karenina lee en un tren como anticipo de lo que le sucederá hacia el final del relato. En el caso de Guevara, Piglia describe la escena de una foto tomada en Bolivia donde el “Che” está leyendo arriba de un árbol (106). En medio de la acción combativa aparece este espacio de aislamiento al aire libre y la lectura como una conexión con esa vida privada que ya no tiene: “la lectura persiste como un resto del pasado, en medio de la experiencia de acción pura, de desposesión y violencia, en la guerrilla, en el monte” (107). Y a pesar de la contradicción que la lectura le causa, por considerarla escapista y en conflicto con la actividad social que la guerrilla requiere, Guevara no se desprende de sus libros. Cuando cae detenido en Bolivia Piglia resalta que, frente a la desposesión total en que se encuentra “porque ha perdido todo, no tiene ni zapatos” (108), lleva un portafolio con libros. De esta forma Ernesto Guevara desplaza los límites que separan lo público de lo privado, entrecruzando estos ámbitos en su entrega total a la vida de lucha de guerrilla, sin renunciar a su vida intelectual. Su experiencia de lectura cobra un nuevo sentido a la luz de la acción que la acompaña.

Con tantos lectores que realizan sus propias conexiones al momento de leer, resulta limitado pensar que el significado de un texto se fija en el momento de su escritura y queda inmóvil e idéntico a sí mismo para siempre. Al igual que el autor en su proceso de escritura, el lector aporta su conciencia lingüística, estética y cultural en el

acto de lectura. La historia de la literatura demuestra que los libros cambian según la perspectiva del lector, quién es el que organiza el espacio textual y otorga sentido a sus elementos de acuerdo a conocimientos y experiencias adquiridos con anterioridad. En este sentido resulta de interés la imagen que Piglia, a partir de Borges, propone del lector como el constructor de una trama ficcional a partir de su propio acto de lectura de los textos de otros: “Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee (...) Lo borgeano (si eso existe) es la capacidad de leer todo como ficción y de creer en su poder. La ficción como una teoría de la lectura” (*El último lector*, 28). En la escritura de Piglia estas premisas se traducen en la casi imposibilidad de separar al escritor de ficción del crítico.

IV.4 Cultura y sociedad: otredad, orillas y periferia.

La problemática de los espacios literarios implica una reflexión sobre los distintos modos de concebirlo. El espacio literario puede abordarse desde diferentes perspectivas; a partir de las espacialidades creadas y recreadas en los textos -con referencias reales y/o simbólicas- y de todos aquellos elementos que en una obra puedan convenir un sentido espacial. Los espacios sirven de soporte a la acción pero muchas veces diseminan otras significaciones más allá de proveer la escenografía en la cual se insertan los personajes.

Las percepciones del espacio y el tiempo han ido modificándose a través de la historia y esto aparece también en las estrategias de escritura y las consideraciones críticas. La transformación del espacio en el mundo moderno va a generar a su vez la transformación del espacio en la obra de arte. El cambio que introduce la modernidad sobre la mutabilidad y el movimiento de las cosas genera nuevas posibilidades con respecto a los lugares en la literatura, los cuales ya no convienen un significado unívoco

sino que constituyen, para la crítica, una suerte de clave de sentido. Un ejemplo ilustrativo se presenta en el espacio privado – una casa- lugar central del cuento *Casa tomada*. El propio Cortázar, autor del relato, atribuye su creación a una pesadilla personal. Sin embargo el texto ha sido entendido por muchos críticos como una alegoría del país “tomado” por el peronismo. En este caso, la referencia textual de un lugar tradicionalmente concebido como un reducto privado nos traslada a un espacio público, asociado al terreno político. De esta manera, el contexto de lectura crítica en un determinado momento genera nuevas significaciones dentro del texto ficcional.

El gran cambio que se produce a partir del surgimiento de la ciudad moderna y, más cercana en el tiempo, la irrupción de la tecnología y la proliferación de los medios de comunicación de masas, da origen a una modificación radical en la percepción del espacio. Asimismo, el acceso a la televisión, la computadora y otros aparatos electrónicos opera en el mundo real como un espacio de homogeneidad del hombre contemporáneo.

En *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* Sarlo explora esos espacios de transformación, producto de la modernidad en la Buenos Aires de la segunda y tercera década del siglo pasado, y propone una reflexión acerca de la constitución de la cultura argentina en tanto cultura de mezcla a través de la experiencia intelectual de aquellos años. Resulta interesante el material elegido ya que la autora no se limita a hacer uso de los textos canónicos sino que también incluye poemas, revistas, relatos y ensayos, manifiestos y prácticas culturales. A partir de este análisis le será posible formular los conceptos de periferia, orilla y otredad.

El texto resalta la mezcla como rasgo distintivo de la ciudad, que se hará presente tanto en su fisonomía como en los discursos intelectuales. El fenómeno moderno se

advierte en los nuevos medios de transporte y la proliferación de diarios y revistas, en una ciudad donde coexisten multiplicidad de dialectos y costumbres. A partir de la observación y descripción de cuadros del artista Xul Solar y del fragmento de una “Aguafuerte” de Roberto Arlt, Sarlo inicia el desarrollo de su estudio de esta “cultura de mezcla” que caracterizará a Buenos Aires en esa década. Con estos elementos, se establecerán relaciones de convergencia y divergencia entre los intelectuales, sus ideas y sus estéticas, prestando atención a los nudos conflictivos del pasado, reformulados por la vanguardia: ciudad-campo, criollos-inmigrantes, nacionalismo-cosmopolitismo y cultura letrada-cultura popular. De esta manera, Sarlo introduce nuevos elementos al momento de analizar los movimientos de vanguardia en las producciones de los años veinte, representadas tradicionalmente por los intelectuales agrupados en las publicaciones *Martín Fierro* y *Proa*. La autora nos recuerda que ante el avance impetuoso de los tiempos modernos también está Roberto Arlt, poniendo en evidencia la contracara de la modernidad. Sus artículos y aguafuertes hablarán de la privación cultural, de la desigualdad en el reparto social de los poderes y de la riqueza. Y es mediante el autor de *El juguete rabioso* que Sarlo logra introducir una concepción espacial ligada a la perspectiva: la “modernidad vista desde abajo”. Se trata de una modernidad que se presenta como una amenaza y que produce angustias, situación que sólo parece reversible mediante algún invento o descubrimiento que saque al marginado moderno de su posición de miseria circular.

Los marginados, explica Sarlo, ocupan un nuevo espacio en la ciudad, un espacio visible no sólo a los ojos de la gente “decente” sino, también, en los discursos de una nueva generación de escritores:

El escenario de las orillas ya no es el lugar literario de los Otros, considerados como pura ajenidad, como amenaza al orden social, la moral establecida, la pureza de la sangre, las costumbres tradicionales; tampoco se trata solamente de los Otros que hay que comprender y redimir. Son Otros que pueden configurar un nosotros con el yo literario de poetas e intelectuales; son Otros próximos, cuando no *uno mismo* (180).

A partir de los años veinte se harán más comunes las referencias a ese sujeto, antes invisible de la literatura, a partir de la obra no solo de Roberto Arlt sino también de Raúl González Tuñón, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, entre otros, escritores que serán retomados en el capítulo dedicado a la revolución y el compromiso político de izquierda. Asimismo, y mediante el análisis de revistas de época como *Contra*, se indaga en la relación de los intelectuales argentinos de izquierda con la revolución rusa y la Guerra Civil Española.

Paralelamente al fenómeno de la marginalidad, Sarlo presta atención al espacio femenino. La situación de la mujer en la urbe moderna se presenta a partir de la reacción de tres escritoras ante el lugar que se les asigna en una sociedad simbólicamente dominada por los hombres. A pesar de los cambios en la moral sexual y de género, la sociedad moderna sigue posicionando a la mujer en un rol tradicional. Frente a ello, Sarlo observa tres actitudes distintas encarnadas por tres mujeres representativas de la cultura argentina: Norah Lange, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo.

Finalmente, empleando el concepto de imaginación histórica propuesto por Hayden White, según el cual la “realidad de un acontecimiento reside en la posibilidad de ser narrado” Sarlo dará cuenta de la mezcla tan característica de la modernidad usando el

mismo procedimiento, combinando diferentes formas textos culturales que permiten leer la cultura argentina como algo heterogéneo, mezclado, que se manifiesta en diferentes discursos, estéticas y textos de la cultura. Las obras de los escritores Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Arturo Jauretche, Ezequiel Martínez Estrada y Raúl Scalabrini Ortiz le permiten comprender las posiciones intelectuales ante la modernidad periférica que condensaba Buenos Aires en aquellos años.

IV.5 Virtualidad y subjetividad: nuevas formas de construcción de lo público.

El análisis y crítica de la reformulación de los espacios públicos y privados en los ámbitos político y cultural ha ocupado el interés de Beatriz Sarlo en los últimos años. En *La audacia y el cálculo* - texto que busca entender el fenómeno del “kirchnerismo” en Argentina- Sarlo trabaja con todas las herramientas que le proveen los medios, lo que ella denomina “constelación web-tv” (8), para acercarse a las formas de la política contemporánea.

En su artículo *Of Other Spaces (Des espaces autres)* Foucault se refiere a ciertos espacios que, a pesar de la heterogeneidad espacial que caracteriza nuestra época, han mantenido sus características de oposiciones binarias. Explica Foucault:

These are oppositions that we regard as simple givens: for example between private space and public space, between family space and social space, between cultural space and useful space, between the space of leisure and that of work. All these are still nurtured by the hidden presence of the sacred. (2)

Sin embargo, la revolución digital -que comenzó expandirse aceleradamente en los años noventa del siglo pasado y nos ha conducido a la denominada era de la información- ha producido un cruce entre los espacios públicos y privados. La heterogeneidad ha realizado sus avances para debilitar la división de estos lugares tradicionales de los que hablaba Foucault en este texto de finales de los años sesenta. Las líneas que separan lo privado de lo público se han tornado borrosas a partir de Internet y los dispositivos que permiten su acceso, causando una redefinición no solo de las formas de transferencia de la información sino también de la manera de relacionarnos. El espacio virtual ha concentrado en sí mismo el formato de los espacios familiares, sociales, laborales y de esparcimiento, afectando tanto las dinámicas de los medios masivos de comunicación como las formas clásicas de comunicación privada.

En *La audacia y el cálculo* Sarlo se adentra en esos espacios concentrados donde lo público –y en especial lo público en el campo de lo político- se visibiliza y se debate con sus reglas propias, distintas a la que tradicionalmente se asociaban a la privacidad y la publicidad de los actos. En este recorrido, que resalta el papel preponderante que todavía detenta la televisión en la escena política, hace una especial referencia a los espacios de las redes sociales, entre ellas dos de las más populares: Facebook y Twitter. Tanto la televisión como las redes sociales representan vehículos que transportan la vida privada y pública a espacios comunes. En el capítulo titulado “El animal político en la web” la autora explica sus hallazgos de frases e imágenes a partir de las incursiones en Twitter y Facebook y desarrolla su visión de la subjetividad -a la que todos los usuarios tienen acceso- en la que se afianzan las redes:

Las redes sociales necesitan de la subjetividad como de una atmósfera en la que flotan todos los demás sentidos. [...] En las redes sociales, no hay público ni privado en un sentido clásico: esas categorías se han reconfigurado, para muchos usuarios en términos reales; para otros en términos formales: deben fingir que no hay público ni privado (66).

Los mensajes emitidos generalmente dan cuenta del lugar desde donde se enuncia, incluyendo los estados de ánimo del usuario, y “no tienen como objetivo la demostración, sino la producción de una imagen lingüística o visual” (67). Esta intimidad del sujeto que se expone hace recaer su poder de persuasión ya no en sus argumentos discursivos sino en su propia subjetividad, lo que ha cambiado las reglas de los espacios de discusión política:

[...] lo que sucede en Twitter se diferencia del modelo de las instituciones políticas clásicas, como el parlamento o los mitines, donde un dirigente exponía las razones de la posición partidaria. Ambos escenarios presenciales e institucionales son mirados hoy desde una distancia escéptica. A esta obsolescencia, Twitter responde con un género discursivo cuyo entrenamiento está en los mensajes de texto, en los *sound bites* o en los *media-clips*. (67)

En los ejemplos de los usos de Twitter que Sarlo ofrece se evidencia esta reubicación de los actores políticos, que tienen la posibilidad de dirigirse a gran parte de la ciudadanía desde lugares tan íntimos como sus domicilios privados. Otros espacios incluyen aeropuertos, habitaciones de hoteles o la propia Casa de gobierno, desde donde pueden enviarse mensajes sin la intermediación del periodismo. En ese sentido lo que se remarca en el uso de las redes sociales es “el cambio de modalidad: de presencial y cara a

cara a mediatizada, de física a tecnológica e imaginaria. Y también interesan los cruces: movilizar hacia la plaza pública real desde la plataforma virtual” (90).

En ocasiones, estos “cambios de modalidad” también se manifiestan en la sustitución del espacio público real, escenario natural de las manifestaciones políticas de décadas anteriores, por uno más íntimo y cerrado, ligado a la privacidad. En una intervención en el programa televisivo *Código Político*, Sarlo destaca este desplazamiento espacial cuando advierte el lugar de enunciación de un discurso presidencial que permuta la Plaza de Mayo- símbolo argentino de la participación pública- por los patios interiores de la Casa Rosada⁴⁶. En este sentido se observa como algunos espacios considerados símbolos de la participación pública van siendo dejados de lado porque han perdido su exclusividad de centro de reunión masiva, que ahora puede darse en un espacio virtual.

IV.6 Los espacios literarios: Descentralización y fragmentación en *Respiración artificial*

Los espacios generados dentro de la novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia operan alternativamente en los planos privado y público en tanto presentan un circuito de historias familiares y personales que se mezclan con una voz social, en contraste con la realidad de una sociedad fragmentada por el exilio y la apropiación del discurso público por parte del estado totalitario. La polifonía de voces y el desplazamiento geográfico operan contra el modelo centralista y autoritario del que *Respiración artificial* se despega, haciendo del distanciamiento con respecto al centro una constante dentro de la novela. En *Respiración artificial* todos los personajes se encuentran alejados del centro en el sentido estricto y figurado de la palabra. El histórico

Enrique Ossorio vive en el exilio geográfico y, ya en el presente, Marcelo Maggi es quien encarna la figura del exiliado, aún dentro de su propio país. Ex – abogado y actual profesor de escuela secundaria, reside en una pequeña ciudad en Entre Ríos, lejos de Buenos Aires, para luego desaparecer “misteriosamente”. En el caso del Senador Ossorio, aunque habite todavía una casona en Buenos Aires, su estado físico de tullido lo ha obligado a una retirada interior. El polaco Tardewski se encuentra alejado del centro europeo y también Renzi, al viajar a Entre Ríos, saldrá del centro que representa la ciudad de Buenos Aires. Probablemente el ejemplo más irónico de la descentralización se encuentre en las discusiones que, sobre literatura argentina, americana, europea y en definitiva occidental, se llevan a cabo en un pequeño pueblo de frontera. De esta forma, el presente político se analiza a través de estos intelectuales europeos, integrados a la cultura argentina (que tanto interesan a Maggi), personajes “perdidos” en el interior del país, quienes expresan sus ideas por intermedio de un debate cultural. Estos personajes descentrados representan verdaderas “máquinas de contar”, recogiendo las historias del pasado y presente en forma fragmentaria.

A la vez este recorrido se acopla a la experiencia de la escritura de Renzi y lo hace salir de su propio centro para desplazarse, como consecuencia de las cartas que intercambia con su tío. Renzi tiene una versión familiar sobre la vida de su tío, quién a través de sus cartas, le proporciona su propia versión de los hechos. “Ahora bien”, le escribe Emilio Renzi a su tío, ¿“construiremos a dúo la gran saga familiar? ¿Volveremos a contarnos toda la historia?” (16). A partir de allí, Renzi sale en busca de otras voces que aparecerán en los intercambios con el grupo de Concordia. Al mismo tiempo, es 1979 y el discurso oficial, que no permite disensos, se encuentra instalado en la sociedad

argentina. Sin embargo, Marcelo Maggi tiene otras versiones de la historia que encomienda a su sobrino y que luego formarán parte del nuevo libro de Renzi. Tanto Maggi como Renzi tratan de “entender” a otro, que a su vez encierra una clave para acercarse al pasado y presente político del país. Maggi se ha pasado años descifrando la figura histórica del bisabuelo de su esposa –Enrique Ossorio- y Renzi carga con el enigma de su tío, el propio Maggi. En ambos casos, la relación familiar enlaza las historias.

IV.7 Desplazamiento y aislamiento: Espacios de experiencia, lectura y escritura.

La única manera de mantenerse a salvo es estar solo en un lugar apartado. En la isla desierta se rumia, se murmura, se masculla, se piensa. [...] Vivimos en una época de reflujo y derrota; hay que ser capaz de estar solo para volver a empezar. (Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, 274)

Los lugares donde viven y se mueven los personajes de las novelas de Piglia muestran un notable contraste entre el desplazamiento constante y el encierro en estado de aislamiento. Piglia ha relatado en varias oportunidades como escribió *Respiración artificial* encerrado en un departamento, situación que se traslada a la novela y que ha sido interpretada por algunos críticos como una forma de exilio interno. Estos personajes que terminan encerrándose generan muchas veces ambientes claustrofóbicos y situaciones paranoicas, tal es el caso del senador Luciano Ossorio, uno de los ejemplos más citados, quien desde su inmovilidad dispara un monólogo alucinado cuando Emilio Renzi lo va a visitar.

En el escenario del relato este encierro -circunstancial y/o autoimpuesto- se articula en contrapunto con la movilidad espacial de las historias que se cuentan en el

club de Concordia, de manera tal que ningún espacio en el texto funciona como centro de la narración.

La figura del detective resulta clave para explicar el manejo de los espacios y este juego entre desplazamiento y encierro. El personaje que se traslada de un lugar a otro, asociado a la investigación, es a veces un policía (como lo es Croce en *Blanco Nocturno*), un periodista o escritor (los casos de Junior en *La ciudad ausente* y Emilio Renzi en *Respiración artificial*, *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*) o los miembros de una banda delictiva (*Plata quemada*). Emilio Renzi es un personaje itinerante; escritor y periodista, sabemos que ha estudiado en La Plata (*La ciudad ausente*, 15), que escribe y trabaja para el diario *El Mundo* (*La ciudad ausente*, 10). A pesar que vive en Buenos Aires, en los momentos que Renzi aparece en las narraciones de Piglia generalmente se encuentra en un momento de transición: una separación (*Blanco nocturno*, *El camino de Ida*), en camino a un encuentro con un tío que nunca ha visto (*Respiración artificial*), la muerte de su padre (*Blanco nocturno*), situaciones que lo colocan temporariamente en un “no lugar”. En *Respiración artificial* Renzi viaja a Concordia, Entre Ríos, con el objetivo de encontrarse con su tío a quien le escribe “ya nos veremos (por fin), charlaremos interminablemente hasta dejar bien aclaradas nuestras respectivas versiones de la historia” (81). En *Blanco nocturno* es enviado como corresponsal por el diario *El Mundo* a un pueblo de la provincia de Buenos Aires para cubrir la noticia del asesinato de un viajero estadounidense. Una vez allí, Renzi se aloja en un hotel, con la sensación que su vida se encuentra en suspenso. Aparecen aquí también lugares oníricos que se confunden y superponen entre sí: “Renzi bajó la cortina y se acostó a dormir y soñó que asistía al

entierro de Tony Durán en un cementerio de Newark. En realidad era el cementerio de Adrogué, pero estaba en Nueva Jersey” (136).

Nueva Jersey vuelve a mencionarse en la última novela de Piglia, *El camino de Ida*, lugar al que Renzi viaja como profesor visitante desde Buenos Aires para enseñar un seminario sobre W. H. Hudson en una prestigiosa universidad. A lo largo del relato se traslada varias veces a la vecina ciudad de Nueva York y finalmente emprende un viaje a California, aterriza en San Francisco y alquila un coche para llegar a Berkeley. Tiene allí una oferta de trabajo pero decide volver a Buenos Aires, donde su amigo Junior lo está esperando en el aeropuerto de Ezeiza.

A su vez, la relación de Junior y Renzi comienza en una novela anterior: *La ciudad ausente*. Allí Junior se presenta como el arquetipo del viajero, hijo de ingleses que, al haberse separado recientemente, decide recorrer la Argentina en un viaje que lo devuelve a Buenos Aires, a trabajar como periodista en *El Mundo*, donde conoce a Renzi. Los desplazamientos de Junior por circuitos clandestinos y marginales de una Buenos Aires vigilada, en búsqueda de información sobre la “máquina de Macedonio”, lo llevan también a un viaje virtual a través de las historias que cuenta la máquina. Y es en este recorrido que se bifurca en diferentes estados de conciencia donde llega a “la isla”, el lugar de la utopía macedoniana, una utopía lingüística que funciona como antítesis del caos y el desorden de la ciudad.

En el mismo sentido de la isla existen otros lugares en las novelas de Piglia que funcionan como refugios para sus personajes, y a la vez como espacios de resistencia y creatividad. Saturados y en estado de alerta con respecto a los ámbitos públicos de los que tratan de apartarse, estos personajes se recluyen y construyen su obra, que es de

alguna manera un reflejo de la utopía que anhelan o la distopía que perciben. Mediante el encierro intentan, paradójicamente, salir de la caverna de la alegoría platónica, en busca de la verdad o en un acto de resistencia con esa verdad que conocen y que no es compartida por el resto de la sociedad. En *Blanco nocturno* Luca Belladona, luego que su fábrica quiebra debido a la devaluación monetaria y la crisis económica, hace todo lo posible por salvarla, endeudándose e hipotecando lo poco que tiene. Devastado por las circunstancias, Luca se encierra a vivir en su fábrica abandonada a diseñar y construir máquinas e instrumentos de uso científico, perdiendo el contacto con el mundo exterior. Asimismo su padre, Cayetano Belladona, se encuentra en estado de reclusión: “vivía retirado en la casona de la familia, aquejado de una extraña enfermedad que le impedía salir pero no controlar la política del pueblo y del partido” (19)

En *El camino de Ida*, Piglia vuelve sobre el tema del aislamiento voluntario en la figura del matemático formado en Harvard Thomas Munk, personaje basado en Theodore John Kaczynski (más conocido como el “Unabomber”). Luego de renunciar a su puesto como profesor en la Universidad de California en Berkeley, Thomas decide aislarse en los bosques de Montana y construir una réplica de la cabaña descrita por Thoreau en *Walden* para vivir la experiencia de la introspección y el autoabastecimiento: “la cuestión no era como hay que pensar lo que se vive, sino como hay que vivir para poder pensar” (194). El encierro que se autoimponen mucho de estos personajes funciona como espejo invertido de los espacios de los que buscan alejarse. De alguna manera, el aislamiento les ofrece protección contra esos otros lugares que ellos perciben como amenazantes y destructivos. En el caso de Munk su espacio antagónico está representado por la comunidad científica y académica norteamericana, de la cual ha formado parte, y hacia

ella dirige sus ataques que incluyen el envío de bombas letales reconocidos profesores e investigadores.

IV.8 Viajes y *El camino de Ida*: el “fuera de programa” y el fuera de lugar.

Una conexión inmediata que puede realizarse entre los dos últimos libros publicados por Piglia y Sarlo, *El camino de Ida* (2013) y *Viajes* (2014) respectivamente, se encuentra en el elemento autobiográfico narrado en primera persona, unido a un desplazamiento territorial que supone un alejamiento de Buenos Aires. En la novela de Piglia su ya conocido alter-ego Emilio Renzi viaja a New Jersey como profesor visitante de la “exclusiva y elitista Taylor University”, invitado por la brillante profesora y jefa del departamento de lenguas Ida Brown. En *Viajes*, Sarlo relata sus itinerarios por Latinoamérica, “viajes de aprendizaje” realizados en su mayoría durante su juventud. Los relatos de viaje que Sarlo reúne se encuentran enlazados por lo que la autora denomina el “fuera de programa”, ya que se trata de recorridos que “se apartan del turismo programado y definido por el cumplimiento de un plan cuyo éxito resulta de que se acerque lo más posible a las promesas” (24). Sin embargo, “el salto de programa” no connota una idea “del orden de lo exótico o lo desconocido” sino que se articula como un encuentro inesperado en relación a lo que se estaba buscando, produciendo una “discontinuidad” en el viaje. Por su carácter imprevisible el “salto de programa” irrumpe fuera de todo plan: “El sentido inesperado es un potencial de sentido, un potencial de realidad que no figuraba en los planes” (25).

En la novela de Piglia el “fuera de programa” se produce con la muerte de la profesora Brown, con la que Renzi se ha ligado sentimentalmente. Esa muerte inesperada lo llevará a pensar su propia situación de manera diferente, repentinamente su viaje de

trabajo como profesor se transforma en una tarea de investigación. Al mismo tiempo que busca develar el misterio de la muerte de Ida debe hilvanar teorías acerca de su conexión con otras muertes de profesores y científicos. Finalmente, Renzi encuentra las claves para descifrar el enigma en un libro de Joseph Conrad, que la misma Ida ha dejado, con sus marcas y anotaciones, en su escritorio. Renzi lee el libro a partir de esos indicios que le permiten ver “la conexión entre dos incógnitas que, puestas una junto a la otra, producían una revelación” (229).

Por su parte Sarlo, en sus viajes por Latinoamérica, se encuentra con experiencias que le permiten intuir lo que le será revelado en sus lecturas futuras. Ante la idea que tenía junto a sus compañeros de viajes de no modificar lo que encontraran en el camino, se acercan, sin sospecharlo en ese momento, a la idea de “aura”: “No habíamos leído a Walter Benjamin ni conocíamos la palabra en ese sentido pero bordeábamos esa idea: no tocar, porque ya se había producido allí, en esa puna y en cualquier otro paisaje destituido, mucha destrucción” (83).

El proceso de lectura/escritura se encuentra en tensión con la vida y la experiencia, de manera enfrentada como camino de ida y vuelta. En *El camino de Ida* Piglia va de la lectura crítica a la verdad de los hechos en tanto que en *Viajes* Sarlo recorre el camino de la experiencia que luego dotará de sentido a través de sus lecturas.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo fue explorar ciertos aspectos de la obra de dos reconocidos escritores argentinos, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, en sus “textos y contextos”. De esta manera, he buscado acercar ciertos textos de ambos para indagar acerca de algunas marcas generacionales tales como la lectura crítica, el trabajo en las revistas culturales y los matices en las relaciones entre política y ficción. Más allá de comparar similitudes y diferencias –sobre todo teniendo en cuenta que Sarlo no ha publicado textos que puedan ser considerados cuentos o novelas, a pesar que la forma de sus ensayos narrativos le escapan al formato tradicional del género⁴⁷ me propuse encontrar en sus textos puntos de contacto y cuestiones recurrentes que, en muchas ocasiones, no resultan privativos de su obra sino que forman parte de los cuestionamientos de toda una generación: el núcleo “Peronismo/ Borges”, en palabras de Sarlo, que condensa y disemina debates dentro de los ámbitos político y cultural en Argentina.

De esta manera, la idea de contexto se trabaja en referencia a la generación a la que pertenecen; sobre todo, a las relaciones entre política y literatura que esta generación plantea a través de la revisión crítica, la renovación teórica y consecuente relectura canónica que aportan, especialmente a partir de la creación de revistas culturales. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la revista *Contorno* ya había sentado las bases de una nueva tradición literaria a partir de la obra de Arlt, pero en los años siguientes queda instalado el dilema de cómo leer a Borges y releer el siglo XIX. Desde sus aportes iniciales en el ámbito de las revistas culturales, y en muchos de sus textos posteriores, tanto Piglia como Sarlo trabajan de una manera novedosa cuestiones claves en la

relectura y rescritura de Borges y la tradición literaria argentina, a la vez que se insertan ellos mismos en esa tradición.

El contexto de escritura también se manifiesta en una búsqueda de la memoria colectiva en los hechos y textos del pasado; Sarlo realiza esos rastreos en varios de sus textos, en especial en *Tiempo pasado*. En el caso de Piglia, las cartas de *Respiración artificial* y las historias de la máquina en *La ciudad ausente* operan en un registro de recuperación y circulación de voces que cuentan historias familiares, sociales y políticas.

Otro elemento recurrente en la obra de ambos escritores se encuentra en el referente de Buenos Aires como espacio real e imaginario dentro de la cultura argentina, prestando especial atención a las formas en que Borges, Arlt y la intelectualidad argentina (en el caso de Sarlo) organizan el espacio urbano -la ciudad de Buenos Aires- en su escritura. Borges arrastra la dicotomía ciudad/campo del siglo XIX, como así también el carácter europeo que distingue a Buenos Aires (aunque muchas veces este rasgo se extienda a todo el país y se entienda como “argentino” más que “porteño”). De esta manera, existe una situación especial en la construcción de Buenos Aires en la cual, en muchas oportunidades, las características del desarrollo de la ciudad capital son percibidas en el imaginario nacional como las de todo un país. En este sentido, la ciudad de Buenos Aires funciona para el resto del territorio como un “Aleph”, un punto en el espacio que contiene todos los puntos, condensando en sí misma el pasado y el presente de todo un país.

La escritura de Arlt, por su parte, se concentra en la realidad material del espacio que lo rodea y en las miserias urbanas, producto del espíritu humano y la modernidad. Si

la organización del espacio en Borges trata de recomponer el pasado, la de Arlt busca proyectar un futuro “donde el presente será reparado por la imaginación técnica” (Sarlo).

En Sarlo el “ser argentino y ser porteño” adquiere una relevancia especial. Sin llegar a un reduccionismo simplista puede afirmarse que el mundo de sus múltiples lecturas se vuelcan a un espacio geográfico concreto: el de una “Argentina- Buenos Aires”, sus mutaciones y sus particularidades. Es así que sus lecturas se organizan en una escritura que tiene como contexto el espacio urbano porteño. Teniendo en cuenta ese escenario -que coincide con su lugar de nacimiento y residencia- la autora descubre en textos literarios y objetos de la cultura las marcas y expresiones de lo que fue y no fue, lo que podría haber sido, lo que ya no es y lo que posiblemente sea. En esta literatura de la ciudad Sarlo incorpora la posibilidad de la lectura de los espacios reales y simbólicos urbanos como textos literarios.

En este sentido, otro de los elementos que ambos comparten se relaciona con la cuestión de los lugares del escritor y, por sobre todo del lector, dentro de la literatura. El lugar del lector se construye tan sólidamente en sus propuestas escriturales que nos lleva a afirmar que estamos leyendo a lectores. Existe en sus textos, y en la forma que incorporan otros textos, algo espacial ligado al movimiento, a Benjamin y el *flâneur*, a Arlt y el vagabundo, al policial y el personaje del detective, que no siguen trayectorias rectilíneas, sino que operan generando fuerzas centrífugas y centrípetas en relación con los intereses con los que entran en contacto.

Este movimiento logra sacar a la lectura y a la escritura de sus espacios tradicionales para posicionarlos como prácticas. El gran rasgo que se repite a lo largo de mi análisis es el de ver a Piglia y a Sarlo como grandes lectores y formuladores de

“lecturas” más que de “teorías”; a partir de un entramado de relecturas de otros textos, su escritura siempre ofrece un detalle novedoso, una vuelta de tuerca que resulta en valiosos aportes en términos críticos. Estos aportes se translucen en una escritura que interpela y dialoga con escritores, pensadores, filósofos, políticos y figuras destacadas de todo el mundo. El resultado es de una gran riqueza y se expande no sólo en ensayos de crítica o textos de ficción (en el caso de Piglia), sino también en entrevistas, presentaciones en conferencias y artículos de opinión en diarios y revistas. Lo que resulta estimulante, y a la vez constituye un gran desafío, es seguir todas esas conexiones que ellos realizan desde sus lecturas, ya que si bien cada texto establece sus propias referencialidades, genera una riqueza mayor si se lo lee dentro de “la serie” (por usar un término de Piglia) de cada autor. La heterogeneidad de objetos de estudio por parte de Sarlo y la mezcla géneros en los textos de Piglia operan como formas de ofrecer nuevas propuestas de lectura, fuera de un proyecto homogeneizador. Ese espacio de incansable búsqueda de sentido en la lectura, la experiencia y la escritura les ha permitido su permanencia dentro de la crítica a la vez que una posibilidad de transformación en sus propuestas en intereses.

Piglia pone a la literatura en un lugar autónomo, no como el lugar de reciclaje de otros campos, especialmente el político o el histórico. En su concepción, la literatura no necesita trabajar los elementos políticos de la manera que estos se manejan en ese campo sino que se reconoce autosuficiente para producir su propio discurso político bajo sus propias reglas. La forma de narrar los hechos viene de la literatura y eso diferencia un texto literario de otro que no lo es. La literatura como forma autónoma posiciona al lector (el detective, el crítico) como el sujeto capaz de decodificar su sentido a la vez que reorganiza y propone nuevas significaciones.

Los textos de Sarlo y Piglia nos enfrentan con los avatares de toda una generación y con los dilemas de como repensar la literatura y la cultura. Establecen diálogos constantes con la tradición literaria y trabajan los textos como espacios de búsqueda de significaciones, no de respuestas, es decir, el texto como un espacio de encuentro ente la escritura y la lectura.

La gran herencia de Borges se percibe en estos lectores que conjugan la capacidad y la creatividad de generar textos novedosos a partir de sus lecturas. La idea del “lector detective” y la “máquina de leer” resultan recurrentes a lo largo de los capítulos. A la vez ofrecen, cada uno a su modo, una pedagogía de la lectura a partir de las múltiples posibilidades de posicionamiento del ojo crítico, que sin duda es lo que comparten (el “ojo crítico” no los “posicionamientos”). Y digo “a su modo” porque en ningún caso resulta una propuesta explícita sino un ejercicio de práctica que aparece en cada uno de sus textos. Ante la obviedad de que el crítico se ocupa de leer, existe aquí una lección conectada con la idea que, además, el crítico se tiene que mover de lugar para generar nuevas perspectivas de lectura. Existe en los dos autores una propuesta crítica trabajada ampliamente y a disposición del lector no como un modelo acabado sino abierta a las posibilidades de futuras construcciones y ubicaciones.

¹ Cabe mencionar –y la misma Sarlo lo ha remarcado en diferentes intervenciones- que su forma de lectura política, social y cultural proviene de su formación como crítica literaria.

² Y continúa diciendo: “Son las marcas de un conflicto, que una vez más, trataré de explicarme”. Para hacerlo, Sarlo reúne en este texto cuentos de Borges, “el argentino inevitable”, con un análisis de la persona/personaje que encarna Eva Perón y el secuestro y asesinato de Aramburu por parte de la agrupación “Montoneros”, “buscando, entre otros objetivos, que se devolviera el cuerpo de Eva Perón” (17). Estos tres elementos le sirven a Sarlo para reflexionar y desenmarañar la trama de un momento histórico, teniendo como eje las pasiones de la venganza, el odio, la rivalidad.

³ Este término, que luego formará parte del título del libro de Rodríguez Monegal *El juicio de los parricidas. La generación argentina y sus maestros (1956)*, ya se encuentra en diciembre de 1955 en cuatro artículos del mismo autor publicados en la revista *Marcha*, como explica Silvia Sigal en *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (135).

⁴ Expresa Terán en sus Advertencias “... no pocas veces me ha sorprendido la ambigua sensación de estar en rigor observando más bien a un conjunto de ideas que se apoderaron de unos hombres y, al hacerlos creer lo que creyeron, los hicieron ser lo que fueron (10-11).

⁵ Un exhaustivo análisis de los orígenes, ideologías, trayectorias y perspectivas de *Contorno* y sus integrantes, como así también de la bibliografía que trata del tema- incluyendo los trabajos de Sigal y Terán ya mencionados- se encuentra en el texto de Marcela Croce *Contorno: Izquierda y proyecto cultural* (Puñaladas. Ensayos de punta-Colihue).

⁶ La figura de Martínez Estrada va a ser rescatada parcialmente por *Contorno*, a pesar de ser un colaborador de la revista *Sur*. Los “contornistas” le dedican su cuarto número y se muestran interesados por sus ensayos que indagan en las problemáticas del país desde una posición “denuncialista”.

⁷ El abordaje de temas exclusivamente políticos se encuentra también en los dos “*Cuadernos de Contorno*”, publicados en 1957 y 1958.

⁸ “Como se ve, *Respiración artificial* es una conversación con la literatura, con sus mitos prolijos, quizás como irónica asunción de la preposición levistraussiana de que los mitos conversan entre sí. Conversación que, en el caso de Piglia, puede asumir la forma del homenaje admirativo (Borges, Joyce, Onetti, Arlt), del sarcasmo urgente o de la tolerante ironía... Además de la reivindicación de Arlt que incluye la discusión, la voz de éste se escucha en varios lugares del texto, con una resonancia en parte distinta a la del “Homenaje” que lo tomó por objeto en *Nombre falso...*” (41)” Jorge Szabón “La reflexión literaria”, *Punto de Vista*, 11.

⁹ Ver Sigal en nota 28, p.137.

¹⁰ Me refiero a la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918.

¹¹ Terán analiza esta situación marginal de ciertos intelectuales en el ámbito universitario y su participación en revistas en su artículo *Imago Mundi: De la Universidad de las sombras a la Universidad del relevo* publicado en *Punto de vista* 33- 1988).

¹² Rodolfo Walsh es acibillado y su cuerpo desaparecido por un grupo de militares pertenecientes a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), el 25 de marzo de 1977, poco después de haber enviado por correo copias de su *Carta* a distintos medios nacionales e internacionales.

¹³ Sin embargo, en el mismo artículo, Gramuglio rescata momentos significativos en que esta tensión llegó a generar espacios de fusión de vanguardia artística y vanguardia política, reflexionando a partir de la muestra *Tucumán arde* que tuvo lugar en las sede de la CGT de los Argentinos de Rosario en noviembre de 1968.

¹⁴ Ya entrados los años setenta, los debates más resonados van a ser con el escritor argentino residente en París Julio Cortázar, como los cuestionamientos que desde la revista *Crisis* se hacen al *Libro de Manuel*. Los planteos se basan en afirmar que una obra de vanguardia políticamente comprometida ya no es suficiente, lo único importante es la acción concreta revolucionaria.

¹⁵ En “Una historia de *Contorno*”, que sirve de introducción a la edición facsimilar de la revista a cargo de la Biblioteca Nacional, Ismael Viñas recuerda que “Los recursos de que disponíamos eran tan escasos que los carteles para anunciar la aparición de la revista (*Contorno*- una revista **denuncialista**’ decían) los salíamos a fijar David y yo, brocha en mano y engrudo en dos baldes.”(III, mi énfasis).

¹⁶ Beatriz Sarlo no participa en este análisis. Los entrevistados fueron Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, Germán García y Guillermo Schavelzon. También se agregan intervenciones de Héctor Schmucler tomadas de una entrevista realizada por Jorge Wolf.

¹⁷ En las primeras ediciones Sarlo firma como Silvia Niccolini, Piglia como Emilio Renzi y Altamirano como Carlos Molinari. Los artículos en los que Sarlo y Altamirano trabajan como co-autores se atribuyen a Washington Victorini.

¹⁸ Dadas las circunstancias, Sarlo relata todas las decisiones que debieron tomarse para comenzar el proyecto: no firmar los artículos, mantener en secreto el origen de los fondos que financiarían los primeros números (los cuales provenían de la agrupación “Vanguardia comunista”), buscar quien prestara su nombre para figurar como director. (*Punto de Vista: una revista en dictadura y en democracia*, 526/27).

¹⁹ Si bien se opera una revalorización de la obra de Borges, la figura política del escritor - sus “avatares políticos” como dice Sigal- va a generar grandes polémicas a partir de ciertas declaraciones favorables a los militares, incluyendo una visita oficial al Gral. Videla.

²⁰ *The Simón Bolívar Chair in Latin American Studies* es una prestigiosa distinción que otorga la Universidad de Cambridge a figuras destacadas dentro del ámbito académico e intelectual en Latinoamérica. Entre los que se han desempeñado como profesores de la cátedra se cuentan a Octavio Paz, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Beatriz Sarlo fue la primera mujer en recibir esta distinción.

²¹ Piglia sólo menciona que tuvo “diferencias” con el grupo, pero Sarlo, en entrevista con Carolina Arenes vincula el alejamiento de Piglia a la cercanía que éste percibe entre *Punto de Vista* y los que “encabezan la transición democrática” en el 83. Y luego explica: “En realidad, ni Altamirano ni yo conocíamos a Alfonsín, pero sí habíamos recibido el juicio a las juntas como un hecho decisivo para la Argentina y creíamos que no podíamos hacer una oposición salvaje” (3).

²² Con anterioridad dos cuentos de Piglia ya habían sido premiados en concursos organizados por revistas literarias: el relato “Mi amigo”, por parte de la publicación *El escarabajo de oro* en 1962 y “Una luz que se iba” por *Bibliograma*, en 1963.

²³ El diferente posicionamiento de Piglia frente al gobierno de Isabel Perón ocasiona su alejamiento. Sus argumentos se encuentran explicados en la carta que abre el número 40 de *Los libros*, junto a la contestación de Altamirano y Sarlo.

²⁴ “En sus años de actriz, Eva no sólo tuvo una figura hasta 1945, sino dos. Por un lado, se mostró como mujer domesticada, enamorada y hogareña, una joven dulce y, por momentos amanerada por el esfuerzo de adoptar poses que respondieran a un ideal de educación elegante (sentada sobre el brazo de un sillón, con una taza de té, sentada al piano, arreglando innumerables ramos en jarrones de cristal, apoyada contra una biblioteca, enfrascada en la contemplación de un cuadro). Por otro lado, ensayaba una versión todavía imperfecta de la Eva rutilante, en trajes de fiesta o de noche, con mucha lentejuela y paillette, lamé plegados, escotes amplios aunque nunca excesivos, e inadecuados casquitos decorados con un aigrette o una rouche blanca” (*La pasión y la excepción*, 75).

²⁵ Susana Cella en “Canon y otras cuestiones” (*Dominios de la literatura: Acerca del canon*) menciona que “entre los textos que quedaron inéditos cuando murió Italo Calvino se publicó en castellano en 1992 una serie de ensayos bajo el título ‘Porqué leer los clásicos’ (8). Este texto podría servir de antecedente en la discusión, mas allá de la centralidad que adquirió el libro de Bloom en el debate.

²⁶ “We do not read *Facundo* as novel (which it is not) but rather as a political use of the genre. (*Facundo* is a proto- novel, a novel machine, a museum of the future novel. In this

sense it establishes a tradition.)” (Ricardo Piglia, “Sarmiento de writer” en *Sarmiento, author of a nation*, p. 135).

²⁷ Me parece interesante destacar otra intervención de Sarlo en el penúltimo número publicado de *Los libros*, que lleva a reflexionar sobre otra cuestión importante en la formación del canon nacional: el centralismo de Buenos Aires. En la sección “Informaciones”, Sarlo hace una reflexión sobre la “Literatura de las provincias” y expone las contradicciones de una “literatura argentina” que “se presenta como la literatura porteña a la que se agregan un puñado de escritores del interior a los que un concurso (recuérdese el caso de Moyano, por ejemplo) convierte en editables” (*Los Libros*, Setiembre- Octubre 1975, p. 3).

²⁸ Resulta de gran valor la aclaración de Noé Jitrik en su artículo “Canónica, regulatoria y transgresiva” cuando explica que “En la Argentina del primer gobierno peronista, el populismo era doctrina artística políticamente ‘oficial’ pero todo el mundo sabía que el arte verdaderamente oficial, en un esquema de más largo trayecto, era el que encarnaban órganos como *Sur* o *La Nación*, marginalizados desde dicho gobierno” (31).

²⁹ Marechal, quien había participado en los proyectos de *Proa* y *Martín Fierro* junto a Borges y otros escritores, resulta posteriormente excluido por su condición de militante y funcionario del gobierno peronista. En la década del sesenta serán Abelardo Castillo, Liliana Heker y los demás miembros de la revista *El escarabajo de oro* (1961-1974) quienes presten nuevamente atención a la obra de Marechal.

³⁰ Este texto se publicó posteriormente con el título de *El laboratorio de la escritura* como parte de *Crítica y ficción* 59-65.

³¹ Piglia sigue pensando que esta relectura aún debe continuarse. Ejemplo de ello es la conferencia que ofreciera en setiembre del 2012 en el Colegio Nacional de Buenos Aires titulada “¿Porqué leer a Sarmiento hoy?”

³² Existe una versión en inglés de este artículo, “Sarmiento the writer”, publicado con anterioridad en Halperín Donghi, Tulio. *Sarmiento, Author of a Nation*. Berkeley: University of California Press, 1994.

³³ En “El escritor argentino y la tradición” Borges concluye: “Creo que el *Martín 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, nuestra Biblia, nuestro libro canónico”.

³⁴ En “Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1994, 42 (115- 141).

³⁵ En la novela no se menciona el nombre del pueblo pero Piglia incluye una nota al pie de página en la que señala algunas características del poblado, haciendo constar que “El

pueblo está en el sur de la provincia de Buenos Aires, a 340 kilómetros de la Capital” (14).

³⁶ “La ciudad como infierno, la ciudad como espacio del crimen y las aberraciones morales, la ciudad opuesta a la naturaleza, la ciudad como laberinto tecnológico: todas esas visiones están en la literatura de Arlt, quien entiende, padece, denigra y celebra el despliegue de las relaciones mercantiles, la reforma del paisaje urbano, la alineación técnica y la objetivación de relaciones y sentimientos” (Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*- “Respuestas invenciones y desplazamientos”)

³⁷ La mención de estas calles que conforman la manzana corresponde al último verso de la quinta estrofa del poema *Fundación mítica de Buenos Aires*.

³⁸ Es necesario mencionar que Borges y Arlt no son los únicos escritores de su generación en los que el espacio urbano ingresa, desde diferentes perspectivas, a su obra. La ciudad ha sido el escenario de gran parte de la narrativa argentina desde las primeras décadas del siglo XX en adelante. Otra importante representación de Buenos Aires dentro de la literatura argentina es la que aparece en la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Este texto reconoce filiaciones con *Ulises* de Joyce (y de ahí con la *Odisea* de Homero) a la vez que incorpora elementos, en forma paródica, de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. El desplazamiento - físico y metafísico - y las peripecias y disgrecciones de sus personajes (representados por poetas, filósofos, músicos, astrólogos) constituyen otro posible itinerario a seguir para aproximarnos a una versión de la Buenos Aires de los años veinte del siglo XX y las ideas de sus intelectuales.

³⁹ Este rescate de la vida de los suburbios de Buenos Aires, cuando sus costumbres estaban cambiando y muchos de ellos ya se encontraban integrados a la ciudad, puede considerarse una variante, muy a su estilo, de otras manifestaciones dentro de la literatura latinoamericana, que registran el estado de las ciudades antes de sus mutaciones. Angel Rama, en el capítulo “La ciudad modernizada” de *La ciudad letrada*, se refiere a esta clase de textos desde una concepción que podría aplicarse a Borges: “Es en apariencia una simple reconstrucción nostálgica de lo que fue y ya no es, la reposición de unas costumbres que se han desvanecido y que son registradas ‘para que no mueran’, la aplicación de una insignia goetheana según la cual ‘sólo es nuestro lo que hemos perdido para siempre’.... y más que un retrato de lo ya inexistente, que por lo tanto no puede acudir a ofrecer la prueba corroborativa, encontramos en esos libros una invención ilusoria generada por el movimiento, la experiencia del extrañamiento, la búsqueda de raíces, el afán de una normatividad que abarque a todos los hombres” (97-8).

⁴⁰ Soja elabora su concepción del “Tercer espacio” a partir de las ideas de espacio de Lefebvre y como forma de superar la dialéctica hegeliana y marxista, mas asociada a elementos temporales. Explica Soja: “I then use this method to re- describe and help clarify what I think Lefebvre was writing about in the thematic “Plan” of *The Production of Space* fugue: A trialectics of spatiality, of spatial thinking, of the spatial imagination that echoes from Lefebvre’s interweaving incantation of three different kind of spaces: the *perceived* space of materialized Spatial Practice; the *conceived* space he defined as

Representations of Space; and the lived Spaces of Representation (translated into English as “Representational Spaces”). It is upon this formulations that I define Thirdspace as an-Other way of understanding and acting to change the spatiality of human life, a distinct mode of critical spatial awareness that is appropriate to the new scope and significance being brought about in the rebalance trialectics of spatiality-historicity-sociality” (*Thirdspace*, 10).

⁴¹ Sobre esta cuestión Rama sostiene que “La fuerza de este sentimiento urbano queda demostrado por su larga pervivencia. Trescientos años después y ya en la época de los nuevos estados independientes, Domingo Faustino Sarmiento seguirá hablando en su *Facundo* (1845) de las ciudades como focos civilizadores, oponiéndolas a los campos donde veía engendrada la barbarie. Para él la ciudad era el único receptáculo posible de las fuentes culturales europeas (aunque ahora hubiera pasado de Madrid a París) a partir de las cuales construir una sociedad civilizada” (*La ciudad letrada*, 16).

⁴² Aparte de su predilección por la novela, Piglia la ubica como la última en la serie. Según este ordenamiento encontramos primero *Plata Quemada*; luego *Blanco Nocturno*; después *Respiración Artificial* y finalmente *La ciudad ausente* (todo esto antes de la publicación de *El camino de Ida*, que podría verse como posterior, teniendo en cuenta los eventos de la vida de Emilio Renzi).

⁴³ Otra versión de esta ciudad pigliana puede verse en el film de Fernando Spiner *La sonámbula. Recuerdos del futuro* (1998), con guión de Ricardo Piglia. Si bien la película no está basada en *La ciudad ausente*, existen elementos de conexión entre ambas, especialmente en el cruce entre ciencia ficción y policial como géneros políticos, que ubican al futuro en una sociedad distópica. Buenos Aires es representada como una ciudad amurallada y estrictamente controlada, donde la libertad resulta claramente excluida. En *La sonámbula* aparecen dos planos temporales: el presente y el futuro. El futuro se manifiesta como la pesadilla de Eva, la protagonista, personaje que guarda similitudes con la Elena devenida en máquina en *La ciudad ausente*. Al igual que Elena, Eva es internada en una clínica, un espacio que ofrece “rehabilitarla”, para poder controlarla. El espacio de la Buenos Aires real puede reconocerse a pesar de estar representado como un laberinto solitario de autopistas y edificios futuristas. Al igual que *La ciudad ausente*, *La sonámbula* también presenta un personaje que actúa como “el detective” - Kugel, un agente doble que trabaja para el estado- quien busca acercarse a la verdad que nadie en la ciudad parece recordar.

⁴⁴ A pesar de la importancia que los artículos de *Punto de Vista* publicados durante la dictadura han suscitado dentro de la crítica, en su texto recopilatorio *Escritos sobre literatura argentina* (2007) Beatriz Sarlo prefiere no incluir nada de los primeros años de existencia de la revista. En el prólogo “Algunas palabras” explica: Por diversas circunstancias, entre ellas el clima político de los sesenta y setenta, las ideas con que todavía siento afinidad se me ocurrieron bastante tarde. O sea que nada de lo publicado antes de 1980 me parece aceptable y, por eso, el primer artículo incluido es de 1981, cuando y tenía treinta y nueve años, la época de mi segundo comienzo. (11).

⁴⁵ Como ejemplos pueden citarse la quema de libros en la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano de Córdoba (2/4/1976) y la que fue llevada a cabo en el Comando del Tercer Cuerpo de Ejército de la misma ciudad, ordenada por su jefe Luciano Benjamín Menéndez (29/4/1976). Para más detalle, véase la referencia de Federico Zeballos en “Bibliotecas y dictadura militar : Córdoba, 1976- 1983” (http://www.ffyh.unc.edu.ar/archivos/investigacion_concurso_baez.pdf). Otro caso emblemático fue el de la quema de millones de libros de la conocida editorial Centro Editor de América Latina, sustraídos de los depósitos de la editorial en Avellaneda, Gran Buenos Aires, y trasladados e incinerados en un terreno baldío de la zona el 26 de junio de 1980.

⁴⁶ Entrevista a Beatriz Sarlo del 13 de febrero, 2014 en el programa *Código político* que se emite por la señal de noticias TN, conducido por los periodistas Julio Blanck y Eduardo van de Kooy. <http://www.youtube.com/watch?v=gDjtvNIYOZI>

⁴⁷ También vale la pena mencionar la diferencia entre la producción crítica a partir de la obra de cada uno de estos autores. En el caso de Piglia, el interés crítico de sus textos de ficción es significativo y se traduce una gran cantidad de artículos, libros, reportajes, blogs, etc. La crítica a la obra de Sarlo se encuentra vinculada al estudio de los intelectuales latinoamericanos y a sus propios aportes teóricos. A partir de los últimos años Sarlo ha tenido una mayor exposición mediática (televisión y prensa escrita), motivadas por sus presentaciones públicas ligadas al análisis político.

BIBLIOGRAFÍA

- Amendola, Giandomenico. *La ciudad posmoderna*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000.
- Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía general fabril editora, 1968.
- *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- “El placer de vagabundear.” *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Losada, 2001.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- *The anxiety of influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- “Fundación mítica de Buenos Aires.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius.” *Obras Completas* (831-41). Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Campra, Rosalba. *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en America Latina*. Pisa: Giardini, 1989.
- Cella Susana. “Canon y otras cuestiones.” *Dominios de la literatura: Acerca del canon* (7-16) Buenos Aires: Losada, 1998.
- Corbatta, Jorgelina. “Ricardo Piglia, o la pasión de una idea. Un diálogo” *Nuevo Texto Crítico*. IX.18 (1996): 153-73.
- . *Narrativas de la guerra sucia en Argentina. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- . “Borges/ Piglia: Diez puntos de encuentro/ desencuentro” *Revista de Estudios*

- Hispánicos*, Tomo XXXVIII, N 2, Mayo 2004 (235-59).
- Corral, Rose (ed.). *Entre ficción y reflexión: Juan Jose Saer y Ricardo Piglia*. México D.F.: El Colegio de México, 2007.
- Croce, Marcela. *Contorno, izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- D'Allemand, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Berkeley- Lima: Latinoamericana Editores, 2001
- De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970- 1986)*. La Plata: Ediciones al margen, 2001
- De Grandis, Rita: "Respiración artificial veinte años después". *Ricardo Piglia: una poetica sin límites*. Universidad de Pittsburgh, 2004.
- Demaría, Laura. *Argentina-S: Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Fornet, Jorge. "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio" *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42, 1994, (115/41).
- . *Ricardo Piglia*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas; Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- Gnutzmann, Rita. "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia" *Revista Iberoamericana*, 58-59, 1992 (437-48)
- González Alvarez, José Manuel. *En los bordes fluidos: Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. New York: Bern, 2009.
- Foucault, Michel, and Colin Gordon. *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Brighton, Sussex: Harvester Press, 1980.

--- “Des Spaces Autres”

<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: J. Mortiz, 1969.

García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.

Gorelik, Adrián. “Un optimismo urbano”. *Punto de vista* N 71, Diciembre 2001, 45-48.

Gramuglio, Maria Teresa. “Estética y Política”. *Punto de vista*: Abril, 1986.

---“El canon del crítico fuerte.” *Punto de Vista* , N 55.

Harvey, David *The urban experience*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

--- *Spaces of hope*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Heffes, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

Jitrik, Noe. “Canónica, regulatoria y transgresiva.” *Dominios de la literatura: Acerca del canon*. (19-41) Buenos Aires: Losada, 1998

King, John. “Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: El caso de *Punto de vista*”. *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989 (85-91).

La sonámbula, recuerdos del futuro. Dir. Fernando Spiner. Guión Ricardo Piglia/ Fernando Spiner. Film, 1998.

Lefebvre, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.

Machín Horacio. “Literatura y campo intelectual en la Argentina de los ochenta”. Diss. Stanford University, 1996. Print.

Mesa Gancedo, Daniel (coord.). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la*

- sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Orecchia Havas, Teresa (comp). *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Catálogos, 2012.
- Patiño, Roxana. “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80”. *Insula* N 175-176.
- Pauls, Alan. “Elogio del acento.” *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina (171-81)*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996
- *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001.
- “Ideología y ficción en Borges”. *Punto de vista*, N. 5
- *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998
- *Cuentos con dos rostros*. México: UNAM, 1999
- *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta, 2000
- *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993
- “Sobre Borges.” *Crítica y ficción* (81-94). Buenos Aires: Planeta, 2000
- “Ficción y política en la literatura argentina.” *Crítica y ficción* (127-32). Buenos Aires: Planeta, 2000.
- “Novela y utopía.” *Crítica y ficción* (95-108). Buenos Aires: Planeta, 2000.
- “Sarmiento, escritor”. *Filología*, año XXXI, N° 1-2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1998, (19-34.)
- *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.

- *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rodríguez Monegal, Emir *El juicio de los parricidas. La generación argentina y sus maestros*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (comp). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh PA: Universidad de Pittsburgh, 2004.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1999.
- Rovira, José Carlos. *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid: Editorial Síntesis,
- Sarlo, Beatriz. "Los dos ojos de Contorno." *Punto de vista* (797- 807)
- *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo" *Punto de vista*, N 11.
- "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo". *Punto de vista*, N 16.
- "Una revista en presente".
- *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- *Instantáneas : medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- "Raymond Williams y Richard Hogart: sobre cultura y sociedad." *Punto de Vista* , 1979.
- *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión, 2003

- *Siete ensayos sobre Walter Benjamin.*(41-52) Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.
- “El voluntarismo biográfico” *Escritos sobre literatura argentina.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 15- 17
- “Lo maravilloso moderno” *Escritos sobre literatura argentina.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.218-22
- “Un ultraísta en Buenos Aires.” *Letras libres*, N 8, 1999.
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/un-ultraista-en-buenos-aires>
- *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina.* Buenos Aires: Nueva visión, 2004.
- “El crítico literario.” *Siete ensayos sobre Walter Benjamin.*(41-52) Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.
- *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva visión, 2003.
- *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- “Lectura sobre lectura”. *Punto de vista*, 89.
- *La ciudad vista.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- *La audacia y el cálculo.* Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- Saítta, Sylvia y Luis Alberto Romero. *Grandes entrevistas de la historia argentina (1879- 1998).* Buenos Aires: Alfaguara, 1998
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas.* Buenos Aires: Peuser, 1955.

Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London, New York: Verso, 1989.

--- *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real and imagined places*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1996.

Terán Oscar. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

Viñas, Ismael. *Contorno*: edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.

ABSTRACT

**ESPACIOS LITERARIOS: TEXTOS Y CONTEXTOS EN LA
ESCRITURA DE BEATRIZ SARLO Y RICARDO PIGLIA**

by

PAULA OLIVA- FIORI

May 2015

ADVISOR: Jorgelina Corbatta

MAJOR: Modern Languages (Spanish)

DEGREE: Doctor of Philosophy

El propósito de esta disertación es acercar ciertos aspectos de la obra de Beatriz Sarlo y la de Ricardo Piglia en un análisis de contrastes, variaciones y divergencias teniendo en cuenta los núcleos que forman la política y la ficción dentro de las tradiciones literarias argentinas y la experiencia de la literatura como espacio de resistencia y debate. La idea de los contextos surge a partir de la pertenencia de ambos autores a una misma generación de intelectuales y el hecho de compartir la dirección de dos revistas culturales emblemáticas de los años setenta del siglo pasado: *Los libros* y *Punto de vista*. Los artículos publicados en estas revistas representan un marcado espacio de coincidencia en relación a sus intereses críticos, a la vez que reflejan los intereses de una generación: Borges/ Arlt, los textos del siglo XIX, las relaciones entre política y ficción. En la actualidad se trata de dos escritores que continúan realizando aportes críticos desde un lugar destacado dentro de la intelectualidad argentina, aunque han

tomado caminos divergentes; Piglia se ha concentrado en la escritura de ficción mientras la producción de Sarlo se encuentra conectada a una perspectiva proveniente de los estudios culturales y, en los últimos años, al análisis político a raíz de sus intervenciones - en forma de textos, artículos de opinión y apariciones televisivas- dentro de la realidad política actual.

AUTOBIOGRAPHICAL STATEMENT

Paula Oliva- Fiori nació en la ciudad de Córdoba, Argentina. Estudió derecho en la Universidad Nacional de Córdoba y se graduó como abogada en 1995. Trabajó en los Tribunales Provinciales de Córdoba y fue asistente en la cátedra de Derecho Constitucional de la U.N.C. En el año 2000 se estableció en los Estados Unidos y, a partir de allí, comenzó a trabajar en distintas instituciones educativas en el estado de Michigan. Obtuvo una Maestría (M.A.) en la Universidad de Wayne State en el año 2005.