



El canon literario por televisión. Un análisis de *Borges por Piglia* en la TV Pública Argentina

Pablo Salas Tonello

Question/Cuestión, Nro.70, Vol.3, diciembre 2021

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e642>

El canon literario por televisión

Un análisis de *Borges por Piglia* en la TV Pública Argentina

The literary canon on television

an analysis of *Borges por Piglia* on Argentinian TV Pública

Pablo Salas Tonello

Escuela IDAES UNSAM

Argentina

salaspablo2016@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6789-1157>

Resumen

Distintos autores han ubicado a Jorge Luis Borges como la figura central del canon literario argentino del siglo XX, con una gravitación que se extiende hacia escritores de toda América Latina. El objetivo del presente artículo es analizar uno de los más recientes y

relevantes actos de canonización de Borges: el programa *Borges por Piglia* de la Televisión Pública Argentina, producido en 2013. Se trata de cuatro conferencias transmitidas por televisión, con gran circulación masiva posterior en internet, a cargo del escritor Ricardo Piglia. El presente trabajo propone una indagación de los aspectos discursivos y comunicativos de las conferencias para comprender en qué consiste este gesto de producción de valor sobre la obra de Borges. Se analizará el *ethos* de Piglia como locutor, la centralidad de la calidad literaria en su argumentación y los esfuerzos de volver a Borges un escritor cercano a un público general. A su vez, será una estrategia analítica clave establecer comparaciones con otras intervenciones realizadas por otros críticos que también indagan la obra de Borges. El trabajo se propone así pensar nuevas reconfiguraciones del canon literario argentino, enmarcadas en una política cultural pública.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; Ricardo Piglia; canon literario; políticas culturales; televisión.

Abstract

Several authors have placed Jorge Luis Borges as the most relevant author in Argentinian 20th century literary cannon, whose influence can be traced in many other Latin American writers. This study aims to tackle one of most recent and relevant Borges' canonization act: the television programme *Borges por Piglia* by the TV Pública Argentina made in 2013. It consists of four conferences transmitted massively via television and internet websites, held by the writer Ricardo Piglia. This study set out to examine discourse and communication aspects in these conferences in order to understand value production related to Borges' work. The paper will analyze Piglia's discursive *ethos*, the importance of aesthetic value and the critic's aim to turn Borges into a close figure for the audience. A comparative strategy will be undertaken to explore Piglia's conference in relation to other critics' interventions on Borges. The present results provide solid evidence to discuss contemporary configurations in Argentinian literary cannon, framed in official cultural policies.

Keywords: Jorge Luis Borges; Ricardo Piglia; literary canon; cultural policies; television.

Introducción

En el año 2013, la TV Pública Argentina, en co-producción con la Biblioteca Nacional, emitió el programa *Borges por Piglia*, un ciclo de cuatro conferencias en las que Ricardo Piglia recorre «con ironías, humor y tono ameno» (1) la obra del gran escritor argentino. Se trata de un acontecimiento de especial importancia para indagar las formas contemporáneas de construcción del canon literario, así como las políticas culturales públicas que trabajan sobre la comunicación masiva de la literatura argentina. Las clases están disponibles en la plataforma de la TV Pública, en su canal de Youtube y en canales de otros usuarios, acumulando varios miles de visualizaciones. Además, en los distintos videos pueden leerse decenas de comentarios que permiten rastrear qué momentos suscitan adhesión, rechazo o controversia sobre las alocuciones. Más aún, desde distintas plataformas se alentó el uso de estas conferencias en contextos educativos del nivel medio para enseñar la obra de Borges. En consecuencia, el ciclo *Borges por Piglia* posiblemente sea hoy uno de los dispositivos de mayor popularidad en lo que atañe a la canonización de Borges, mucho más que ensayos críticos escritos, que en el campo de producción restringida (Bourdieu, 2010, p. 115) del quehacer literario aparezcan como más importantes.

El objetivo del presente trabajo es analizar los aspectos comunicativos de estas conferencias como una vía para comprender los gestos de producción de valor y re-canonización de Borges desplegadas por Piglia. Consideramos que los contenido y claves de análisis del crítico no pueden escindirse de los aspectos comunicativos, como ser la construcción del *ethos* del enunciador, las figuras con quienes polemiza, el vínculo con la audiencia, por nombrar sólo algunas dimensiones. El análisis de la dimensión comunicativa pondrá de relieve qué rasgos novedosos se trazan en torno a la figura de Borges. A su vez, por tratarse de la TV Pública, las conferencias pueden entenderse también como una intervención del Estado en el imaginario nacional e internacional acerca de quién es su gran escritor nacional. Una estrategia especialmente productiva del presente estudio será comparar algunos momentos de estas conferencias con otras intervenciones orales sobre Borges, especialmente algunas alocuciones realizadas por Beatriz Sarlo.

El ciclo *Borges por Piglia* está dividido en cuatro programas de aproximadamente una hora, que siguen siempre el mismo esquema: Piglia da una conferencia inicial que ocupa la mitad del programa, luego se invita a conversar a algún escritor, y, por último, hay una breve sección de preguntas del público. En la primera, Piglia se dedicará a la pregunta de «por qué Borges es un buen escritor», un interrogante que, desde su mirada, es habitualmente pasado por alto. En los encuentros dos y tres, Piglia analizará los dos linajes familiares y literarios en la narrativa de Borges: la serie de la biblioteca y la serie de la tradición nacional y el culto al coraje. En la cuarta y última conferencia, Piglia abordará un tema difícil y esquivo en la tradición de la crítica: la relación de Borges con la política.

La construcción de un canon literario puede definirse según dos movimientos: por un lado, por oposición a la modernización y el cambio, en tanto selecciona aquello que debe ser conservado; por otro, como el establecimiento de «una piedra angular que no puede moverse sin el riesgo de que la estructura se derrumbe» (Cella, 1998, p. 13). Verónica Tobeña (2012) recorre distintos momentos de la historia cultural argentina para poner de relieve cómo el canon literario nacional se construye en una permanente y duradera tensión dicotómica: Florida y Boedo, vanguardia y tradición, *Sur* y *Contorno*, academia y mercado, lectores exclusivos y masas, prioridad de la estética o de la política. En sintonía, en una conocida entrevista a David Viñas, citada por la autora, el novelista y crítico decía «Si me apuran, digo que Walsh es mejor que Borges», expresando que «el maniqueísmo es saludable». (cit. En Tobeña, 2012, p. 283, 286). Ciertamente, colocar a Borges en el centro del canon “rescata una tradición narrativa vanguardista, que muestra influencias europeas, que construye una literatura de ideas, culta, de sofisticación y refinamiento estético”, y opaca simétricamente otra genealogía donde la política está en primer plano, interesada en los géneros populares, interesada en la representación realista, la crítica y la transformación social.

En consecuencia, dedicarle un programa a Borges en la TV Pública supondría priorizar una vertiente de ese campo cultural argentino «abierto en dos» (Tobeña, 2012) en desmedro del otro. Este aspecto es especialmente importante, si consideramos que la TV Pública o Canal Encuentro, también estatal, se caracterizaban en esa época por adoptar otro carácter, priorizando contenidos de rescate y revalorización cultural de las tradiciones locales, con una explícita puesta en valor del «pluralismo social (...), abriendo espacios a las voces más débiles,

como las minorías culturales (los indígenas, los homosexuales) y los creadores independientes» (Cinícola, 2013, p. 266). Los contenidos y el estilo de la programación de los canales estatales coincidían, de este modo, con un aire de época de reivindicación latinoamericanista, de identidades originarias e intensa movilización de movimientos de mujeres y LGBT en Argentina. En consecuencia, ¿Cómo reivindicar la figura de Borges, tan distante de estas agendas y tradiciones del campo cultural argentino? En el presente trabajo, observaremos cómo ciertos gestos discursivos de Ricardo Piglia pueden comprenderse como acciones que acercan la figura de Borges a ese otro sector del campo, volviéndolo un escritor que puede ubicarse de un lado o del otro, o que incluso pulverizar dicha división.

La bibliografía que argumentó la centralidad de Borges en la literatura argentina es amplia. Uno de los textos más relevantes es *Borges, un escritor en las orillas* de Beatriz Sarlo (2015), un punto de referencia clave para pensar la canonización del autor. Se trata de un ensayo escrito originalmente en inglés y por encargo de una universidad extranjera, que luego se traduce y edita en Argentina. En el prólogo, Sarlo argumenta la gravitación de Borges en el mundo occidental, fuera de Argentina, así como la posibilidad de leerlo por fuera de la tradición literaria nacional. En los primeros capítulos, Sarlo inscribe al Borges poeta y ensayista de los años '20 y '30 en un momento histórico bisagra para la Argentina. En sintonía con Walter Benjamin, quien lee a Baudelaire involucrado en el París decimonónico, también Sarlo lee la poesía y los ensayos de Borges en una Buenos Aires que se modernizaba estrepitosamente. Un segundo texto clave en la indagación de Borges y su lugar en el canon argentino es *El factor Borges* del novelista y crítico Alan Pauls (2014). Apartado de la sociología o la crítica cultural, este ensayo es más cercano al artefacto vanguardista, en tanto está escrito en dos registros: por un lado, el cuerpo central del texto, y por otro, un glosario que atraviesa el volumen. Si bien el texto traza una biografía, el volumen se destaca por el aporte de datos insólitos, la recuperación del humor de Borges y su relación con sus contemporáneos. Más adelante, regresaremos sobre estos volúmenes para establecer algunos diálogos con las clases de Piglia.

Si bien la bibliografía sobre Borges es vasta, es especialmente importante destacar el trabajo reciente de Ana Gallego Cuiñas (2020), por ser muy cercano con los objetivos del presente estudio. A partir del concepto de «gesto» tomado de Benjamin, la autora establece

comparaciones entre las figuras de escritor de Borges y Piglia, tanto en cómo narran sus orígenes, cómo se relacionan con la crítica literaria, o, ya cerca de su muerte, cuál es la figura final que construyen de cara a la posteridad. El último gesto analizado por la autora es el programa de Piglia en la TV Pública, donde adelanta reflexiones que retomaremos en el presente trabajo.

El *ethos* escritor

En esta sección, analizaremos el *ethos* discursivo que recorre las conferencias de Piglia en la TV Pública, para interrogarnos cómo incide ese *ethos* en la comprensión realizada sobre Borges. El concepto de *ethos* discursivo hace alusión al principio básico de que en cada enunciado existe implícitamente un «Yo digo que », un sujeto que se apropia del lenguaje y del mundo de forma única, histórica e irrepetible en cada acto de habla (Benveniste, 1995). Estas marcas son verificables empíricamente en pronombres personales, deícticos y subjetivemas (Kerbrat-Orechioni, 1986), lo cual nos permite elaborar una grilla de análisis para la crítica literaria que trascienda los contenidos, los razonamientos o las tradiciones críticas utilizadas. El *ethos* aparece en el despliegue múltiple y dinámico de tonos, uso de palabras, posturas y demás elementos referentes a un yo que se presenta de forma directa y también lateralmente, con capacidad de movilizar la afectividad del auditorio hacia el locutor (Maingueneau, 2002: 2).

Apenas comienza el programa, llaman la atención sus aspectos estéticos: se destaca el escenario nocturno, con paredes y un techo que prácticamente se pierden en la oscuridad, una cortina musical de sintetizadores al inicio, que imprimen un carácter cósmico y casi futurista. A su vez, el público está a la vista, muy cerca del conferencista, con algunas personas sentadas en el piso, emulando casi una clase abarrotada en un aula de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ricardo Piglia sube y es aplaudido por el público. Cuando propone el primer problema de que tratará la conferencia, por qué Borges es un buen escritor, en el primer minuto de la alocución, señala:

Los escritores lo único que *sabemos* es lo que no *queremos* hacer. Lo que podemos hacer es decir qué no queremos hacer, pero no podemos hacer lo que queremos hacer, porque si no todos escribiríamos la *Divina Comedia* o el *Martín Fierro*.

Sería facilísimo, ¿no? Lo que sí podemos hacer es decir 'eso no me gusta, no lo quiero hacer, no me interesa, no voy por ahí'. Lo otro es tentativo, digamos. Yo tengo la impresión de que Borges estuvo más cerca que nadie de llegar a hacer eso que le parecía que quería hacer. (Piglia, 2013, Clase 1)

Prácticamente, Piglia comienza la conferencia mostrando un *ethos* que tendrá una presencia continua: antes que un crítico, se posiciona como un escritor que comparte el oficio con Borges. Siguiendo la retórica de Aristóteles, la persuasión del orador se asienta en las pruebas por el *logos* –razonamientos ordenados que parten de premisas para obtener conclusiones– las pruebas por el *pathos* –la movilización de sentimientos y pasiones en los oyentes– y las pruebas por el *ethos* –la figura que el orador proyecta de sí mismo–. En este caso, un elemento central de la persuasión de Piglia se asienta en este tercer elemento: él mismo es un escritor, habla sobre literatura como alguien que la conoce por la experiencia de hacerla, una figura que se enfrenta al *ethos* especialista o crítico literario.

Este *ethos* escritor aparecerá en distintos momentos de la conferencia. Al comentar el procedimiento que «inventa» Macedonio Fernández, indica que «nunca publicó, no le importaba publicar. Le importaba inventar esa forma que después *nosotros usamos*». Más adelante, al elogiar la brevedad de los cuentos y ensayos de Borges, ironiza haciendo «un llamado a los escritores» a que escriban textos más cortos. «Yo mismo me incluyo... Yo trato de poner muchas historias en una novela para disimular un poco ». La interrupción de los razonamientos con momentos en que se muestra un *ethos* escritor alimentan una figura de locutor modesto, por un lado, así como una complicidad clave con el auditorio: una conversación entre escritores, que actualiza el rechazo a los críticos en los campos artísticos.

La sospecha hacia los críticos, la presunción de que son improductivos y simplemente rapiñan el trabajo de los artistas es ampliamente conocida. En su investigación sobre el teatro porteño, Bayardo da cuenta de un rechazo generalizado de los artistas hacia los críticos, ya sea porque tienen opiniones arbitrarias, sujetas al medio en que trabajan o a vínculos personales, además de acusarlos de que «hay que pagarles para que vean y comenten las obras» (Bayardo, 1997: 62-3). Hobsbawm (2010) expresaba su desdén hacia la proliferación de la crítica durante el siglo XX, que explica como una consecuencia de la expansión universitaria

de la posguerra. Este proceso habría conducido a una situación inédita: los investigadores universitarios son destinatarios principales de las obras de arte, las cuales, si no «florecen», al menos pueden «sobrevivir cómodamente» (2010, p. 504). Más aún, Hobsbawm le reprocha al postestructuralismo francés el haber propiciado que fuera más valiosa la lectura que un crítico hace de un autor que el autor mismo, colocando al acto crítico como portador de una originalidad intrínseca, alentando el hermetismo de los campos artísticos, el hábito de la cita y una escritura para iniciados (Hobsbawm, 2010, p. 505). Bajo estas coordenadas debemos comprender el desvío realizado por Piglia, de un eventual *ethos* crítico hacia un *ethos* escritor. De hecho, en la primera clase, el propio Piglia polemiza con una figura que define como «la industria borgeana de las editoriales y la industria borgeana académica», que igualan toda la obra de Borges, sin distinguir que hay momentos más poderosos estéticamente y otros más débiles. En el próximo apartado, analizaremos especialmente esta polémica.

No es la primera vez que Piglia priorice su posición de escritor sobre la posición de crítico. Años atrás, Piglia había definido explícitamente su estrategia de análisis literario situándose en la posición del que escribe: «estudiar la forma planteándonos los problemas que enfrenta el que narra», lo cual supone una posición muy distinta de aquella crítica «que trabaja (...) desde el modelo del lector ideal, el que postula las condiciones perfectas para leer mejor que nadie esa forma» (Piglia, 2017, p. 207). El *ethos* escritor de la situación comunicativa tiene, entonces, su paralelo en un posicionamiento teórico. Más aún, la implicación del propio Piglia como escritor cobra aún más fuerza cuando narra un encuentro personal con Borges: «Nosotros en Buenos Aires sabíamos que estaba él en algún lugar. Lo podíamos ir a visitar. Es un milagro saber quién es ahí, que uno le puedo ir a preguntar». Aquí el *ethos* escritor se desliza hacia una identidad colectiva y generacional que une a Piglia a otros autores que también daban sus primeros pasos en la literatura. Esta anécdota pone de relieve otro hecho central del acto canonizador de Piglia: Borges era accesible para conversar, una dimensión en la cual nos concentraremos más adelante.

La enunciación desde un *ethos* escritor y la cercanía personal con Borges es uno de los rasgos que más notablemente diferencian a Piglia de otras formas de intervención crítica. Beatriz Sarlo, de la misma generación que Piglia, enuncia su relación con Borges de una forma diametralmente opuesta en una conferencia en el Centro Cultural San Martín de la Ciudad de

Buenos Aires. Se trata de una charla titulada *Borges por Beatriz Sarlo*, realizada en junio de 2016. Cuando al final de la conferencia, un miembro del público le pregunta si conoció a Borges personalmente, Sarlo contesta:

No lo conocí a Borges. Estaba en la facultad donde dictaba Literatura Inglesa, y no lo conocí. Cuando yo tenía que estudiar Literatura Inglesa debe haber sido el año 62, 63, la partición ideológica del mundo era muy fuerte. Si bien ya empezaba a leerse Borges, ya empezaba la izquierda a hacer una recuperación de Borges, diez años antes, grandes críticos argentinos lo habían deshecho. No voy a mencionar los críticos porque ellos no reivindican para nada lo que dijeron en ese momento. Entonces ser de izquierda, ser medio hippie, para decirlo de algún modo, nada demasiado ideológico sino estar en la cultura hacía que fuera muy difícil... porque él era muy abierto con la gente de la facultad y si uno sabía inglés, tenía la puerta abierta. Pero era muy difícil que alguna gente de mi perfil fuera. (Sarlo, 2016)

En el caso de Sarlo, no haber conocido personalmente a Borges es una consecuencia de su adscripción política de militancia en la izquierda. «Para la cultura progresista que se configuraba alrededor de los años sesenta» indica Pauls, Borges no podía ser más problemático: «¿Qué hacer con ese hombre que parecía escribir desde otro tiempo y otro espacio, en una lengua pura como un diamante, ficciones y ensayos de una autosuficiencia intolerable, ciegos y sordos a las cosas más urgentes de este mundo?» (Pauls, 2014, p. 32). En los tiempos que refiere Sarlo, la política se presenta como una dimensión más poderosa y determinante que la literatura, un elemento que pesa más para decidir si se conoce o no a Borges. En cambio, si bien Piglia hará referencia luego a la ideología conservadora de Borges, y pueden verse en sus diarios algunos momentos más tenues de participación política, el encuentro simétrico de escritor a escritor se expresa como factor que neutraliza cualquier distancia política.

La ponderación de un *ethos* escritor sobre un *ethos* crítico, la simetría mostrada en las clases entre Piglia y Borges como dos escritores, nos aportan datos importantes para comprender la dimensión comunicacional y afectiva de estas conferencias ¿Cómo incide el *ethos* escritor en la comprensión y valoración que despliega Piglia en sus clases televisadas?

Siguiendo los interrogantes que propone Maingueneau (2002) ¿Qué tipo de afectividad engendra un *ethos* escritor en el auditorio, en detrimento de un *ethos* de crítico literario? Ciertamente, la elaboración de un canon literario no implica sólo un proceso de selección, sino una forma particular de comunicarlo. A continuación, recorreremos otras marcas discursivas que alientan un vínculo con el auditorio y los futuros espectadores del programa.

Buenos, malos y mejores: la calidad estética como marca discursiva

En el primer encuentro, Piglia presenta el primer interrogante que va a tratar la conferencia: «por qué Borges es un buen escritor» una cuestión de principal importancia sobre la cual la crítica casi no habría regresado. Lógicamente, se trata de una pregunta provocadora para la audiencia, porque se supone que es un punto en apariencia resuelto. En las conferencias de Piglia, se pondrá de manifiesto un interés principal por la calidad estética, por distinguir lo bueno de lo malo, así como las razones que hacen «bueno» o «malo» a un escritor o a una obra. Este factor será prácticamente una marca discursiva que atravesará la primera clase, pautando una figura de conferencista y un vínculo con el auditorio a partir del cual se organizará el resto de las alocuciones:

En la literatura del Río de la Plata hubo dos cosas que se inventaron de cero: una es la *gauchesca*, que no había eso antes, y eso es *lo mejor* que se hizo en el siglo XIX (Piglia, 2013, Clase 1)

El que inventó el soneto es *mejor* que Dante. (Piglia, 2013, Clase 1)

(Lo que hacía Borges) es muy parecido a lo que hacía Duchamp, es *mejor* que lo que hacía Duchamp.» (Piglia, 2013, Clase 1)

Por ejemplo, una novela de Nabokov, que es la *mejor* que escribió Nabokov, que se llama *Pale fire*. (Piglia, 2013, Clase 1)

Borges y Kafka son *los* escritores del siglo XX. *Tac*. (Piglia, 2013, Clase 1)

En ese mismo tiempo, Murena, (...) escribe en *Sur* un artículo que se llama 'Condenación de una poesía'. Mirá que título... escribía *tan mal* Murena. (Piglia, 2013, Clase 1)

Sarmiento es *el mejor* escritor argentino. Es *mejor* que Borges (Piglia, 2013, Clase 4)

Estas frases muestran cómo la calidad estética se vuelve una dimensión permanente para hablar de los objetos. Un espectador de Youtube, por ejemplo, comenta un video con la frase de Kafka y Borges, copiándola de forma textual, con unos 30 *likes* que lo vuelven el comentario más popular del video. Así, mientras unos aprueban una sentencia tan taxativa, otro usuario critica la parcialidad de la aseveración. En estas conferencias, Piglia no hace una apuesta por la ecuanimidad, donde todas las obras y todos los escritores están en la misma escala. Al contrario, permanentemente dice qué cosa es buena y cuál no, qué cosa es mejor que otra, qué cosas son las mejores en la obra de un autor o en un periodo de tiempo. Gallego Cuiñas recupera distintos trabajos que han señalado la escandalosa parcialidad, el fervor militante y la vivacidad con que Borges mismo hacía crítica literaria, un estilo que el propio Piglia terminará repitiendo (Gallego Cuiñas, 2020: 254). Por ejemplo, Pauls recupera en su ensayo una ingeniosa –y maliciosa- forma que tenía Borges para burlarse de la poesía de Lugones, así como un curioso elogio a la agresión con las palabras en "El arte de injuriar" (Pauls, 2014, p. 37, 41). También en este caso, el estilo discursivo de Piglia construye una complicidad con la audiencia, al notar que el conferencista se siente en intimidad para expresar sin vacilar su propia tabla de posiciones.

La soltura y comodidad de Piglia, en términos de Grazian (2010), puede entenderse como una poderosa performance de autenticidad. Como indica este autor, «la autenticidad nunca es auténtica», sino que ocurre como un despliegue de gestos y acciones sujetos a verificación por parte de los demás, una performance que puede ser exitosa o sometida a críticas y sospechas según quién sea el auditorio y cuál sea el contexto (Grazian, 2010, p. 193-194). La performance de la autenticidad, indica Grazian, es típica en figuras de autoridad: por ejemplo, políticos que buscan mostrarse auténticos miembros del pueblo en sus campañas, o las acciones que despliegan los productos alimenticios para que en sus etiquetas y

publicidades se muestren auténticamente naturales (Grazian, 2010). Piglia construye una figura de orador auténtica, íntima y cómplice con el auditorio –basta recorrer los momentos en que el público se ríe–, que considera que asentarse en la erudición no es suficiente. Sin duda, los actos de canonización, típicamente codificada en ensayos escritos, cobra nuevas inflexiones en conferencias orales, donde se despliega una cercanía con el auditorio, potenciada por la circulación masiva a través de las pantallas.

En sintonía, un elemento clave de la alocución de Piglia es «su defensa de la verdad, la totalidad y el sentido para burlarse de las corrientes de pensamiento posmodernas, relativistas y cínicas» (Gallego Cuiñas, 2020, p. 263). Son notables los momentos en los que Piglia critica al posmodernismo o al postestructuralismo, probablemente con fórmulas demasiado simples (de hecho, un comentario de un usuario se asombra de la forma «trivial» con la que Piglia se refiere a esta corriente, igualando autores de muy distinta índole). Lo interesante en este punto, es, nuevamente, la construcción de un *ethos* y una complicidad con su audiencia. No se critica conceptualmente al posmodernismo, sino que bromea con un *reductio ad absurdum* sobre las consecuencias ridículas de que no hubiera totalidad o certezas: «si no supiera que el 60 me deja en tal lugar... Después volverá a la casa y se mandará una teoría sobre que la realidad en verdad... que se terminaron los grandes relatos, esas tonterías». Además de elecciones estéticas nítidas y sentenciosas, en este caso Piglia opta por una ética no posmoderna, afín a una ética politizada y de izquierda que revisaremos más adelante, y, paradójicamente, cercana también al conservadurismo político que caracterizó a Borges en la mayor parte de su vida.

La centralidad que Piglia le otorga a la calidad estética como eje sobre el que permanentemente se expresa lo cual lo inscribe en un estilo de cómo hacer crítica, en oposición a otros. Para Piglia, esta cuestión será la brújula que indique qué textos seleccionar y cuáles descartar, criticando contra quienes igualan todas las obras. De este modo, establece una confrontación directa con otros críticos e intermediarios del campo literario:

Hay algo que no se ha dicho, me parece, porque la industria borgeana de las editoriales y la industria borgeana académica no lo ha dicho: es que Borges se quedó ciego en 1953 y su capacidad de estilo quedó destruida, porque no pudo leer, no pudo leer sus propios manuscritos (...) Ustedes leen cualquier texto de Borges de los años

sesenta para adelante y leen los textos anteriores y hay que ser un marciano para no darse cuenta de lo que es una cosa y la otra (...) Pero como tienen que publicar las Obras Completas, como tienen que vender como si fuera lo mismo. (Piglia, 2013, Clase 1)

Tanto los académicos como el mercado operan con la misma lógica: no distinguir cuáles son los textos verdaderamente buenos de la obra de Borges, hacerlos pasar a todos como una misma cosa. De este modo, la crítica literaria y los intermediarios, convenientemente, dejan de ocuparse de una función que Piglia considera central: diferenciar cuáles son los mejores textos de una obra. Para Piglia, es importante concentrarse en los relatos de los años '30, hasta antes de la ceguera de Borges que ocurre comenzada la década del '50. En cierta medida, recupera así la voluntad del propio Borges, quien siempre se había mostrado reacio a reeditar sus primeros libros de poemas. Estos volúmenes acabaron publicándose durante la vejez de Borges y con dudas y resquemores que él mismo expresa en los prólogos.

En este punto, encontramos una nueva diferencia notable entre Piglia y Sarlo: mientras Piglia sugiere que debe regresarse sobre la obra narrativa y ensayística de Borges, escrita entre sus 30 y 50 años, gran parte de *Borges, un escritor en las orillas* trabaja con el Borges poeta de los primeros años. El gesto canonizador de Sarlo es muy distinto: Borges es un escritor central en tanto participa de un debate ideológico en una época bisagra de la historia argentina. En otras alocuciones, Sarlo tomará como material de análisis el Borges poeta de la vejez, y citará textualmente sus «obras completas». Mientras el gran ensayo de Sarlo se interesa por cómo Borges se inscribe en el devenir modernizador de Buenos Aires, a Piglia, ese devenir no le interesa. En Sarlo, Borges cobra importancia por cómo participó de un proceso social y cultural total. En Piglia, lo importante son los cuentos que «inventaron» una forma literaria «que después nosotros usamos». En suma, la ponderación de proceso histórico y cultural, por un lado, o de la calidad e innovación estética, por otro, supone dos grandes formas de intervención crítica en la elaboración de un canon.

Borges, un escritor como nosotros

No podemos perder de vista que las clases de Piglia, realizadas desde la TV Pública Argentina y la Biblioteca Nacional, constituyen políticas culturales de alcance masivo, cuya tarea es revitalizar una figura central del patrimonio literario nacional, alentando la consolidación de un consenso sobre los destacados del campo cultural. En su definición clásica, García Canclini (1987) definía las políticas culturales como las intervenciones del «Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social» (1987: 26). En este sentido, la democratización y el acceso fueron siempre problemas clave en la planificación e implementación de políticas culturales. ¿Cómo puede garantizarse el acceso amplio a la figura de Borges, un autor justamente vilipendiado por ser un escritor de alambique, difícil, que exigiría una amplia biblioteca a sus lectores?

Como anticipamos, la valorización de Borges puede suponer la ponderación de toda una tradición cultural, que prioriza la estética sobre la política, los cenáculos sobre la masividad, la invención sobre la representación (Tobeña, 2012). Dada la abundancia y proliferación de textos, la preocupación central de un canon es la selección, mientras que la tarea de aproximarlos a un público general correrá por otros especialistas, posiblemente no por los críticos. Sin embargo, en sintonía con varios puntos que ya avanzamos, varios gestos de Piglia construyen una intimidad con el auditorio y construyen un efecto general de aproximar afectiva e intelectualmente a Borges al público. Piglia critica aquella visión que coloca a Borges como un hombre puramente de la biblioteca, más próximo al mundo europeo que al argentino, conectado sólo con la alta cultura:

Borges no es un aerolito, como se lo hace aparecer ahora. Borges trabajó como trabajamos los escritores en Buenos Aires: hizo de todo, como todos nosotros hemos hecho de todo (...) Cuando trabajaba en la Biblioteca Municipal ganaba 240 pesos y Arlt ganaba el doble. Con las Aguafuertes Arlt ganaba cerca de 500 pesos. Me tomé el trabajo de ver. (Piglia, 2013, Clase 4)

Más adelante, Piglia lee un prólogo en el que Bioy Casares habla de la obra de Borges, de forma presuntamente elogiosa: para Bioy, los cuentos de Borges son «ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura». Apenas Piglia termina de leer, dice «Con un amigo así... que escribe el prólogo del libro que yo inventé...», y es interrumpido por las risas del público. Este episodio es especialmente interesante, en tanto Piglia se coloca en la posición de Borges y da a entender que un escritor no desearía nunca que dijeran eso de sus libros, que están hechos para pocos lectores, para especialistas en literatura y que carecen de elemento humano. Las risas del público completan esa complicidad que imagina un Borges al que le interesaría ser más “humano”, llegar a muchos lectores y comunicarse con no instruidos. En alguna medida, Borges queda así como un escritor ligado a las dos vertientes del campo cultural nacional, una figura a través de la cual estos polos pueden neutralizarse o integrarse.

De este modo, se completa con nitidez cuál es el Borges que Piglia construye para su audiencia. Ya antes, al narrar sus encuentros con Borges, indicó que era una persona accesible, al que «se le podía ir a preguntar». Paradójicamente, uno de los relatos a los que más atención le dedica Piglia es «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», un cuento especialmente difícil de leer. Al mismo tiempo, Piglia atenúa el reiterado cosmopolitismo que se le atribuye a Borges, arraigándolo a Buenos Aires: indica que entre 1923 y 1961 «hizo todo en Buenos Aires», una ciudad a su modo de ver «extraordinaria». De este modo, Piglia ejemplifica que Borges es similar a María Moreno, a Roberto Jacoby, a Alberto Ure, todos artistas muy próximos al peronismo, sin duda en las antípodas ideológicas de Borges.

Piglia realizó en otras ocasiones gestos anti-aristocráticos, que van en contra de ciertos sentidos comunes de la crítica literaria argentina. Por ejemplo, a diferencia de Beatriz Sarlo, que destacó la importancia de la figura de Victoria Ocampo para el campo intelectual argentino, la mirada de Piglia es la opuesta:

No comparto la versión según la cual debemos a *Sur* el conocimiento y la difusión de la mejor literatura extranjera. (...) *Sur* representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo XIX. Es una

revista de la generación del 80 publicada con cincuenta años de atraso. (...) Una de las mayores paradojas de Sur es no haber podido ver (en todo sentido) a Witold Gombrowicz, que vivió 30 años en Buenos Aires sin ser notado (...), uno de los mejores, si no el mejor escritor que ha producido la literatura europea de esos años. (Piglia, 2014, pp. 64-65)

En suma, en las conferencias de la TV Pública, Piglia construirá un Borges cercano a la gente común, buscará incluso «proletarizarlo y darle un aire más de izquierda» (Gallego Cuiñas, 2020: 263). Según la sociología de los intelectuales de Sapiro (2011), las figuras dominantes habitualmente realizan gestos tendientes a universalizar sus argumentos, mediante la teorización, el formalismo o la estetización de los problemas que analizan, mientras que los intelectuales del polo dominado tienden a politizar los argumentos y su forma de comprometerse con el campo (Sapiro, 2011, p. 131). En este sentido, Piglia tiende a presentar intervenciones que politizan el debate, por más que objetivamente ocupe posiciones centrales del campo literario –como profesor en la Universidad de Princeton– o en la circulación masiva en la TV Pública.

Esta tensión problemática en Borges, entre lo popular y la exquisitez de la biblioteca, es también una clave central con la que puede leerse la obra narrativa del propio Piglia. Thomas Abraham (2004) recuerda la «irritación» que le provocó la primera lectura de *Respiración artificial*, a la que caracteriza por su «solemnidad mezquina», además del efecto general de «somnolencia» que provocan sus novelas por la falta de intensidad, ritmo, o por el «cuidado extremo de ser profundo». Al mismo tiempo, destaca positivamente al Piglia que incursiona en géneros populares, como en *Plata quemada* (Abraham, 2004, pp. 109-118) una opinión que varios críticos comparten, según Guerra Cuiñas (2020: 265). Del mismo modo, en las clases de la TV Pública, Piglia reivindica los géneros menores, la figura de un Borges plebeyo que trabajaba para ganarse el sustento, o su presunta voluntad de apertura hacia muchos lectores, al criticar el prólogo de Bioy Casares. Esta tensión prácticamente ocurre en paralelo con la obra de Piglia, que trabajó como editor de colección de novelas policiales, reivindica géneros menores como la historieta, pero sus ficciones más conocidas (*Respiración artificial*, *Prisión perpetua*, *La ciudad ausente*) son narraciones conceptuales y más cercanas a las vanguardias narrativas al estilo de Joyce. En cierta medida, mientras su quehacer literario se inscribe en el

«linaje de la biblioteca», siguiendo el esquema de lectura que utiliza para Borges, su quehacer crítico busca acercarse a los lectores.

Conclusiones

La iconografía de Borges que alcanzó mayor masividad nos muestra a un anciano ciego, casi una emulación de alguien que es pura mente y memoria. Posiblemente, la figura de Piglia quede menos asociada a sus ficciones que a su rol como crítico. Su figura de conferencista en la TV Pública, su cercanía y complicidad con el auditorio, el uso del humor para lanzar sus opiniones literarias, así como el carácter cercano y amistoso que imprime en la figura de Borges quizás sean los elementos que marquen más el Piglia de la posteridad. Al menos, es lo que puede verificarse a partir de la intensa circulación de sus clases en internet. En el presente artículo, intentamos indagar cuál era la postura del locutor desde una dimensión discursiva y comunicativa, prestando atención al *ethos* discursivo, las figuras con quienes polemiza, el vínculo con el auditorio o los juicios de valor taxativos que construyen un clima íntimo con el auditorio.

El objetivo de estas reflexiones es también alentar el análisis de las intervenciones críticas realizadas en conferencias, por televisión y demás formas que no impliquen únicamente la escritura. Este tipo de marcos de enunciación implican otros vínculos con el auditorio y habilitan la aparición de otras figuras de autor y de crítico. Además, la mediatización masiva de estos contenidos tiene un alto impacto e inciden sustantivamente en la elaboración del canon literario. Por otra parte, estas alocuciones están muchas veces inscriptas en políticas culturales nacionales, por lo que el interés remite no sólo al campo literario, sino a la elaboración de imaginarios identitarios nacionales. En gran medida, en *Borges por Piglia*, asistimos a un estilo sobre cómo hacer crítica literaria, buscando complicidad con la audiencia, utilizando permanentemente el humor, desde un *ethos* discursivo de escritor más que de crítico, con una preocupación continua en el problema de la calidad estética. Estos gestos orientan la intervención de Piglia a colocar a Borges en un punto medio y equidistante con respecto a la división dicotómica del campo cultural argentino.

Referencias bibliográficas

Abraham, Th. (2004). *Fricciones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Bayardo, R. (1997). *El Teatro "off Corrientes" ¿Una alternativa estético-cultural?*, Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Inédita.

Bourdieu, P. (2010). El mercado de los bienes simbólicos. En Bourdieu, P. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 85-152.

Benveniste, E. (1995). *Problemas de lingüística general II*, México: Siglo XXI

Cella, S. (1998). Canon y otras cuestiones. En AAVV. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. Pp. 7-16.

Cinícola, Patricia Elena (2013). La entrevista en la Televisión Pública. Los casos de los programas Encuentro en el Estudio e Historias Debidas. *Question – Vol. 1, N.º 37* (Verano 2013). Pp. 266-274. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1764>.

Gallego Cuiñas, A. (2020) El gesto Borges en Piglia. *Letras*, Dossier "Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época". Enero-junio, N° 81. Pp. 245-269. https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/69223/El_gesto_Borges_en_Piglia.pdf?sequence=1&isAllowed=y

García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

Grazian, D. (2010). Demystifying authenticity in the sociology of culture. En Hall, J., Grindstaff, L. y Lo, M.-Ch., *Handbook of Cultural Sociology*. New York: Routledge. Pp. 191-200.

Hobsbawm, E. (2010). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica-Planeta.

Kerbrat Orecchioni, C. (1986). *La enunciación*, Buenos Aires: Hachette.

Maingueneau, D. (2002). Problèmes d'éthos, en *Pratiques* N° 113/114, Metz, Junio. Pp. 55-67.
https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2002_num_113_1_1945

Pauls, A. (2004). *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2013) *Borges por Piglia*. Televisión Pública Argentina. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8&t=62s&ab_channel=Televisi%C3%B3nP%C3%BAblica. Transcripciones disponibles en www.equivocos.com.

Piglia, R. (2014). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo.

Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2017). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Sapiro, G. (2011). Modelos de intervención política de los intelectuales. El caso francés. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*. Vol. 15, N° 2, Julio-diciembre. Pp. 129-153.
<https://www.redalyc.org/pdf/3870/387036813001.pdf>

Sarlo, B. (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, B. (2016). Conferencia: "Borges: una clase magistral de la ensayista Beatriz Sarlo". Buenos Aires: Centro Cultural San Martín. 2 de junio de 2016. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=I9vuC7fYI5I&ab_channel=GCBA. Consultado el 26 de octubre de 2021. No hay transcripción.

Tobeña, V. (2012). La cuestión del canon en la literatura argentina. Un campo cultural abierto en dos. *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina*. Vol. 9, No. 2, Invierno, Pp. 282-318. Disponible en: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/220>

Notas

(1) *Clarín*. 19 de marzo de 2020. https://www.clarin.com/cultura/cuarentena-coronavirus-piglia-explica-universo-borges-clases-online_0_zcsQMxUr2.html -

(2) En la última consulta realizada el 30 de octubre de 2021, al finalizar este trabajo, las Clases de *Borges por Piglia* estaban subidas en el canal de Youtube de la TV Pública, de la Biblioteca Nacional y en al menos otros dos. La cantidad de visualizaciones de los videos oscilan bastante: algunos reúnen 250 mil, otros unas 100 mil, y otros 60 mil. El canal de la TV Pública cuenta con 2,5 millones de suscriptores, mientras que el dela Biblioteca Nacional apenas con 30 mil. Datos actualizados a Noviembre de 2021.

(3) Beatriz Sarlo nació en 1942 en Buenos Aires, estudió la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA) y vivió en esta ciudad toda su vida. Por su parte, Ricardo Piglia nació en 1940 en Adrogué y cursó su carrera de grado de Historia en la Universidad Nacional de La Plata. Durante mucho tiempo, como puede verse en sus diarios (Piglia, 2015) se movía permanentemente entre la Plata y Buenos Aires. A partir de la década del '80, Piglia se desempeñaría como profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Princeton. Mientras tanto, desde el regreso de la democracia hasta comienzos de los 2000, Sarlo tendría a su cargo la cátedra de Literatura Argentina II de la UBA.