

⇒ Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los 70 argentinos

Luis Ignacio García García

Universidad Nacional de Córdoba/CONICET, Argentina

Porque la lucha revolucionaria no se juega entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado.

(Walter Benjamin 1975: 134)

Resumen: El presente trabajo explora la recepción de Walter Benjamin en el joven Ricardo Piglia. Se muestra que los aportes benjaminianos, junto a los de Bertolt Brecht, resultaron fundamentales para la autocomprensión de Piglia en el contexto de los agitados debates estético-políticos de los años 60 y 70. Piglia se valió del Benjamin brechtiano para articular estética y política de un modo que singularizó su trabajo crítico en aquellos años. Desde los parámetros de una *estética de la producción*, construyó una postura que trascendía no sólo las estéticas idealistas, sino también los postulados del realismo socialista, superando así la oposición entre experimentación estética y politización del arte.

Palabras clave: Ricardo Piglia; Walter Benjamin; Estética marxista; Recepción; Argentina; Siglo XX.

Abstract: This paper analyzes the reception of Walter Benjamin by the young Ricardo Piglia. Walter Benjamin, together with Bertolt Brecht, was very important for Piglia's self-comprehension in the context of the agitated aesthetical-political debates of the '60s and '70s. Piglia makes use of the Brechtian Benjamin to articulate aesthetics and politics in a way that singles out his critical work in those years. He builds, from the parameters of a *production aesthetic*, a position that goes beyond not only the idealistic aesthetics but also the principles of the socialist realism, putting aside the opposition between aesthetic experimentation and politicization of art.

Keywords: Ricardo Piglia; Walter Benjamin; Marxist aesthetics; Reception; Argentina 20th Century.

En una entrevista de 1985, Ricardo Piglia inscribe el nombre de Walter Benjamin en los inicios de su itinerario intelectual, en una imagen que Piglia reiterará varias veces como la matriz fundamental de su trabajo crítico. Refiriéndose a la revista *Literatura y sociedad*, cuyo único número dirigió él mismo a fines de 1965, decía Piglia que “la revista era un intento de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Ben-

jamin, la tradición de la vanguardia rusa de los años 20, Tretyakov, Tinianov, Lissitsky” (Piglia 2000: 103). Tendremos que matizar esta imagen retrospectiva (sobre todo porque, en realidad, Benjamin no es mencionado por Piglia en sus trabajos hasta los años 70), pero esta cita inicial señala adecuada y sucintamente la construcción crítica que Piglia fue forjando desde fines de los años 60, cuya progresiva construcción intentaremos analizar en este trabajo. En el Piglia de los primeros años 70 ingresa Benjamin en una constelación intelectual fundamental para el propio periplo intelectual benjaminiano —aunque no siempre suficientemente tenida en cuenta en la recepción benjaminiana contemporánea—, y al calor de los debates acerca del ‘escritor revolucionario’. Se trata de la constelación que asocia el nombre de Benjamin a Bertolt Brecht y a la vanguardia rusa de los años 20 (Wizisla 2007; Schöttker 1999). Como lo ha repetido la crítica benjaminiana desde Adorno, fue ésa la red político-cultural a través de la cual Benjamin más se aproximó al marxismo militante de su época, es decir, una constelación que ya a primera vista parece adecuada a la fuerte politización de la intelectualidad argentina de los años 60 y 70. Pero ¿cómo construye Piglia esta constelación? ¿En qué contexto y con qué alcances? ¿Con qué objetivos? Comencemos, entonces, desde el principio.

1. Estética y política en los años 60: entre realismo y vanguardia

“Literatura y sociedad” es el título del editorial con que Piglia abre la revista homónima en 1965. Aunque un tanto lejano de la época que a nosotros nos interesa, nos sirve para introducirnos, a través suyo, en el universo de inquietudes y debates en torno al “escritor revolucionario”, característico de los años 60 (Gilman 2003). Ya el título instala las coordenadas en las que se tensiona el debate: las relaciones entre “literatura y sociedad”, entre estética y política, entre cultura y revolución. En el marco de esta problemática general, un editorial que comienza afirmando que “los intelectuales de izquierda somos inofensivos”, se plantea como tarea fundamental la búsqueda de eficacia política para el trabajo intelectual, la incorporación de la cultura en el proceso político. Tarea tanto más urgente para una izquierda que aún se halla procesando el desencuentro histórico con las masas peronistas: “Para nosotros (generación definida por el peronismo), se trata de inscribirnos en lo real, superar la falsa conciencia” (Piglia 1965: 9). La pregunta que a partir de este planteo general será el asunto capital de la crítica de Piglia en los años que sigan es la clave de nuestro desarrollo: ¿cómo lograr esta inscripción “en lo real”? ¿cómo pensar un lazo con los procesos históricos desde la asunción de una identidad intelectual? El despliegue de la respuesta a esta pregunta es lo que a lo largo de los años irán reclamando las voces antes citadas de Brecht, Benjamin y la vanguardia rusa. Por ahora, el editorial ofrece algunas claves que sólo apuntan en esa dirección: rechaza la vieja idea de ‘reflejo’ como modo de ligar la literatura al decurso histórico, a la vez que rechaza el ideal de ‘autonomía’ del intelectual burgués: “Negamos la facilidad de justificar una estática separación, una fractura entre política y cultura que permita recluírse en un (ilusorio) campo específico” (8). Quedan así planteados Escila y Caribdis de la tarea: se trataría de construir una teoría de la literatura que, rechazando la autonomía, no recaiga sin embargo en la teoría del reflejo, que rechazando el espiritualismo liberal, se distancie asimismo de los mandatos objetivistas de las normativas estéticas del realismo socialista y sus múltiples herencias. Aún no es mucho, pero ya marca un camino. “Es

luchando por una nueva cultura y no violentando los ‘**contenidos**’ o alienando a la literatura en la inmediatez de lo político como podemos responder a la realidad de nuestro tiempo” (11; destacado en el original).

Debido a la situación abierta por el golpe de Estado de Onganía en 1966, *Literatura y sociedad* no llega a su segundo número. Tras esta experiencia, la actividad de Piglia se despliega en el trabajo editorial junto al editor Jorge Álvarez (ya a partir de 1965) y en una serie de revistas, de las cuales nos interesará fundamentalmente *Los Libros*, aunque no puede dejar de mencionarse su participación en la *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, en sus dos números de 1968, que marca su mayor aproximación a la generación anterior, la de la revista *Contorno* (participa del consejo de redacción junto a R. Cossa, A. Rivera, J. Rivera, L. Rozichner, R. Sciarreta, F. Urondo, los hermanos Viñas y R. Walsh).

En el marco de su trabajo editorial, deben mencionarse para nuestro interés dos casos de relevancia. Se trata de la publicación de dos libros en *Tiempo Contemporáneo*, una de las editoriales satélites de Jorge Álvarez (junto a Galerna, De la Flor y Carlos Pérez), de la que Piglia fue director editorial desde su creación, en 1968, además de director de varias de sus colecciones (su emprendimiento más recordado es sin dudas la edición de la “Serie Negra” en la misma editorial a partir de 1968). En primer lugar debemos mencionar *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, un volumen compilado y editado en la “Colección Números” de la editorial *Tiempo Contemporáneo*, en 1969, es decir, en tiempos en que Piglia tenía una activa labor en la editorial. Allí se incluían una entrevista a G. Lukács y trabajos de Th. Adorno, E. Fischer, R. Barthes y R. Jakobson sobre el problema del realismo. De este volumen nos interesan dos aspectos: en primer lugar, el planteo del “realismo” como problema característico de los escritores “de izquierda” en los años 60 y 70. Tal como se expresa en la contratapa del libro: “El realismo (señalaba hace poco en *Tel Quel* uno de los más lúcidos exponentes de la nueva vanguardia, el italiano Eduardo [sic] Sanguinetti), con su claro fundamento ideológico y político, es el problema a partir del cual se ubica, hoy, todo el problema estético”. Resulta significativa la red de relaciones planteada en esta sucinta nota, pues quien afirma la centralidad del realismo es, paradójicamente, “uno de los más lúcidos exponentes de la nueva vanguardia” (italiana), Edoardo Sanguinetti (sobre el que luego volveremos), es decir, indica ya que el careo entre realismo y vanguardia era el eje del debate. Y no es irrelevante que se destaque que eso fue afirmado en *Tel Quel*, la revista, también vanguardista, que estaba realizando en Francia una fuerte renovación de la crítica literaria de izquierdas desde una simpatía política inicialmente hacia el marxismo y luego hacia el maoísmo, y que precisamente por estas características será emparentada con la argentina *Los Libros*, de la que participó activamente Piglia. Desde cierta proximidad con la neovanguardia italiana, en el horizonte del estructuralismo marxista-maoísta de *Tel Quel*, se afirma la importancia de discutir el “realismo”.

Claro que en este contexto, “realismo”, más que a una estética particular, aludía a un terreno en disputa, esto es, al problema general acerca de cómo tramitar las relaciones entre literatura y política, como puede colegirse a partir del segundo motivo de nuestro interés en este libro. Pues en segundo lugar, entonces, nos interesa de este volumen que comentamos el modo en que bajo el mismo paraguas del “realismo” se plantea el contrapunto entre perspectivas más objetivistas y perspectivas más experimentales, o en los términos de la época, entre “realismo y vanguardia”, encarnado en la contraposición,

muy relevante para nosotros, entre Lukács y Adorno, que firman el primero y el segundo texto de esta compilación, respectivamente. La de Lukács es una entrevista de 1963, en la que, a pesar de rechazar el “realismo socialista”, continúa afirmando que “[t]odo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad” (Lukács 1969: 11), de modo que por más nuevas adjetivaciones que se adosen al “realismo” seguía pensando en términos de “reflejo”. Además, Lukács insiste en esta entrevista en sus juicios negativos sobre representantes fundamentales de la vanguardia, como Beckett. El de Adorno es su principal y más explícito trabajo polémico sobre Lukács: “Lukács y el equívoco del realismo”, un ensayo de 1958 que luego se incluyó en *Noten zur Literatur II*. En su trabajo, el segundo y más largo del volumen (que asume claramente el lugar de la réplica al primero de Lukács), Adorno señala que a pesar de los esfuerzos de Lukács en *Contra el equívoco del realismo* (de 1958) por matizar y adjetivar el “realismo”, su teoría continúa siendo fuertemente reaccionaria y finalmente burguesa, contra sus propias intenciones.

El núcleo de la teoría sigue siendo, en todo caso, dogmático. Toda la literatura moderna, en cuanto se aparta de la fórmula de un realismo —ya sea crítico, ya sea socialista—, queda rechazada y marcada sin vacilar con el sello infamante de decadentismo [...] Lukács, mediante los conceptos de decadencia y de vanguardia, para él sinónimos, mide por el mismo rasero cosas heterogéneas: no sólo Proust, Kafka, Joyce y Beckett, sino también Benn, Jünger y, tal vez, incluso Heidegger; y por lo que a los teóricos se refiere, a Benjamín [*sic*] y a mí mismo (Adorno 1969: 45).

Así, Adorno contribuye aquí a cincelar los perfiles de la disputa de Piglia: enfrentarse a la tradición de Lukács y el realismo. Y Adorno desliza, del lado antilukacsiano, el nombre de Walter Benjamin, junto al suyo propio. Pero además, aparece también en el trabajo de Adorno toda una serie de motivos que serán de mucha relevancia para todas las ofensivas contra el realismo paradigmáticamente defendido por el filósofo húngaro: antes que nada, la importancia de la ‘mediación’ para evaluar la politicidad de una obra (50); la asunción de la forma como el registro privilegiado de la convergencia del arte con la realidad (51); la denuncia de la ceguera de Lukács para reconocer la importancia (y, centralmente, la historicidad) de las técnicas literarias (55); la crítica a la idea lukacsiana de “perspectiva” de la obra como mera estilización de la agitación propagandística, de la “tendencia artificialmente injertada” (59); la denuncia de que el realismo lukacsiano “ofrece sólo escorias pantanosas y muertas en las formas artísticas burguesas” (60), que sólo puede sostenerse, como el realismo burgués, en la positividad de la realidad que se pretende “reflejar”; la consecuente crítica de toda noción de “reflejo” (84), que presupone una “reconciliación forzada” con una realidad presupuesta como socialismo realizado: la Unión Soviética (41 y 85). Antirrealismo, mediación, forma, técnica, antisovietismo. Muchos de estos motivos reaparecerán en la crítica de Piglia. Sin embargo, Adorno no será un autor visitado por Piglia en su futura labor crítica. Puede sugerirse que más allá de estos motivos (de hecho, muy emparentados con el tipo de crítica con el que Brecht se opuso a Lukács) hay una vena central de la argumentación de Adorno que quizás haya sido una de las razones por las cuales nunca fue un autor al que Piglia recurriera en sus trabajos: la afirmación de que la politicidad (negativa) del arte está dada precisamente por la autonomía de la obra: “El arte no conoce a la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo ‘perspectivista’, sino en cuanto que expresa

en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad” (57). Autonomía y negatividad son los rasgos del arte de vanguardia en los que para Adorno radica la politicidad de la obra. Piglia, aunque convergente con muchas de las críticas adornianas a Lukács, no podrá sin embargo coincidir con algunos de los presupuestos más fuertes de la estética adorniana. Como ya dijimos, así como rechazó insistentemente el realismo, también rechazó la autonomía estética. La tensión entre marxismo y modernismo se modulará en Piglia en mayor sintonía con el Benjamin brechtiano que Adorno criticó, precisamente, desde la afirmación de la autonomía de la obra de arte y la dinámica de su propia historia immanente.

El otro libro que quisiéramos destacar del trabajo editorial de Piglia es *Por una vanguardia revolucionaria*, de Edoardo Sanguinetti, publicado en 1972 en el marco de la colección “Trabajo Crítico” dirigida por Piglia para Tiempo Contemporáneo. Sanguinetti es uno de los autores que mediatiza o ‘triangula’—es decir, posibilita y refracta a la vez— la recepción de Benjamin por parte de Piglia. Sanguinetti formaba parte de la denominada “neovanguardia italiana” del “grupo 63” (que incluía además a Umberto Eco, Nanni Balestrini, Elio Pagliani, etc.). Ya por su propia denominación involucra toda una orientación en el debate sobre las relaciones entre estética y política. Una orientación decididamente experimentalista que ponía el acento crítico en la renovación formal más que en la politización de los contenidos. Escritores que insistieron en que el “compromiso” (respecto de cuya clásica formulación en el *¿Qué es la literatura?* de Sartre siempre mostraron recelos) de la literatura radica mucho más en el reclamo de ruptura que en las exigencias de comunicabilidad, y para quienes la negación del sistema social implica para el escritor la tarea de desmontaje de la ideología operante en el propio lenguaje, a través del quiebre de las convenciones naturalizadas que habilitan la comunicación.

El volumen que reseñamos incluía tres trabajos de Sanguinetti: “Vanguardia, sociedad, compromiso”, la entrevista “Por una vanguardia revolucionaria” y “Sociología de la vanguardia” (este último traducido por Emilio Renzi, seudónimo del propio Piglia). Este libro, conectado con el anterior sobre el realismo¹, resulta relevante para nuestros intereses en la medida en que insiste en el problema de las relaciones entre literatura y política, desde una postura explícitamente “vanguardista”, de manera que lo que en el volumen anterior aparecía, en el marco de un intento de ofrecer un estado de la cuestión, sólo sugerido (en el contrapunto de Adorno contra Lukács, pero también en la inclusión de Barthes o de Jakobson), en este libro se explicita claramente: los problemas del “realismo” sólo se resuelven desde una postura de “vanguardia revolucionaria”. Dice Sanguinetti: “Pienso que en resumen las razones de ser de la vanguardia son las de una mejor posibilidad de realismo” (Sanguinetti 1972: 55). Pero además, como lo han señalado los comentaristas de la “neovanguardia italiana” (por ejemplo Blanco 1972) y como se ve claramente en el texto, esta postura es fundamentada por Sanguinetti a partir de una recurrente apelación a los planteos de Adorno y de Benjamin.² Para no extendernos en

¹ Al punto que podemos encontrar en él (Sanguinetti 1972: 54) la ya citada referencia de contratapa del volumen sobre el realismo.

² El propio Piglia señala ese lazo años después: “Siguiendo en esto algunas hipótesis de Benjamin, el crítico italiano Edoardo Sanguinetti ha escrito algunas ideas muy interesantes sobre este punto: para escapar al mercado la vanguardia va a parar al museo y que la dialéctica entre mercado y museo es una dia-

las múltiples alusiones a ambos autores, sólo transcribimos el paso en el que Sanguinetti recupera los planteos de Benjamin para definir nada menos que su propio concepto de “vanguardia”:

La etimología estructural –en el sentido marxista de la palabra– del fenómeno de la vanguardia ha sido perfectamente señalada por Walter Benjamin en uno de sus estudios sobre Baudelaire, cuando describe la situación de éste en el mercado literario: la prostitución ineluctable del poeta con respecto al mercado en tanto que instancia objetiva, y con respecto al producto artístico en tanto que mercancía (Sanguinetti 1972: 83-84).

Sanguinetti señala que hay un momento heroico y un momento cínico en la vanguardia: ella se levanta contra la mercantilización estética, aunque finalmente no puede dejar de precipitarse en ella. El pasaje de Benjamin es famoso: “Baudelaire sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gándul; y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador” (Benjamin 1972: 47). La relación de la vanguardia con el mercado es tan intensa porque la propia vanguardia es, de algún modo, su producto. Pero su más alta posibilidad es, precisamente, poner al descubierto la naturaleza efectiva del proceso de producción cultural orientado por el mercado, desde dentro de la propia escritura. Por tanto, “[a]quello que expresa la vanguardia es pues, de modo privilegiado, una verdad general de carácter social, y ya no, simplemente, una verdad particular de carácter estético” (Sanguinetti 1972: 18). El rol de la vanguardia es “la destrucción de esa contemplación desinteresada que es, según la notable tesis de Adorno en su ensayo sobre la *Missa solemnis* de Beethoven, la neutralización total del hecho estético” (90). Contra la neutralización del mercado, contra la sublimación del museo, la vanguardia, que no hubiese podido surgir sin ellos, lucha por denunciarlos y romper con el *continuum* de dominio que ellos se encargan de ocultar: “Yo estoy convencido por el contrario de que la historia procede por golpes violentos y rápidos. Nosotros hablamos de tradición y patrimonio cultural; Benjamin tiene razón cuando dice que ‘son los trofeos arrastrados detrás del carro de los vencedores’” (69). Sanguinetti viene a sugerir, de la mano de Adorno y Benjamin, que la tarea de una literatura “de izquierda”, como la que reclamaba Piglia en el año 65, consistiría en denunciar la “neutralización” que a través del mercado o del museo decreta el divorcio entre cultura y política. Y agrega Sanguinetti que la idea de “compromiso” (en sentido sartreano) no hace sino consolidar esa escisión: el sacrificio de la cultura en aras de la política no hace sino consolidar esa separación. Contra esa idea enarbola la vanguardia como única alternativa contra la neutralización: “Rechazar la degradante autonomía que se le ofrece, no significa aceptar, con estoico arrepentimiento, una heteronomía penitencial, sino que significa suprimir, desde el principio, la equívoca alternativa configurada de este modo” (31). En Latinoamérica el peso de esa “heteronomía penitencial” configuró el característico antiintelectualismo de nuestros politizados años 60 y 70, en gran medida fraguado en las teorías del “compromiso” precisamente, de vastas consecuencias para la intelectualidad de izquierdas de nuestros países.³

léctica que forma parte de la tradición de la vanguardia y que en realidad eso es la vanguardia” (Piglia 2000: 234).

³ Véase el citado trabajo de Gilman (2003). La hipótesis de una politización creciente que fagocitó toda forma de autonomía y especificidad de lo cultural puede hallarse en los principales estudios de la época: Terán (1993), Sarlo (2001), Sigal (2002).

Piglia intenta, por estas vías, entonces, plantear caminos alternativos a los que hegemónicamente se ofrecían a los escritores de esos años: el pasaje a la política podía dejar intacta la escisión (“burguesa”) entre cultura y política, en la que radicaba el verdadero origen de la neutralización del potencial disruptivo del arte y la cultura. Recuperando las palabras de Sanguinetti podríamos decir que contra la neutralización mercantil-museística no podemos luchar con una análoga neutralización político-instrumental. Porque –y éste es el hilo que enlaza los nombres de Sanguinetti, Benjamin y Piglia– la neutralización no es sólo la escisión de lo cultural sublimado sobre el proceso social, sino también la unilateralización de lo político y la consecuente desactivación de las virtualidades políticas de lo literario mismo.

2. Más allá del “compromiso”: por una politización inmanente del arte

Mientras tanto, ya desde 1969 aparecía la revista *Los Libros*, en la que Piglia ocupó un lugar destacado desde el principio. La importancia de esta publicación para la renovación de la crítica en nuestro país, ha sido ya probadamente señalada (Panesi 2000, de Diego 2001). Aunque recién en el número 23 de la revista (de noviembre de 1971) aparece Piglia en el Consejo de Dirección (integrado además por Héctor Schmucler y Carlos Altamirano), su participación comenzó con el primer número de la revista. A partir del número 25 (de marzo de 1972) se suma al Consejo de Dirección, entre otros, Beatriz Sarlo. El número 29 (de marzo-abril de 1973), finalmente, marca un punto de inflexión hacia una segunda etapa, que llegará hasta el último número, el 44, de enero-febrero de 1976. En esa segunda etapa, Schmucler abandona la revista, Altamirano, Piglia y Sarlo pasan a ser sus directores, y se inicia una creciente politización de sus artículos en una línea de izquierda revolucionaria identificada con el maoísmo. Es en el marco de esta experiencia intelectual decisiva en que encontramos los planteos más claros y contundentes de Piglia en la dirección de los interrogantes que venimos abriendo.

Resulta pertinente destacar que aquellos ejes que hemos visto que Piglia planteaba desde *Literatura y sociedad* y su labor editorial (y que luego trasladará a sus ensayos críticos) adquieren un importante protagonismo en la labor colectiva de *Los Libros*. Así puede reconocerse en la pertinencia de esos mismos ejes para desglosar los debates estético-políticos más candentes de esos años, como el largamente discutido caso de las conflictivas relaciones entre escritor cubano Heberto Padilla y el Estado cubano, que funcionó como condensación y laboratorio de los debates acerca del “escritor revolucionario” en Latinoamérica, e incluso en Europa. En una nota colectiva publicada en el número 20⁴, de junio de 1971, de *Los Libros* (en cuya redacción debemos suponer que participó Piglia, aunque no se mencione en realidad ningún nombre) se daba cuenta del “caso Padilla”, procurando escapar de posiciones “liberales” y “populistas”. Allí se afirmaba: “se estableció –al menos entre los escritores– una solución de continuidad entre los actos políticos y los actos literarios” (5). El eje de la postura de *Los Libros* se establece, precisamente, en torno a la necesidad de diagnosticar críticamente esa dicotomía, la misma dicotomía que criticaba Sanguinetti. A lo largo de las diversas intervenciones en torno al

⁴ “Puntos de partida para una discusión”, en: *Los Libros*, 20, pp. 4-5.

“caso”, decía la revista, “aparecían como revolucionarios todos aquellos que expresaran verbalmente su adhesión política a Cuba, sin que se comprometiera con esa definición las formas de su producción intelectual” (5). Frente a esa escisión, *Los Libros* propone una alternativa centrada en el problema de la producción (medular en Piglia, como enseñada veremos), en condiciones de superar tanto el mesianismo liberal del intelectual libre, cuanto el populismo de las apelaciones demagógicas al sentido común, que desde la posición del intelectual “comprometido” dictaminan sus decretos antiintelectualistas: ni aislamiento burgués en la torre del espíritu, ni disolución popular-demagógica de la especificidad intelectual: “Una definición revolucionaria del intelectual debe concebirlo con su especificidad, en el seno de las masas” (4). En *Los Libros* ya se vislumbraban los riesgos que para la actividad intelectual involucraba cierto modo de concebir la relación entre cultura y politización que se resolviera en la afirmación unilateral de la segunda a costa de la primera. Frente a eso, queda planteada en la revista la falsedad de toda forma de politización que se ampare en la dicotomía, típicamente “burguesa”, entre cultura y política, sea por una moral del espíritu “creador” que disuelva la política sublimando la labor del escritor, sea por una politización mal entendida que disuelva el sentido específico de la cultura y su potencial político. En buena medida, el eje Brecht-Benjamin opera en la labor crítica de Piglia de esos años precisamente en la dirección de articular críticamente el espacio en el que esta postura sea posible.

La primera expresión del ‘brechtianismo’ de Piglia podemos constatarla en “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases”, un artículo publicado en *Los Libros* en 1972. Allí encontramos una primera formulación de toda una estética de la producción de base brechtiana que se mantendrá en Piglia a lo largo del periodo. Si bien el artículo es una amplia reseña de las *Charlas en el foro de Yanan sobre arte y literatura*, de Mao, la matriz con la que lo lee es explícitamente brechtiana, introduciéndose en ella también algunos elementos de los formalistas rusos. Es desde esta matriz que evalúa los planteos de la revolución cultural china.

El trabajo se abre con un epígrafe de Brecht: “El arte es una práctica social, con sus características específicas, y su propia historia: una práctica entre otras, conectada con otras”. Esta cita inicial plantea la tónica materialista que impregna todo el artículo, esto es, la exigencia de inscribir el arte en el proceso social de producción. Como se decía en un importante libro sobre Brecht publicado en una de las editoriales satélites de Jorge Álvarez en 1969: “después de un largo período de olvido de la tesis del arte como rama de la producción por parte de los pensadores marxistas de este siglo, es Brecht quien va a tomarla otra vez en consideración” (Posada 1969: 254). En efecto, en su contienda contra toda estética idealista a la vez que contra toda estética realista, Piglia se apropiará del núcleo de la estética de la producción de Brecht y, luego, de su elaboración por parte de Benjamin. Es en este registro que encontraremos la respuesta más elaborada de Piglia a los interrogantes de su época, una respuesta que podemos deslindar en tres momentos: la crítica de la estética idealista, la crítica de las estéticas realistas y el planteo de los aspectos propios de una estética de la producción.

En primer lugar, entonces, contra toda estética idealista, la estética de la producción sostiene que la capacidad del arte para contribuir a cambiar las relaciones sociales dadas no deriva de ninguna posición supuestamente privilegiada por encima del tumulto del mundo diario, sino precisamente de lo opuesto: de la posición del arte como parte de las fuerzas productivas de la sociedad. El primer paso, entonces, de una adecuada “politiza-

ción” del arte, reclama estrategias que estén en condiciones de explicitar los propios procesos de producción de la obra, en consonancia con la insistencia de los formalistas rusos en el carácter siempre “artificial” de la obra como “construcción”. Así como la obra deja de ser un producto acabado y pasa a ser un momento en un proceso productivo, el artista, consecuentemente, deja de ser un espíritu inspirado y pasa a ser el ‘operador’ de una serie de técnicas de producción.

En la estética idealista, como ha dicho Brecht citando una frase clásica, “el producto se emancipa de la producción, se borran las huellas de su origen”. Se trata de una operación destinada tanto a suprimir el hecho mismo de la producción (en beneficio de una metafísica de la “creación” y del artista inspirado) como a diluir la presencia de la demanda social y de las condiciones de producción (Piglia 1972: 22).

El artista deja de ser una personalidad creadora y pasa a ser *productor*,⁵ la obra deja de ser una realización del espíritu y pasa a ser un momento del proceso productivo. La cultura, por tanto, deja de ser la flor del espíritu y pasa a ser otro ámbito más en el que se tramitan las relaciones sociales. Pero si el arte es instancia de la producción material, entonces es por sí mismo “escenario de la lucha de clases”. Por sí mismo, y no porque esté referido a la política, como si ella fuese externa al arte.

De aquí parte, en segundo lugar, la crítica a las estéticas “realistas”: “la oposición compromiso/realismo socialista, encerró durante años el problema de la articulación entre literatura y revolución en una trampa sin salida” (Piglia 1972: 23). La trampa consistió, sencillamente, en haber repetido los presupuestos de una estética burguesa (en el “realismo”), apenas agregándole opiniones políticas izquierdistas (con el supuesto “compromiso”). En cuanto al “realismo”, Piglia es contundente y sagaz: “En general el debate marxista sobre la poética del realismo socialista (más allá de las críticas a la resolución administrativa y la imposición burocrática de una estética normativa) ha girado bizantinamente sobre un adjetivo” (23). Aunque el rechazo del realismo “socialista” haya sido bastante generalizado ya en aquellos años, para Piglia hablar de realismo “crítico”, “fantástico”, “maravilloso”, “abierto”, “sin fronteras” (y con este catálogo de adjetivaciones alude a Lukács y al *boom* latinoamericano –acaso los dos enemigos principales de Piglia–, a E. Fisher y a R. Garaudy) es apenas un rodeo que no acierta a desprenderse de la vieja matriz realista, surgida en buena medida de la lectura de las opiniones literarias de Marx, opiniones que a menudo “corresponden al mundo ideológico de un burgués culto del siglo XIX fascinado por cierta forma de novela burguesa y por el clasicismo” (23). Con discusiones bizantinas acerca de un adjetivo nunca se logrará una ruptura con el arte burgués, sino sólo un arte burgués politizado –externamente– en sentido socialista. “En esto Mao se opone frontalmente (aquí también de acuerdo con Brecht) a la corriente dualista o pluralista del marxismo, es decir, en esencia a lo que quería Trotski [y también Lukács –L.I.G.]: ‘política proletaria, arte burgués’” (23). En última instancia,

⁵ Como había sostenido Benjamin en su famosa conferencia “El autor como productor” (en Benjamin 1975: 120 ss.), recuperando la noción del “escritor operante” de Sergei Tretiakov, destacado representante de la vanguardia rusa que llevó las discusiones rusas al contexto de la vanguardia alemana, sobre todo a través de su amistad con Brecht y a partir de su visita a Berlín en 1931, donde ofreciera influyentes conferencias.

los debates en torno al realismo, por sutilmente adjetivado que esté, no logran una verdadera ruptura (mucho más promisorio en las posturas de vanguardia) con las formas artísticas del pasado. Piglia busca otro tipo de anclajes en la estética marxista que sorteen las aporías del realismo. Resulta significativa la recuperación de “la definición que diera Eisenstein cuando en 1925 declaraba: ‘Yo no soy realista, soy materialista’” (25). Materialismo que, en el caso del cineasta ruso, podía convivir con las más avanzadas técnicas de producción (estética) de aquellos años, como el montaje, en el que se ponían en cuestión los parámetros veristas del realismo decimonónico. El realismo era, como lo demostraba la postura lukacsiana, el bote de salvataje de la vieja ideología del humanismo burgués, la conexión aún viva con el idealismo del hombre que ha de ser salvado de los embates “alienantes” de la sociedad capitalista, en un anticapitalismo que podía operar de puente entre posturas radicalizadas y defensas liberales de la integridad del individuo, todas mezcladas en un mismo rechazo de la “alienación”. Puentes ideológicos que asocian esta constelación ideológica al reformismo de los partidos comunistas influenciados por el PCUS, bajo cuya férula operó, a pesar de todas las distancias, Lukács. El realismo está tan lejos de una transformación en el arte, como la Unión Soviética de la transformación de las estructuras de poder. Antirrealismo significaba –para buena parte del maoísmo en auge en esos años– antisovietismo, y viceversa.

De lo que se trata, entonces, no es de imponer adjetivos, sino de discutir “el problema de la nueva función del arte”. Con la idea de la “nueva función” del arte Piglia enlaza el concepto de “función” de los formalistas rusos con la idea brechtiana de la *Umfunktio-nierung* del arte, su transformación funcional, luego retomada por Benjamin. En cualquiera de los dos casos, la “función” desustancializa el debate, lo desplaza del problema de los contenidos ideológicos, y lo inscribe en el problema de las funciones, las relaciones sociales involucradas en el proceso cultural.

Ligada a su crítica del realismo se sitúa la crítica de Piglia al compromiso, crítica que seguramente habrá resultado acaso más disonante que su crítica al realismo, teniendo en cuenta el enorme peso que la teoría sartreana del compromiso tuvo como modo de tramitar las relaciones del escritor con la política, desde los tiempos de *Contorno* (Terán 1993). Si la crítica al realismo lo distanciaba de las orientaciones comunistas, la crítica al compromiso sin duda figura entre los aspectos de mayor distanciamiento con la generación de la “nueva izquierda” sesentista, de *Contorno* a *El escarabajo de oro*, de los hermanos Viñas a Abelardo Castillo, y la idea más espontánea de politización como la simple preocupación por los problemas sociales y su directa plasmación en lo literario, como ingenua responsabilidad ética del escritor, como mera opinión política ‘de izquierda’. Contra esta idea, Piglia aboga por una transformación que, antes que nada, rompa las fronteras entre cultura y política. Si el compromiso es una extensión de la cultura hacia la política, la radicalización buscada por Piglia implica una ruptura radical de la separación entre cultura y política: “Mao desacredita todo voluntarismo del sujeto (a la manera del compromiso sartreano) y echa las bases de una definición de las relaciones entre literatura y revolución en términos de una práctica específica que mantiene con la ideología y la política lazos propios en el interior de la estructura social” (Piglia 1972: 23). La defensa de la especificidad de la práctica literaria es un argumento central en la economía del texto. Si el arte es una rama de la producción material de la sociedad, deja de ser autónomo a la vez que pasa a tener un sentido político inmanente, es decir, a la vez que renuncia a una autonomía entendida como independencia del proceso productivo, puede

reivindicar una eficacia específica en el terreno de la esfera de producción estética o cultural. Hablar de ‘fuerzas estéticas de producción’ permite trazar ambos movimientos en un mismo gesto: renuncia a la autonomía y reivindicación de especificidad. Este corolario decisivo de la estética de la producción ocupa un lugar particularmente sensible, pues le permite a Piglia intervenir no sólo en discusiones literarias, sino también en el debate acerca de la violencia revolucionaria, y sugerir perspectivas como la siguiente, que nos permitimos transcribir *in extenso* por su singularidad en los debates acerca de la violencia política:

Mao Tse-Tung, fundador del partido comunista de China y estratega de la guerra popular prolongada, tiene respecto al papel de la literatura en la revolución, una posición a menudo más “pacífica” que la de muchos intelectuales pequeñoburgueses dispuestos a certificar la muerte de la palabra y el reinado indiscutible de los “hechos”, todas las veces que sea necesario discutir la inserción concreta del intelectual en la lucha política. La oposición palabras/hechos, encierra una contradicción más profunda entre cultura/política con la que en general se intenta reprimir el antagonismo entre una cultura revolucionaria y una cultura burguesa, que hace de la práctica específica también el escenario de la lucha de clases (Piglia 1972: 25).

La centralidad que la idea de “compromiso” en general, y en particular el *¿Qué es la literatura?* de Sartre, habían tenido para la generación inmediatamente anterior, es desplazada en un gesto pletórico de significados, entre los que debemos distinguir al menos: a) la denuncia del “compromiso” como perpetuación de lo más propio del concepto burgués de cultura, esto es, su escisión de lo político; b) el señalamiento de que el “compromiso”, como mala politización, está abriendo (año 1972) las vías de una violenta ideología pequeñoburguesa dispuesta a liquidar las palabras en los hechos, a disolver la práctica estética en la militancia política (no olvidemos que Piglia conoció de cerca los dilemas e itinerarios de R. Walsh y de F. Urondo, con quienes trabajó en la *Revista de Problemas del Tercer Mundo*); c) al afinar la práctica estética como “rama de la producción”, defiende la especificidad de lo literario sin recaer por ello en el rechazado concepto de autonomía. “La eficacia estética garantiza el efecto social”, dice Piglia (1972: 23)⁶, dando una respuesta a su interrogante de 1965 acerca de cómo articular cultura y política: la vanguardia (en el sentido de la experimentación de la literatura con sus propias técnicas constructivas, consideradas ahora ellas mismas como “fuerzas productivas”) queda legitimada como arte social en el mismo momento en que es preservada de toda crítica de esteticismo pasatista gracias a su anclaje material como “rama de la producción”.

3. Una estética de la producción: la *Umfunktionierung* de la cultura

Llegamos, en tercer lugar, a los aspectos propios de una estética de la producción. Como lo planteara con toda claridad Benjamin, de lo que se trata es de superar el estéril

⁶ En su crítica al concepto de “tendencia” había dicho Benjamin: “Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también” (Benjamin 1975: 118).

“por una parte, por otra parte” (Benjamin 1975: 117) que ha regido los debates: “por una parte” se debería exigir la tendencia correcta y “por otra parte” se estaría en el derecho de esperar calidad de dicha ejecución. La separación entre “tendencia” y “calidad” no hace sino sancionar la dicotomía entre contenido y forma. Y el propio Benjamin ofrece el marco más genérico para una respuesta al problema:

antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras (Benjamin 1975: 119).

Si la literatura es considerada una rama de la producción material, sus técnicas no son sino una rama de las fuerzas productivas de la sociedad, de manera que dicho concepto de “técnica” ofrece el punto de arranque dialéctico desde el cual superar la estéril contraposición entre forma y contenido, entre literatura y política: las técnicas son las formas de lo social histórico dentro de lo literario, lo social es inmanente a los propios procedimientos estéticos. Estamos ante uno de los núcleos del famoso debate sobre el realismo que enfrentó a Brecht y Lukács, y de la contrapuesta recepción de las vanguardias estéticas del siglo XX por parte de estos dos autores. Piglia identifica este mismo núcleo en los planteos del propio Mao, en los cuales habría no sólo un reconocimiento del papel decisivo de las “técnicas de expresión”, sino además un señalamiento de la relativa autonomía de estas técnicas.

En esto Mao está otra vez cerca de Brecht: las “viejas” formas se pueden aislar como nivel relativamente independiente, remodelarlas, convertirlas en instrumentos de producción, hacerles perder su carga feudal o burguesa a partir de una función distinta en la estructura (Piglia 1972: 24).

De manera que junto al reconocimiento del lugar central de las técnicas (menospreciadas tanto por las estéticas idealistas y sus ideales de ‘inspiración’ y ‘expresión’, cuanto por las realistas y su interés en el contenido), se destaca el tópico brechtiano de la “transformación funcional”, esto es, de la posibilidad de reapropiación crítica de formas y técnicas del arte burgués, de modo que se da cabida a todos los aportes técnico-formales no sólo de las vanguardias, sino incluso de los nuevos medios de comunicación, como la radio o el cine, en la medida en que se pueda discutir la cuestión, ya mencionada, de su función. “En orden a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista –y por ello interesada en liberar los medios productivos, y por ello al servicio de la lucha de clases– ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional” (Benjamin 1975: 125).⁷ Para Benjamin, la centralidad del concepto de “técnica” en Brecht no apunta sencillamente a pertrechar el aparato de producción sino además a modificarlo, “refuncionalizarlo”, en un sentido socialista.⁸ Con

⁷ Sobre la *Umfunktionierung* se encuentran importantes aportes en el citado libro de Posada (1969: 40, 263, 291).

⁸ Brecht enumera: “Monólogo interior (Joyce), disociación de elementos (Döblin, Dos Passos), estilo asociativo (Joyce, Döblin), montaje de actualidades (Dos Passos), distanciamiento (Kafka)”. E indica:

este presupuesto, no hay estética normativa alguna, no podemos establecer *a priori* qué medios serán útiles a las luchas presentes o futuras. Así, por ejemplo, las técnicas del folletín o de la novela policial, de la radio o del cine, asociadas a formas nacidas de la mercantilización o de la mecanización de la cultura (enemigos declarados de la estética humanista lukacsiana), pueden sin embargo ser “refuncionalizadas” en un sentido crítico.⁹

Finalmente, de las cuestiones que aparecen en el texto reseñado debemos aún mencionar un aspecto de relevancia en el debate de la estética brechtiana contra el realismo de corte lukacsiano: el ‘carácter popular’ del arte político. La popularidad no puede limitarse a la accesibilidad y la comunicabilidad inmediatas, sobre todo porque ello presupondría el carácter inmutable o natural de las convenciones de la comunicación social. Como si el realismo decimonónico fuese naturalmente transparente, casi como si él mismo no fuese ninguna técnica, ninguna mediación, sino mero ‘reflejo’ espontáneo y natural de lo real. Por el contrario, esas reglas de comunicabilidad cambian, de manera que también cambiarán los criterios de ‘popularidad’ en el arte. En cualquier caso, el ‘carácter popular’ es un espacio en disputa (una afirmación que resulta fundamental para una estética que se pretende permeable a la experimentación vanguardista a la vez que con un anclaje en las masas). Como dijera agudamente Brecht, no existe únicamente el “ser popular”, sino también el “hacerse popular” (Brecht 1984: 241). En esa dirección interpreta Piglia el concepto maoísta de “pueblo” y su derivación en una dialéctica entre elevación y popularización del “público”. Una estética materialista implicaba tener en cuenta tanto las condiciones de producción (el arte como rama de la producción) cuanto la demanda social (el lugar del público y del consumo). Pero esta demanda es, como las propias técnicas de producción, histórica, nunca estática ni homogénea: “No existe un público dado sino un incesante trabajo de elevación/popularización/elevación que va abriendo a la vez los códigos de desciframiento y las condiciones de producción” (Piglia 1972: 24).

Cierra Piglia su artículo inscribiendo a Mao en la tradición marxista que a partir de este momento (y hasta *Crítica y ficción* al menos) será su matriz crítica fundamental, incluso después del entusiasmo maoísta:

“En estos trabajos están también representadas, en cierta medida, fuerzas de producción. Precisamente los escritores socialistas pueden llegar a conocer en estos documentos de la desesperación valiosos elementos técnicos de alta perfección” (Brecht 1984: 267).

⁹ La cuestión de la novela policial es otro de los hilos que enlazan a Piglia con Brecht y con Benjamin. Piglia ve elementos brechtianos en los novelistas norteamericanos que edita en su famosa “Serie Negra” en *Tiempo Contemporáneo*: “una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht. Sin tener nada de Brecht –salvo, quizá, Hammet– estos autores deben, creo, ser sometidos a una lectura brechtiana” (entrevista a Piglia incluida en *Sonderéguer* 2008: 438). Por su parte, Brecht ha tematizado explícitamente la novela policial en sus escritos sobre arte y literatura (Brecht 1984: 31 ss., 341 ss.). Este tópico estuvo entre los temas de debate entre Benjamin y Brecht, que hasta llegaron a planear la redacción compartida de una novela policial (Wizisla 2007: 94 ss.). Benjamin ha escrito notas esenciales sobre la posible función social de la novela policial, que Piglia difícilmente no haya leído, pues se encuentran en las *Tentativas sobre Brecht* (Benjamin 1975: 112-113): “La novela de crímenes, que en su tiempo primero tanto ha hecho por la psicología como un Dostojewski, se pone a disposición de la crítica social en el ápice de su evolución. [...] A Dostojewski le importaba la psicología; ponía de bulto la porción de crimen que hay en los hombres. A Brecht le importa la política; pone de bulto la porción de crimen que hay en los negocios. Orden jurídico burgués y delito, posiciones contrarias según la regla de juego de la novela de crímenes. El procedimiento de Brecht consiste en mantener la técnica sobremanera desarrollada de las novelas de crímenes, pero dando de lado las reglas de juego”. La misma *Umfunktionierung* puede encontrarse en la teoría y práctica de la novela policial en Piglia.

La gran revolución cultural proletaria es el momento material de una reflexión práctica sobre la cultura y la ideología que al tener en cuenta el carácter antagónico de la contradicción entre el arte revolucionario y el arte burgués se instala en la mejor tradición de la estética marxista: la que nació en las luchas de la revolución de octubre con Tretiakov, Lissitsky, Meyerhold, Tinianov, para culminar en la obra de Brecht (Piglia 1972: 25).

4. Brecht, Benjamin, Piglia: el escritor como productor

En febrero de 1975 publica Piglia en el número 22 de la revista *Crisis* una breve selección de escritos de Brecht y un ensayo sobre Brecht de Bernard Dort, traducido por el propio Piglia. El ensayo de Dort incluye una importante referencia a “El autor como productor”, de Benjamin (precisamente los pasajes sobre la “transformación funcional”), y Piglia inserta una nota propia que remite a “Walter Benjamin, *Bertolt Brecht. Ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca, 1970” (cit. según Sonderéguer 2008: 388). El dato es de relevancia, pues esta edición uruguaya da cuenta de una circulación rioplatense de los ensayos benjaminianos en cinco años anterior a la edición española de Taurus, de 1975; si bien no es mucho tiempo, teniendo en cuenta el escenario de clausura política que se inicia a principios de 1976, es probable que la edición de Taurus no hubiese podido tener un impacto de importancia. Por otra parte, el ensayo de Dort asocia la definición de Brecht del arte como práctica social humana con algunos aspectos del formalismo ruso, en particular con las consideraciones de Tinianov sobre la “evolución literaria” y sobre las “funciones de la serie literaria en relación con las series sociales próximas”.

De este modo, ya tenemos todos los elementos de lo que aparecía en las entrevistas de *Crítica y ficción* como la matriz crítica fundamental de Piglia en esos años: Brecht, Benjamin y los formalistas rusos. Casi al mismo tiempo en que se publica el ensayo de Dort en *Crisis*, aparece en el número 40 de la revista *Los Libros*, de marzo-abril de 1975, el artículo “Notas sobre Brecht”. Dando cuenta de la aparición en castellano de los *Escritos sobre literatura y arte* de Brecht, traducidos como *El compromiso en literatura y arte*, Piglia elabora una de las formulaciones más acabadas de sus reflexiones críticas en aquellos años.

Reaparece, nuevamente en primer lugar, la crítica a toda estética idealista, a la creencia romántica en el misterio de la ‘creación artística’. Vuelve a destacar que la cultura ocupa un lugar en el proceso material de producción, de manera que la ‘función social’ del arte está definida no por las ilusiones ideológicas sino por la producción de mercancías. Y aquí destaca, próximo a Benjamin, el costado “positivo” de esta posición del arte en el capitalismo. Como en el elogio de las tareas revolucionarias de la burguesía en el *Manifiesto Comunista*, Piglia destaca que la mercantilización de la cultura contribuye a disolver toda superstición romántica del arte como pura espiritualización ajena a los procesos objetivos, económicos y técnicos, independiente de la mácula de heteronomía por ellos representada.

El momento “positivo” de la situación está en que, de hecho, se borra el aura romántica, espiritualizada que rodea y encubre el trabajo artístico. La ilusión de un artista libre y desinteresado que elabora “espontáneamente” sus obras para un público de iguales está sometida a la prueba de realidad de los aparatos culturales (Piglia 1975: 6).

En base a esta consideración se establece una clara frontera entre Benjamin y sus compañeros del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Piglia señala explícita-

mente que si admitimos el valor crítico de la disolución del aura debemos enfrentarnos a todo rápido pesimismo respecto de los desarrollos de la “industria cultural”:

la producción literaria debe ser redefinida constantemente sin admitir una “esencia” del arte. Esquiva de este modo el error idealista de cierta crítica de izquierda —a la manera de Adorno y la escuela de Frankfurt— que en su rechazo de “la industria cultural” recae en un humanismo fatalista y aristocrático (Piglia 1975: 7).

La crítica de Piglia a los frankfurtianos se inscribe en la crítica (ya frecuente en los 70) a los marxismos neohumanistas que, para sus críticos, reproducirían la ilusión ‘idealista’ de concebir al arte como una cualidad ‘humana’ inmutable y ahistórica que sería preciso preservar de la degradación a que la somete la voracidad de los aparatos culturales. Y entonces, tenemos que el Benjamin brechtiano de Piglia es un Benjamin explícitamente antifrankfurtiano. Aunque Piglia no aborde la complejidad de esa relación (la del debate entre Benjamin y Adorno), nos da una idea del tipo de coordenadas en que se inscribían estos nombres, en sintonía con la recepción internacional de Benjamin en esos años (pensemos en las críticas a la recepción adorniana de Benjamin por parte de la izquierda alemana de los años de la revuelta estudiantil). Si el arte deja de ser un territorio autónomo, una actividad compensatoria independiente de las inclemencias de lo social, el ámbito impoluto en el que podría realizarse la humanidad del hombre al margen de las enajenaciones de la sociedad capitalista, y pasa, por el contrario, a hacerse cargo de su puesto (su “función”, dirá Piglia, próximo en eso a los formalistas) junto a otras prácticas sociales en la lucha de clases, entonces, al mismo tiempo que recobra su materialidad, escamoteada en la estética idealista, asume también su radical historicidad, negada en toda defensa humanista del espíritu: el arte deja de ser el lugarteniente de la inmutable esencia del hombre y pasa a ser una práctica concreta entre otras, cuya especificidad está puesta en función de la transformación histórica de las relaciones sociales. Si la literatura es una “serie” junto a otras “series”, entonces el problema de su “evolución” se torna inteligible. Es en este punto fundamental en el que el Iuri Tinianov de la “evolución literaria” aparece junto al Benjamin de “El autor como productor”:

Es en la relación entre esa práctica específica y las otras prácticas sociales (económica, ideológica, política) donde Brecht encuentra históricamente el cambio de función del arte. Como había planteado Walter Benjamin: “En lugar de preguntarse cuál es la posición de una obra *en relación* con las condiciones de producción de una época, hay que preguntarse cuál es su posición *en el interior* de esas condiciones de producción. Esta pregunta afronta directamente *la función* que tiene una obra en el interior de esas relaciones de producción (Piglia 1975: 7).¹⁰

Todos estos rasgos apuntan a consolidar el esbozo de una estética de la producción ya planteado en el texto sobre Mao. Al igual que entonces, plantea Piglia también aquí la crítica, simétrica de la anterior, al “subjetivismo voluntarista de la teoría sartreana del compromiso”, por lo que lamenta el desafortunado título con que vertieron los españoles el original

¹⁰ Cursivas del autor. Piglia remite, no a la edición uruguaya ya citada, sino a “Walter Benjamin, *Essaies sur Bertolt Brecht*, Maspero, 1969”, lo cual nos permite suponer la posibilidad de que haya leído a Benjamin ya desde 1969, es decir, incluso antes de la edición francesa de los escritos sobre arte y literatura de Brecht, que tanto impacto tuvieron en su ensayística.

alemán (que decía, sin ninguna alusión al compromiso, sencillamente *Schriften zur Literatur und Kunst*). Contra la idea de una resistencia solitaria que exaspera el momento subjetivo y moralizante de la “elección” y el “compromiso”, que tanto impacto tuvo en los escritores izquierdistas en la Argentina, Piglia va a insistir nuevamente en el momento social y objetivo de la práctica literaria, aunque ahora el tono es más marcadamente benjaminiano, al destacar la centralidad de considerar al autor como productor: “se trata de definir al escritor como un productor desposeído de sus medios de producción cuyas tareas (políticas, ideológicas, literarias) son también sociales y están ligadas orgánicamente con la lucha revolucionaria” (Piglia 1975: 8). Y si recordamos que en Benjamin la idea del escritor como productor proviene explícitamente de un autor central de la vanguardia rusa, Sergei Tretiaikov, que distinguía del escritor meramente informativo al escritor operante, el círculo entre Brecht, Benjamin y la vanguardia rusa se vuelve a cerrar, con bastante coherencia, en el planteo de Piglia. Pues esta recepción de la vanguardia rusa por Benjamin pasa precisamente por el punto que más le interesa a Piglia, esto es, la disolución de la separación entre tendencia política y técnica literaria. Como decía Benjamin: “Este escritor operante da el ejemplo más tangible de la dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están la tendencia política correcta y la técnica literaria progresiva” (Benjamin 1975: 120). El “escritor como [...] productor” del que habla Piglia es el que no hace ni propaganda, ni mero experimentalismo pasatista, sino aquel que, sabiéndose en plena disputa por los medios de producción culturales, hace de su propia posición en el interior de esas relaciones sociales de producción la clave de una escritura politizada en la propia especificidad de lo literario. El escritor operante es aquel que libra una lucha por el control de los aparatos que regulan la producción cultural (periódicos, editoriales, teatros, etc.) y por las técnicas estéticas que también son por sí mismas ramas específicas de las fuerzas productivas sociales (montaje, monólogo interior, distanciamiento, *ostranenie*, etc.).

Y así entramos en el último registro del artículo, en el que Piglia explicita y radicaliza su crítica de la estética lukacsiana (iniciada cautelosamente en *Literatura y sociedad*) a partir de la polémica sobre el realismo en los años 30 mantuvieran, de manera soterrada, Lukács y Brecht. El rechazo del realismo (en cuya tematización viene trabajando Piglia desde la edición del volumen sobre el tema) se desprende con toda claridad a partir de lo ya dicho: si la literatura es un frente particular de la lucha de clases por derecho propio, entonces también en el interior de ese campo es preciso definir una posición revolucionaria, una lucha específica contra los modos de representación naturalizados, contra los presupuestos de la retórica burguesa, desmontando las convenciones y los códigos lingüísticos impuestos como naturales por las clases dominantes. “Lukacs resume su posición en una disyuntiva imperiosa: ¿Kafka o Thomas Mann? y Brecht opta sin dudar por Kafka” (Piglia 1975: 8). Podemos sintetizar del siguiente modo la serie de aspectos que Piglia extrae de este debate sobre el realismo: a) una postura de ruptura respecto a la tradición cultural burguesa, contra el reformismo que denuncia en Lukács, un reformismo literario que se correspondería con el reformismo de su línea soviética a nivel político; del mismo modo, un antisovietismo como el del Piglia maoísta debe corresponderse con una postura de ruptura en lo cultural¹¹; b) una crítica de la naturaliza-

¹¹ No debemos olvidar que en las “Conversaciones con Brecht” incluidas en las benjaminianas *Tentativas sobre Brecht* encontramos algunas de las expresiones más polémicamente antisoviéticas de Brecht, transcritas por Benjamin. Véase Benjamin (1975: 146-152).

ción de las técnicas del realismo decimonónico, y una consecuente historización de los criterios del “efecto realista”, es decir, de la eficacia del arte para dar cuenta e incidir en lo real: “el verosímil que excluye o retiene el ‘efecto realista’ varía según las clases y las épocas” (9); c) una consecuente recepción positiva de la experimentación y la vanguardia, en la que también viene trabajando Piglia desde antes: “las innovaciones de los escritores de vanguardia no son (como para Lukács) ‘irracionales’, arbitrarias” (9); d) una tematización de las técnicas como lugar de fusión de forma (literatura, experimentación) y contenido (política). En este cuarto punto central es que vuelve a aparecer Benjamin:

Para Brecht la ciencia y la técnica influyen directamente en este proceso y sirven de puente entre la práctica estética y las fuerzas productivas. Basta ver el modo en que (siguiendo en esto a Walter Benjamin) piensa la influencia de los mass media o de los métodos de reproducción mecánica, del psicoanálisis o de la dialéctica materialista en el desarrollo de la producción artística (9).

Si resta un realismo tras estas operaciones, nada tendrá de reflejo, sino que será aquél capaz de producir “otra realidad”. “Esta otra realidad es ‘artificial’, construida, tiene leyes propias y exhibe sus convenciones” (9). Nuevamente los conceptos claves de los formalistas rusos (“artificio”, desde Shklovsky, “construcción”, desde Tinianov y la vanguardia constructivista en general) asociados al impulso materialista de Brecht y Benjamin: una práctica estética radical es aquella que está en condiciones de dar cuenta de sus propias condiciones materiales (económicas y técnicas) de producción, a través de la explicitación del carácter “construido” o “artificial” (una palabra que dejará su marca en la novelística pigliana posterior) de la obra, contra todo ilusionismo mimético.

5. Crítica y ficción: deslizamientos

Esta postura no fue para Piglia sólo una forma de posicionarse teórica o ideológicamente, sino que tuvo claros efectos en su trabajo crítico concreto. Recordaremos sólo el caso de la influyente lectura de Piglia de Roberto Arlt, enteramente asentada sobre los presupuestos fundamentales de su estética de la producción. En la misma época que hemos trabajado se publica, también en *Los Libros*, “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. La primera frase del ensayo sostiene que “Arlt se hace cargo de las condiciones de producción de su literatura” (Piglia 1973: 22). En efecto, aparece nuevamente la crítica de la “lectura liberal” (aquí en el nombre de José Bianco, ligado durante años a la revista *Sur*), cuyo rasgo inconfundible es el de borrar las huellas de las relaciones de producción, el mercado y la lucha de clases, sublimando la literatura como creación y la crítica como cuestión de gusto. Contra ello, Arlt hace entrar, violentamente, el interés económico en el recinto supuestamente desinteresado, puro y neutro, accesible para todos sin distinción de clase, de la lectura gratuita, de la cultura en su sentido liberal-compensatorio. En términos de las condiciones económicas: la centralidad del dinero o la insistente metáfora del robo; en términos de las condiciones técnicas: el uso estratégico de las citas, el tópico de las (malas) traducciones, la importancia de la parodia (y de la cita como parodia), son todos síntomas, transgresiones a nivel ideológico y lingüístico, que aparecen como operaciones características de aquella irrupción violenta. Se apunta

en todos los casos a subvertir un código de lectura, a desnaturalizarlo, a mostrar su marca de clase, dejando ver, de distintas formas, que detrás de toda apropiación “espiritual” hay, como en la apropiación económica, una marca de violencia, un espacio de lucha política. Esta “crítica de la economía literaria” es posible porque “en la práctica de su escritura, Arlt propone una teoría de la literatura donde un espacio de lectura y ciertas condiciones de producción son exhibidos” (23). El texto culmina en la dirección de una generalización de la estética de la producción en términos de una teoría de la traducción como tramitación apócrifa de la dependencia cultural, que luego será tan importante en *Respiración artificial*: “Condiciones de producción, códigos de lectura, es esta relación la que ahora es preciso reconstruir para encontrar –en el pasaje de la traducción a la legibilidad– el nudo de esa situación particular a partir del cual se ordena el sistema literario en Argentina: la dependencia” (27). Arlt, extranjero de la literatura argentina, trastoca las relaciones dominantes en el sistema literario análogamente a como la traducción desbarrata las formas dominantes de circulación internacional de los significados. En ambos casos, la apropiación fraudulenta funciona como canon.

Si además se recuerda el modo en que muchos de los escritores que participaron de *Los Libros* enlazaron íntimamente su labor crítica con su labor literaria, entonces no nos sorprenderá encontrar la presencia de la dupla Brecht-Benjamin en la primera *nouvelle* de Piglia, *Nombre Falso*. Ya ha sido observado que los escritores-críticos de *Los Libros* (como Piglia, L. Gusmán, G. García, O. Lamborghini) “alternan sus lugares como críticos y fabricantes de ficción”, de modo que “[e]n este momento es cuando salen los primeros brotes del injerto teoría-ficción” (Panesi 2000: 35 y 36; véase también de Diego 2001). El eje sobre el que gravita *Nombre falso* es la determinación económica de las relaciones literarias. Se trata de la propiedad de un cuento inédito de Roberto Arlt, y el relato explora las distintas alternativas de esta relación entre propiedad y literatura, con todas las figuras sintomáticas de ese cruce: la mercantilización, el folletín, la prostitución, el plagio, el robo, con un efecto paródico generalizado orientado a desmontar la ideología de la literatura como el espacio neutro del desinterés. El nombre de Brecht no aparece citado, pero sí se roba (pues no se da cuenta de su propiedad) una famosa cita de la *Ópera de los tres centavos* (que por otra parte luego será epígrafe de *Plata quemada*, esta vez legalizado pues aparece junto al nombre de su propietario), y se la adjudica de manera fraudulenta a Roberto Arlt: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?” (Piglia 1997: 95). Esta legitimación del robo (a través, precisamente de la cita-robo de Brecht), con todas sus consecuencias y resonancias en la poética pigliana de lo apócrifo, como modo violento de revelar las condiciones de producción capitalistas, inscribe la figuración literaria en el registro teórico-crítico de la “crítica de la economía literaria” con la que Piglia venía trabajando ya desde hacía años. El nombre de Benjamin sí aparece citado, en un momento en que la crítica irrumpe en el relato ficcional: “Piglia” acaba de dar con *Luba*, el relato inédito perdido de Arlt, y anota en la fiebre de su excitación: “(a) La imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano. (b) La mujer como döppelganger y como espejo invertido. (c) La prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres. Como un relato (a cambio de dinero). (d) Ver el trabajo de Walter Benjamin: anarquismo y bohemia artística (en *Discursos interrumpidos* 36 y ss.), El prostíbulo como espacio de la literatura” (125). Para ordenar sus pensamientos sobre Arlt, “Piglia” cita a “Benjamin”, y lo cita mal, pues sabemos que el tópico de la relación entre bohemia y anarquismo, entre literatura y prostitución se plantea en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, y no en *La obra de arte en la*

época de su reproductibilidad técnica, que es el sitio donde conduce la referencia de Piglia (aunque la falsa remisión es de por sí indicativa: el texto sobre la obra de arte es un núcleo fundamental de la recepción marxista de Benjamin por Piglia). *Luba* debería ser leído a partir de Benjamin, pues es Benjamin quien plantea con toda claridad la relación entre bohemia, anarquismo, mercado y prostitución. Este ensayo benjaminiano (precisamente aquel que suscitó la reacción crítica de Adorno en un debate memorable) se liga con Brecht no sólo por su acentuación marcadamente materialista (blanco de las críticas de Adorno) sino también por su registro plebeyo, en el que se enlazan figuras marginales, “asociales”, “toda la ralea de gentes equívocas” (Benjamin 1972: 23), como claves del proceso literario: las relaciones entre la bohemia y los conspiradores profesionales, entre el escritor y el trapero, entre el poeta y la prostituta. Un enlazamiento plebeyo entre literatura y mercado en el que Piglia pudo encontrar una entonación arltiana. De este modo, Benjamin ingresa ya no sólo como referente crítico, sino incluso como figuración crítico-literaria en uno de los más relevantes experimentos de la ficción argentina de aquellos años.

Sobre el final del periodo aquí abordado, en 1980, se publica una entrevista a Piglia titulada “Parodia y propiedad”. Refiriéndose a las “tendencias más productivas de la crítica moderna”, concluye Piglia con una formulación en la que se enlazan de manera paradigmática los elementos que a lo largo de una década y media fue articulando en su trabajo crítico, y que resume las distintas cuestiones que venimos trabajando, por lo que nos permitimos citar *in extenso*:

Por fin, y ésa es la dirección que realmente me interesa, Walter Benjamin y Bertolt Brecht. Por lo pronto, para poner como ejemplo un trabajo notable, *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*, de Benjamin es un desarrollo muy consecuente de las hipótesis de Tinianov. En el fondo lo que hace Benjamin es mostrar de qué modo la serie extraliteraria, extraartística digamos mejor, determina el cambio de función. Por último yo creo que la teoría y la práctica de Brecht son una de las grandes herencias que la práctica de la vanguardia soviética de los años 20, de la cual las teorías de Tinianov son una síntesis, le ha dejado a la literatura. Brecht retiene lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tinianov y Tretiakov en primer lugar, y es uno de los pocos, el otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40. De allí que la polémica entre Brecht y Lukács es en el fondo la polémica entre dos tradiciones. Brecht, Tinianov y la vanguardia soviética por un lado, Lukács, Gorki y el realismo por otro (Piglia 2000: 74).

De ese modo se articulan los diversos hilos que el trabajo crítico de Piglia cultivó desde el inicio de su itinerario intelectual, su manera de plantear el debate, sus preferencias, sus nudos teóricos. El Benjamin marxista (que, en la lectura de Piglia, va desde sus trabajos sobre Brecht hasta los dedicados a Baudelaire, pasando por su concepción crítica de la transformación funcional del arte en la época de su reproductibilidad técnica) ocupa, queda dicho, un lugar central en esa sólida trama, una trama no carente de efectos de amplios alcances en la crítica argentina de los años siguientes.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1969): “Lukács y el equívoco del realismo”. En: VV. AA.: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 37-85.

- Benjamin, Walter (1972): “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. En: Benjamin, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, pp. 21-120.
- (1975): *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Blanco, Teresa (1972): *La nueva vanguardia italiana*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Brecht, Bertolt (1984): *El compromiso en literatura y en arte*. Barcelona: Península.
- De Diego, José Luis (2001): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Revista Los Libros (1971): “Puntos de partida para una discusión”. En: *Los Libros*, 20, pp. 4-5.
- Lukács, Georg (1969): “Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?”. En: VV. AA.: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 7-35.
- Panesi, Jorge (2000): “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”. En: Panesi, Jorge, *Críticas*. Buenos Aires: Norma, pp. 17-48.
- Piglia, Ricardo (1965): “Literatura y sociedad”. En: *Literatura y sociedad*, 1, pp. 1-12.
- (1972): “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases”. En: *Los Libros*, 25, pp. 22-25.
- (1973): “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. En: *Los Libros*, 29, pp. 22-27.
- (1975): “Notas sobre Brecht”. En: *Los Libros*, 40, pp. 4-10.
- (1997) [1975]: *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2000) [1986]: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral.
- Posada, Francisco (1969): *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna.
- Sanguinetti, Edoardo (1972): *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Sarlo, Beatriz (2001): *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Schöttker, Detlev (1999): *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sigal, Silvia (2002): *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sonderguer, María (Presentación y selección) (2008): *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad de Quilmes.
- Terán, Oscar (1993): *Nuestros años sesentas. La formación de una nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- VV. AA. (1969): *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Wizisla, Erdmut (2007): *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós.