

# Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida

## Ricardo Piglia's diaries: a reading in search of the lost experience

---

RAQUEL FERNÁNDEZ COBO

Universidad de Almería. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ctra. Sacramento s/n. La Cañada de San Urbano. 04120 Almería (España).

Dirección de correo electrónico: [rfc206@ual.es](mailto:rfc206@ual.es)

Recibido: 11-04-2017. Aceptado: 9-6-2017.

Cómo citar: Fernández Cobo, Raquel, "Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida", *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 62-97.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.62-97>

**Resumen:** En este trabajo realizamos un análisis de los diarios de Ricardo Piglia publicados hasta la fecha, *Años de formación* (2015) y *Los años felices* (2016), con la intención de poner en relieve la obsesión que vertebra y articula su poética: la búsqueda de las formas para narrar la experiencia. Mediante la lectura de esos diarios, el lector podrá descubrir cuál es la forma inicial de la escritura pigliana y de qué modo las coordenadas históricas y políticas del escritor están relacionadas con las formas de la escritura, es decir, con los modos de narrar.

**Palabras clave:** Ricard Piglia; diarios; autoficción; política; experiencia perdida.

**Abstract:** In this paper, we analyze Ricardo Piglia's diaries published to date, *Años de formación* (2015) and *Los años felices* (2016), with the intention of highlighting the obsession that underlies and articulates his poetics: the search for the ways to narrate the experience. By reading these diaries, the reader will be able to discover the initial form of the Piglian writing and how the historical and political coordinates of the writer are related to the forms of writing, that is, to the ways of narrating.

**Keywords:** Ricardo Piglia; diaries; Self-fiction; politics; Experience lost.

---

“A veces, a fin de rebatir una sola frase es necesario contar toda una vida [...]. Si se pudiera dar un nombre a todo lo que sucede, sobrarían las historias. Tal y como son aquí las cosas, la vida suele superar a nuestro vocabulario. Falta una palabra, y entonces hay que relatar una vida”  
John Berger

### INTRODUCCIÓN

En este trabajo realizamos un análisis de los diarios de Ricardo Piglia publicados hasta la fecha, con la intención de poner en relieve el eje

vertebrador que activa esa monstruosa máquina ficcional que es la totalidad de su obra: la búsqueda de las formas para narrar la experiencia.

Esa búsqueda parece condicionar toda aventura literaria a partir del siglo XX. Recordemos las palabras del personaje de Gauna de *El sueño de los héroes* (1959) de Bioy Casares: “busco el momento de mi vida para entenderlo” (2009: 231). Esa búsqueda del tiempo perdido sería, por tanto, una de las características más claras y transcendentales de la modernidad. Y, desde esa ausencia, la autoficción posibilita una forma de representación para un sujeto múltiple y en continua e incesante formación. Así, la narrativa de Piglia supone un procedimiento de escritura que no se fía de los géneros convencionales y de sus reglas. En *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016) lo que importa no es tanto el poder testimonial del Yo, como los procesos que hacen de la autoficción un movimiento de escritura con entidad propia. La búsqueda de la experiencia perdida por un sujeto afectado por la melancolía de los años de formación define la característica misma de lo autobiográfico, y convierte el archivo en ficción.

De esta manera, un agudo lector pigliano podrá leer e interpretar el sentido escondido en la estructura de sus diarios. El primer diario, *Años de formación* (2015), se inicia en 1957, cuando el escritor de Adrogué tiene 17 años, y termina en 1967, año de la muerte del Che Guevara. Durante esos primeros años, Renzi registra su aprendizaje y, como una especie de oráculo, describe los largos paseos por la ciudad, los bares y las piezas de hotel, es decir, nos presenta los lugares literarios de la obra que vendrá después y que, estratégicamente, ha sido conocida previamente por los lectores. Pero también nos presenta la literatura norteamericana, los padrinos literarios, los amigos, los desengaños amorosos, los primeros cuentos, algunos de los temas fundamentales de las novelas futuras y, sobre todo, el registro de la experiencia de la lectura en sí misma, narrada a través de un viaje por los textos, por los caminos que le condujeron de una lectura a otra. El libro se abre y se concluye con un relato. Los diarios están en el centro y la ficción envuelve siempre al testimonio. Un testimonio que, además, reflexiona continuamente acerca de la autobiografía como género —siguiendo el esquema del *Bildungsroman*—. En cambio, en el segundo diario, subtítulo *Los años felices* (2016), la reflexión teórica se desplaza hacia su preocupación por el diario como forma inicial de la escritura. Así, esos años felices se abren con un relato —“En el bar”— que funciona como un prólogo. Algo que Piglia había realizado ya previamente en su ensayo *El último lector* (2005). Pero, a

diferencia del diario anterior, en este no encontramos intercalación de relatos y de diarios, sino que esa fluidez de los bordes genéricos va un paso más allá, y los relatos aparecen entretejidos con la materia del propio diario. Algunas veces separados por el propio Piglia por lo que ha llamado “series”, como veremos más adelante. En cuanto al corte histórico que delimita el segundo tomo de *Los diarios de Emilio Renzi*, es la política la que marca el camino. De esta manera, va desde 1968, época de intenso fervor revolucionario, hasta 1975, justo cuando publica *Nombre falso* y poco antes de producirse la dictadura militar argentina autodenominada Proceso de Reorganización Nacional.

Todo ello nos aventura a pensar que el último de sus diarios, el cuál verá la luz en septiembre de 2017 bajo el título *Un día en la vida* —clara alusión a Joyce—, abarcará los 8 años que duró la dictadura argentina, desde 1976 hasta 1983. Y que, además, si tenemos en cuenta que tanto la elección de las reflexiones teóricas acerca de los géneros literarios como la elección de los títulos no son inocentes, podemos afirmar hipotéticamente que Piglia, ha estructurado sus diarios siguiendo la *Teoría de la novela* de Lukács, en donde plantea que la tradición del *Bildungsroman* (novela de formación) se agota provocativamente en *La educación sentimental* (1868) de Flaubert. Como el protagonista de la novela de Flaubert, Renzi en *Los años felices* es un sujeto que se hace a través de la historia —y de la totalidad—. Y con una mirada artística hacia la realidad, Renzi produce la novela como expresión del intento de poder alcanzar el significado de la experiencia de la vida que, además, está inscrita dentro del contexto histórico y psicológico del hombre moderno. Siguiendo esta lógica estructural, posiblemente en *Un día en la vida* la reflexión sobre los géneros se desvíe hacia el ensayo como forma que usurpa el lugar de la novela en el siglo XX.

## 1. PIGLIA ANTE LAS “ESCRITURAS DEL YO”: DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA AUTOFICCIÓN<sup>1</sup>

El espacio narrativo del “Yo” abarca diferentes formas de escritura personal provenientes de distintos géneros, a veces, de difícil distinción,

<sup>1</sup> En el subtítulo de este apartado se hace mención explícita al estudio pionero de Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de a autobiografía a la autoficción* (2007). Sus tesis acerca de los mecanismos de la autoficción como género y como recurso literario y la pragmática lectora que propone, caracterizada por moverse entre el pacto novelesco y el pacto ambiguo, son fundamentales para esta investigación, en general, y para el capítulo quinto, en particular. No obstante, como veremos en el desarrollo de la misma, disentimos con Alberca en algunos postulados.

donde el yo autorial es el objeto de máximo interés: la autobiografía, las memorias, las epístolas, el diario, el ensayo y el autorretrato son las más significativas<sup>2</sup>. Estas manifestaciones literarias fueron soslayadas por la crítica durante un largo periodo de tiempo en favor de los géneros de la ficción hasta su consolidación a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Pero no será hasta la segunda mitad de siglo XX que asistamos a un auge de autobiografías y memorias tanto en el mundo académico como editorial. Las “escrituras del yo”, tal como hemos preferido llamar, se definen por mantener una relación ambigua con respecto de lo real y lo vivido y, por lo tanto, no podemos estudiarlas ni comprenderlas en su especificidad sin considerar las relaciones extratextuales entre el texto (*graphé*) y la vida (*bios*) que ese mismo texto denota. Como afirma Larrosa

el saber de experiencia no está, como el conocimiento científico fuera de nosotros, sino que sólo tiene sentido en el modo como configura una personalidad, un carácter, una sensibilidad o, en definitiva una forma humana singular que es a la vez una ética (un modo de conducirse) y una estética (un estilo). (Larrosa, 2003: 24)

### 1. 1. La autobiografía<sup>3</sup>

El término autobiografía, definida como “un texto narrativo autodiegético retrospectivo en prosa cuya finalidad es el análisis unitario de la vida de una persona que, alcanzada su madurez, toma conciencia de su pasado unificándolo con el presente desde el que narra” (Puertas Moya, 2004: 500), hace referencia a un neologismo culto (*Autobiography*) aparecido en Inglaterra en torno al 1800. El vocablo comienza a ser

---

<sup>2</sup>La catalogación más exhaustiva de las modalidades autobiográficas la encontramos en el ineludible estudio de José Romera Castillo, *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor Libros, 1993: “autobiografías (centradas en la vida personal, fundamentalmente), memorias (los contextos adquieren más relevancia que lo individual), diarios (plasmación día a día del quehacer cotidiano), epistolarios (comunicación personal y a distancia con un destinatario concreto) autorretratos, relatos autobiográficos de ficción (novelas y relatos personales —líricos, según otros críticos como Darío Villanueva— cargados de autobiografía) y poemas autobiográficos. Además de las autobiografías dialogadas (entrevistas y conversaciones con los autores), ensayos autobiográficos, libros de viajes, crónicas, recuerdos y evocaciones personales, daguerrotipos o estampas, encuentros, etc., que tanto material aportan a este tipo de literatura” (1993: 11).

<sup>3</sup>El análisis de estos géneros no será exhaustivo, pues no son el principal objeto de estudio pero sí ofreceremos un acercamiento suficiente a su naturaleza con el objetivo de estudiar los cruces y las relaciones que pueden darse entre ellos.

utilizado a comienzos del XIX por la crítica inglesa, alemana y francesa a todo tipo de textos cuyo modelo se inscribía en *Les Confessions* de Rousseau (1770), aunque, como apuntó Philippe Leujene (1975), desde San Agustín pueden mencionarse numerosos textos precursores que indagan en la vida del autor. No obstante, no se dio un contexto de recepción interesado en la lectura de la vida íntima y cotidiana de un sujeto real hasta bien entrado el siglo XX<sup>4</sup>.

El crítico Tortosa Garrigós ha señalado como a lo largo de la historia el interés del género obedecía al desplazamiento del paradigma de los tres semas básicos de la propia composición y naturaleza del término: el *autos*, el *bios* y la *graphé* (1998: 402). La recuperación del tiempo es el principal móvil del autobiógrafo, en donde la memoria es el hilo oculto que describe o configura el *bios* en el sentido de “tiempo de vida”. Ricardo Piglia, tomando en consideración las palabras de Walter Benjamin en las que afirmaba que “la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con el transcurso de las cosas y con aquello que constituye el constante fluir de la vida” (212)<sup>5</sup>. La escritura, en este sentido, es la toma de conciencia de la experiencia, pues

el autobiógrafo aspira a construir una imagen convincente de sí mismo, fiel al pasado y ajustada al presente. Para ello, y ante la imposibilidad de contarle todo, debe seleccionar, recuperados por la memoria, aquellos episodios formadores del ser más personal, darles un tratamiento y una gradación adecuada, desde la perspectiva y voz narrativas requeridas (Alberca, 1993: 9).

La cualidad de la autobiografía y su importancia radica precisamente en que es unidad frente a la dispersión y fragmentación del diario: “toda autobiografía proviene en parte de la necesidad de unidad puesto que la empresa de hacer un libro de una vida y de hablar de la multiplicidad de su pasado desde la unicidad del presente constituye la prueba misma de esa unidad” (May, 1982: 69). La unidad le permite al sujeto tener una visión totalizadora de su propia existencia y la evaluación de esa vida es el

---

<sup>4</sup>Antes de esto las pocas autobiografías que interesaban contaban con protagonistas previamente conocidos por el público lector en virtud de alguna hazaña, actividad o profesión que hubiera desempeñado y por la que hubiera alcanzado cierta relevancia social o prestigio.

<sup>5</sup>Piglia publica *Prisión perpetua* por primera vez en 1988 (en 2007 con Anagrama aparece en España), nouvelle compuesta *El fluir de la vida*, evidente guiño a Benjamin, y *Encuentro en Saint Nazaire*.

eje central de la autobiografía, en donde el secreto de su significado reside en la conjunción de los tiempos de la historia (pasado) y del discurso (presente). Así es como lo leemos en *Los diarios de Emilio Renzi*. El cruce particular que hace Piglia entre ficción y autobiografía, entre el yo perdido y el que se debe inventar responde a cierta melancolía por el tiempo perdido, un tiempo propio de esos años de formación que intentará, a través de la lectura futura de los auténticos diarios, encapsular en la ficción. Porque, como fiel lector de Kant, Sartre y Heidegger, Piglia cree que el ser lo único que puede percibir es el tiempo y el “yo” sólo se puede reconstruir a través de la intuición de ese tiempo. Es decir, a través del mecanismo borgiano de convertir la intuición en concepto.

*Jueves 13 de octubre, diario 1960*

Leo lo que escribí en estos cuadernos, desorden de los sentimientos. Busco una política personal que aquí no se ve (todavía). Un diario registra los hechos mientras suceden. No los recuerda, sólo los registra en presente. Cuando leo lo que escribí en el pasado encuentro bloques de experiencia y *sólo la lectura permite reconstruir una historia que se desplaza a lo largo del tiempo*. Lo que sucede entonces se entiende después (Piglia, 2016: 95 [el énfasis es nuestro]).

Piglia da cuenta de esta idea por primera vez en su obra narrativa cuando utiliza las palabras de T.S Eliot para abrir su novela *Respiración artificial* (1980): “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience”. Como dice Eliot, la experiencia lo único que puede modificar es el futuro; sólo al narrar los acontecimientos en el diario, Piglia puede recuperar el significado de la experiencia que es modificada, por el acto mismo de lectura, en el futuro. Con Piglia—al igual que con las estrategias que Montaigne utilizaba en sus ensayos— hay que tener alertas los sentidos: Piglia corta la cita antes de que Eliot la termine, eliminando, así, la frase “in a different form”. En efecto, porque, en primer lugar, al quedar la experiencia transformada en escritura, sólo puede ser recuperada a través del ejercicio autobiográfico que es, al mismo tiempo, un acto de lectura del pasado. Y, en segundo lugar, para “restaurar la experiencia” los géneros convencionales no sirven, se necesita *una forma diferente*; un proceso de escritura híbrido que base su epistemología en el propio concepto de lectura, la única capaz de captar el paso del tiempo y el autoconocimiento. Así, escritura y lectura se tornan un doble movimiento interdependiente que afecta directamente a

los géneros transformándolos. El diario escrito en el presente se convierte en autobiografía en el futuro por el mismo acto de lectura: “La lectura es la que modela y transmite la experiencia, en soledad. Si el narrador es el que transmite el sentido de lo vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida” (Piglia, 2005: 105.). Puede ser un lector futuro que se acerca a la obra de Piglia o, incluso, el mismo doble de Piglia, envejecido por los años y por la enfermedad que lo encarcela en un cuerpo ajeno, y que abre sus 327 cuadernos para releerlos, reescribirlos, y cumplir el deseo de *escribir una obra que dura lo que dura la vida de su autor*.

## 1. 2. El diario

A diferencia de la autobiografía, el diario no cumple con la cuarta categoría que define Philippe Lejeune: la perspectiva retrospectiva de la narración. El diario, el cual tiene el eje del día como medida temporal, está escrito en presente y es un texto para el futuro, mientras que la autobiografía está escrita en pasado y es un texto para el presente<sup>6</sup>. Además, el diario ha sido considerado el género más heterogéneo y ambiguo por todo el material diverso que en él mismo podemos incorporar, tal como lo atestiguan las palabras de Emilio Renzi en el segundo tomo de sus diarios, *Los años felices*:

Uno puede escribir cualquier cosa, por ejemplo una progresión matemática o una lista de lavandería o el relato minucioso de una conversación en un bar con el uruguayo que le atiende en la barra o, como en mi caso, una mezcla inesperada de detalles o encuentros con amigos o testimonios de acontecimientos vividos, todo eso se puede escribir, pero será un diario sólo y exclusivamente si uno anota el día, el mes, el año, o alguna de esas maneras de orientarse en el torrente del tiempo [...] Lo digo por mí, dije, que escribo un diario, y los diarios solo obedecen a la progresión de los días, los meses y los años. No hay otra cosa que pueda definir un diario, no es el material autobiográfico, no es la confesión íntima, ni siquiera es el registro de la vida de una persona, lo define, sencillamente, dije Renzi, que lo escrito se ordene por los días de la semana y los meses del año (Piglia, 2016: 7).

---

<sup>6</sup>No obstante, George May sostiene la idea contraria de que “el diario íntimo jamás puede tener la ilusión de trabajar sobre el presente: al escribirse, éste se vuelve pasado. Se dirá: pasado inmediato en un caso (el diario íntimo) y pasado lejano en el otro (la autobiografía)” (1982: 173).

El que escribe un diario se vuelve hábito y en manía, tiene la experiencia del vivir cotidiano como lectura del mundo. El diario no requiere una previa y extensísima experiencia vital, más bien al contrario, la expresión artística se suele achacar a la adolescencia y a la juventud (Leujene 1994: 426), sobre todo en períodos de crisis de identidad, como afirmó Caballé (1995: 54). Manuel Alberca, por su parte, también afirma que es una escritura identificada con la tristeza o el dolor como una de las causas principales de la aparición del diario (2000: 354). El caso es que el diario marca una forma de vida, una manera de vivir en la que el producto resultante, el diario, se convierte en una práctica que condiciona al individuo y lo transforma (Leujene, 1996: 58). De una manera casi obsesiva, el diario requiere una continuidad. Por tanto, desde el punto de vista formal, el diario se caracteriza por su fragmentarismo implícito y obligatorio que a su vez condiciona otras características complementarias como son la ausencia de perspectiva y el distanciamiento con respecto a los hechos narrados que impide la sensación de continuidad en la lectura (Caballé 1995: 56). El diario puede absorber los grandes y los pequeños acontecimientos sin ningún orden o forma preestablecida, salvo los que le impone la cronología calendaria, como acabamos de advertir en las declaraciones de Renzi<sup>7</sup>. No obstante, disentimos con Alberca cuando dice que la fecha “aunque no es imprescindible, no resulta anecdótica la fecha que preside cada una de sus entradas” (Alberca 2000: 15), pues los diarios de Renzi, los cuales esbozan una teoría del diario, demuestran justo lo contrario: lo irreal es el modo en que ordenamos los días. “Una vida no se divide en capítulos”, dice Emilio Renzi en al comienzo del segundo tomo de sus diarios. Y continúa: “Ya el almanaque es una prisión insensata sobre la experiencia porque impone un orden cronológico a una duración que fluye sin ningún criterio” (Piglia, 2016: 7).

Los diarios de Renzi también vendrían a echar abajo las teorías acerca de que no se narra todo y de que solo se narran las experiencias que el autor considera dignas de ser recordadas en un futuro. Sin embargo esto puede cambiar con el paso del tiempo y en la lectura del diario porque, como advertía Piglia en la cita de Eliot, no podemos reconocer en el presente la

---

<sup>7</sup>Un diario (su nombre así al menos lo indica) debe estar escrito al hilo de los días y de los sucesos vividos, sin otro plan que intentar apresar en sus páginas el paso del tiempo y el peso que éste va dejando en el escritor del diario. Por eso, en las anotaciones de un diario cabe todo lo que sucede en el tráfo o en el contenido cotidianos del autor (Alberca, 2000:14-15).

magnitud del significado de la experiencia hasta que no es aplicada la perspectiva del tiempo:

A veces, cuando releo, le cuesta reconocer lo que ha vivido. Hay episodios narrados en los cuadernos que ha olvidado por completo. Existen en el diario peor no en sus recuerdos. Y a la vez ciertos hechos permanecen en la memoria con la nitidez de una fotografía están ausentes como si nunca los hubiera vivido. (Piglia 2015b: 11)

Para García Berrio y Huerta Calvo, el diario sería un subgénero de tipo subjetivo, enmarcado dentro de los géneros didáctico-ensayísticos, formas literarias que tradicionalmente se han excluido del ámbito de las poéticas por tratar de materia doctrinal y no ficcional (1992: 218-230). Como sostiene Hans Rudolf Picard, el auténtico diario “es a-literatura”, puesto que al ser escrito para uso privado de quien lo escribe “y en razón de la estricta identidad autor-lector”, no pertenecería al ámbito público de la comunicación (116). El diario íntimo es aquél escrito sin propósito de publicación, al menos en vida del autor<sup>8</sup>. No obstante, esta idea también se disipa cuando el diario se convierte en objeto de atención de editores, lectores y críticos, entonces estamos hablando de un diario personal<sup>9</sup>.

Por ello, conviene diferenciar entre el diario personal del diario íntimo, el auténtico, los 327 cuadernos sobre los que Andrés Di Tella ha realizado una ficción documental. Según Girard (1963), el diario íntimo no puede ser sincero a condición de ser un diario que no es publicado hasta la muerte de su escritor. Estos diarios, en cambio, no son los diarios íntimos de Ricardo Piglia, sino los diarios personales de Emilio Renzi; han pasado, por tanto, por el filtro de la ficción. Es importante entender esto: mientras que los 327 cuadernos de Piglia representan una manía, un hábito que congela el presente, los diarios de Renzi ya han pasado por la reflexión del tiempo para recuperar el significado de la experiencia perdida. Su sentido de la realidad está definido siempre por la pérdida.

---

<sup>8</sup>Alberca sostiene que para cumplir la condición de diario íntimo tiene que ser póstumo (2000: 38). Por su parte, Manuel Hierro de manera más precisa añade que “en la mayoría de los diarios que se publican en vida del autor la intimidad es aparente, producto de consumo desnaturalizado, corregido enmendado y expurgado” (1999: 123).

<sup>9</sup>Aunque no nos interesa dilatar en la cuestión clasificatoria de los diarios, queremos señalar que también existe un tipo de diario personal y profesional simultáneamente, cuyo ejemplo paradigmático en Literatura sería *El oficio de vivir* (1979) de Cesare Pavese, importante, dicho sea de paso, para comprender la obra de Ricardo Piglia

Si algo me individualiza y sostiene de mi concepción de la literatura, mi marca personal, es que nunca he tenido —ni he pretendido tener— un lugar mío (o propio), vivo en hoteles, en pensiones, en casas de amigos, siempre de paso, porque ese es para mí el estado de la literatura: no hay lugar propio, ni propiedad privada. Se escribe, digo yo cómicamente, desde ahí. Hombre de ningún lugar (2015b: 271).

Pero, además, para que cumpla la condición de diario también se tiene que dar otra condición esencial: que el autor que habla y el que firma el libro tengan la misma identidad nominal.

Si uno publica esas notas según el calendario, con su nombre, es decir, si asegura que el sujeto que está hablando, el sujeto del cual se está hablando y el que firma son el mismo, o, mejor dicho, tienen el mismo nombre, entonces es un diario personal. El nombre propio asegura la continuidad y la propiedad de la identidad (Piglia, 2016: 8).

Si por una parte los paratextos anuncian un pacto novelesco, por otra, la identidad del autor, narrador y personaje nos sugieren una lectura a la vez autobiográfica que, por su parte, no deja de ser sospechosa, puesto que ya a estas alturas todos sabemos que el nombre de pila del escritor argentino es Ricardo Emilio Piglia Renzi. Esa división nominal para utilizar un nombre para los textos críticos y otro para los textos novelescos, insinúa, de manera contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. En este caso, Piglia autor asume distancia con el personaje protagonista de los diarios, Emilio, con la marca de tercera persona que a veces pasa a ser una primera produciendo el efecto ambiguo (Alberca, 1996, 2007). De este modo, se construye una metáfora de sí mismo, donde Piglia, al desplazarse hacia la enunciación, se convierte en la obra misma: el autor como relato.

El nombre propio asegura la continuidad y la propiedad de lo escrito. Aunque, como se sabe, desde que a fines del siglo XIX Sigmund Freud publicó *La interpretación de los sueños* (gran texto autobiográfico, dicho sea de paso), uno nunca es uno, nunca es el mismo, y como no creo a esta altura que exista una unidad concéntrica llamada “el yo”, o que se puedan sintetizar en una forma pronominal llamada Yo los múltiples modos de ser de un sujeto, no comparto la superstición actual sobre la proliferación de escrituras personales. Por eso, hablar de escrituras del Yo es una ingenuidad, porque no existe el yo al que esa escritura —o cualquier otra— pueda referir, se reía.

El Yo es una figura hueca, hay que buscar en otro lado el sentido; por ejemplo, en un diario el sentido es la ordenación según los días de la semana y el calendario (Piglia 2016: 8).

De manera irónica nos advierte Renzi que si no hay “escrituras del Yo” porque no existe tal “Yo”, qué hay, nos pregunta. Recurriendo otra vez a la cita de Eliot, sólo hay experiencias, el “Yo”, en consecuencia, sería una entidad rellena por esas experiencias que, dicho sea de paso, son múltiples, infinitas, fragmentarias, desconexas, etc. Desde el pensamiento de Piglia, no podemos admitir que haya géneros capaces de encapsular esas experiencias de forma totalitaria y, entonces, no podemos hablar de géneros universales —sí modos de narrar básicos como explica en su breve ensayo *Modos de narrar* (2015a)— sino manifestaciones concretas de obras particulares. De hecho, teorías estéticas como la de Benedetto Croce (*Breviario de estética*, 1912), la cuál conduce a su ficción de manera más clara en *Blanco nocturno* dando vida al detective Croce, y corrientes como las del New Criticism—sobre todo el caso de Richard McKeon y William Wimsatt— representan la caída moderna en el lado opuesto del dualismo naturaleza-convención. Pero ni la caída del paradigma naturalista ni el relativismo conceptual posmoderno suponen el fin de los sistemas de división en géneros. En realidad, estos procesos contribuyen a poner de relieve la necesidad de construir una teoría del género que investigue no tanto las clasificaciones como la lógica semántica que guía esas convenciones porque, como hemos visto, necesitamos recurrir siempre a la noción de género.

En fin, como todo el género autobiográfico, la modalidad del diario refleja visiblemente la inestable relación existente entre la vida y la escritura. Por ende, cada diario será producto de una personalidad diferente, inclasificable y única. A pesar de que en todos los fragmentos de escritura vayan precedidos por una fecha, el sentido del diario no debemos encontrarlo en su forma, sino que puede leerse como un mapa que va más allá de escritura temporal y esconde

una serie de repeticiones circulares, de hechos iguales que pueden ser seguidos y clasificados más allá de la densa progresión cronológica [...]. Por ejemplo, la serie de los amigos, los encuentros con sus amigos en un bar, de qué hablaban, sobre qué construían sus esperanzas, cómo cambiaban los temas y las preocupaciones a lo largo de todos esos años. Digamos la serie

B, una secuencia que no corresponde a la causalidad cronológica y lineal (Piglia, 2016: 12).

Y es así como se estructura el segundo tomo de sus diarios, definidos por series. Es indudable que la serie B de los amigos, es la que más se repite y, en consecuencia, la más importante y donde el lector debe hacer un mayor esfuerzo en encontrar el camino que le conducirá a la totalidad del sentido.

La experiencia, se habían dado cuenta, es una multiplicación microscópica de pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden, sin conexión, dispersos, en fuga. Su vida, había comprendido ahora, estaba dividida en secuencias lineales, series abiertas que se remontaban al pasado remoto: incidentes mínimos, estar solo en un cuarto de hotel, ver su cara en un fotomatón, subir a un taxi, besar a una mujer, levantar la vista de la página y mirar por la ventana, ¿cuántas veces? Esos gestos formaban una red fluida, dibujaban un recorrido —y dibujó en una servilleta un mapa con círculos y cruces—, así sería el trayecto de mi vida, digamos, dijo. La insistencia de los temas, de los lugares, de las situaciones, es lo que quiero —hablando *figuradamente*— interpretar (2015b: 16).

### 1. 3. La autoficción

El término autoficción fue bautizado por Serge Doubrovsky en 1977, en su libro autobiográfico *Fils*, al que, además, subtítulo de “novela” y lo definió en la contraportada como “ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales”. Desde entonces, el interés por la autoficción, concebida como género y también como recurso literario, ha ido *in crescendo* tanto en el ámbito editorial como en el espacio académico. Es innegable que la extraordinaria expansión de todo tipo de literatura de corte autobiográfico en la literatura occidental tiene relación directa con los presupuestos filosóficos desarrollados por el posmodernismo. La imposibilidad de acceder a la verdad y su perpetua búsqueda sumida siempre en la impostura de la identidad han marcado el carácter esencialmente híbrido de estos textos.

Debemos tener en cuenta que el desarrollo del género en ambos países no significa lo mismo, y ello ha dado lugar a varios puntos de vista en cuanto a su interpretación: Dubrovsky, lo considera como un testimonio personal y, por tanto, realista, mientras que en España, Colonna (2004) y Alberca (1996, 2007) entre otros, la considera un tipo de novela que ha

transgredido la última instancia que le quedaba: el nombre propio del autor y, por tanto, exige una manera particular de leerse, quizá, más ligada a la ficción que a la realidad.

La crítica y la teoría literaria se han preocupado insistentemente por trazar estos límites entre la autobiografía y la ficción. Como señaló Alberca, existe una manía de catalogar con un nuevo marbete literario, cuando existe un acuerdo general sobre la hibridación de los géneros en la literatura actual (2005: 2). Más que definir el término, qué es o qué no es autoficción, consideramos que, intentar dilucidar por qué sucede esto es una cuestión más importante. No qué es, sino por qué es así; por qué asistimos a una disolución de las fronteras genéricas y por qué, desde aproximadamente los últimos treinta años, los lectores vienen reclamando este tipo de textos.

En oposición a lo que dijo Leujene, muchos estudiosos han señalado que la práctica autoficticia no es tan novedosa, sino que podríamos remontarnos a finales del XIX e incluso al periodo de la historia literaria en que no existía el género autobiográfico propiamente dicho, por lo que hay obras que podríamos incluir entre las manifestaciones pre-autoficticias si consideramos que, por ejemplo, el *Libro del buen amor* es una ficción disimulada. En España, además a tradición cultural de la novela picaresca supone un motivo más para la reconsideración de la antigüedad y vigencia de esta modalidad, como analizaba en su estudio Rodríguez Fontela (1996). La dificultad para determinar la autoficción estriba en que no existen en el plano formal diferencias entre la autobiografía como modalidad escrituaria el yo y la novela autobiográfica (Villanueva 1991: 113, 1993: 25).

Es necesario que el lector cuente con información extra-textual —ya sea el nombre propio, el pseudónimo o, datos personales de la vida del autor— que ponga en juego al autor y al personaje del libro para que se dé esa relación ambigua y pongan sobre el tapete la asimilación de ambos sujetos, el real y el ficticio. Pero, además, para considerarse autoficción es necesario, como bien señaló Alberca, una intención autorial clara de llevar a cabo tal propósito<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>“Para que un relato sea considerado y leído como autobiografía o como novela, es indispensable que el autor haga una propuesta explícita de lectura, autobiográfica o ficticia, en algún lugar del paratexto (título, prefacio, portada o contraportada, etc)” (Alberca, 2007: 79). Y más adelante también expresa: “Lo correcto es hacer valer el principio pragmático, arriba expuesto, según el cual, para reconocer una obra como autobiografía [o ficción], antes que la intención tácita del autor o la sospecha del lector, debe manifestarse una promesa de veracidad explícita del autor” (2007: 100).

En *Los diarios de Emilio Renzi* la autoficción le permite a Piglia la reconstrucción de un ser que no es sino por medio del lenguaje; la autoficción como un modo de representación que posibilita, al contrario de lo que puede pensarse, la subjetividad del sujeto. El desplazamiento en la intención autobiográfica otorga la posibilidad de inventar a un yo que recupere el significado de la experiencia. En este sentido, lo autobiográfico solo es posible a través de la invención: Piglia se apropia de la literatura porque solo se puede llegar al sentido a través del registro íntimo del otro, de Renzi. Al poner la tercera persona en el lugar de la enunciación personal, el autor argentino reconoce su imposibilidad de ser fuera de la ficción. Como lúcidamente explica Alberto Giordano (2008), existe una dimensión irrepensable del yo, que escapa al entendimiento, en donde lo privado y lo público se cruzan para poder mostrar la experiencia de la propia ajenidad.

La imposibilidad de diferenciar la autoficción por sí misma incide en la inexistencia de rasgos pertinentes que permitan distinguirla de la novela o de la autobiografía, puesto que estos géneros literarios cada vez comparten más técnicas narrativas y han llegado a ser, desde el punto de vista formal, indistinguibles. Pero precisamente porque existen los límites es que podemos distinguirlos<sup>11</sup>.

### 1. 3. 1. La autoficción en *Los diarios de Emilio Renzi*: un modo de leer

Aunque en este artículo pretendemos alejarnos de disquisiciones filosóficas en cuanto a cuestiones de identidad y no se prolongará aquí el debate metafísico, sólo señalaremos la certeza con la que Pozuelo Yvancos afirma que una de las corrientes más importantes sobre el pensamiento autobiográfico es aquella defendida por Barthes, Derrida o De Man, la cual sostiene que “toda narración es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y, en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso” (006:17). Por tanto, ante la dominancia del pensamiento posmoderno, la autoficción nos sirve como recurso para auto-construirnos y, sobre todo, para ironizar el proceso de aprendizaje de la novela de formación, con la intención de concluir que el autoconocimiento de un Yo unificado y estable es imposible, tal y como se ejemplifica al inicio de *Los años felices*:

<sup>11</sup>“En realidad, este tipo de relatos híbrido, lejos de abolir las distinciones y las fronteras, viene a reforzarlas, pues lo ficticio no se podría percibir sin lo real, y viceversa” (Alberca, 2007: 287).

Al releer estos cuadernos me divierto y la musa mexicana se ríe a carcajadas con las divertidas aventuras de un aspirante a santo, me dice ella. De acuerdo, exacto, le digo yo, un libro cómico, sí, claro, siempre quise escribir una comedia, y al final fueron estos años de mi vida los que consiguieron el toque de humor que andaba buscando, dijo Renzi. Por eso, tal vez, los voy a llamar mis años felices, porque al leerlos y al transcribirlos me divertí viendo lo ridículo que es uno; hice sin querer de mi experiencia una sátira de la vida en general y también en particular. Basta verse de lejos para que la ironía y el humor conviertan los empecinamientos y las salidas de tono en un chiste. La vida contada por el mismo que la vive ya es un chiste, o mejor, le dijo Renzi al barman, una broma mefistotélica (Piglia, 2016b: 8).

Esa búsqueda existencial del yo se vuelve, gracias a los recursos metaficcionales, en una etnografía de la lectura en donde, en palabras de Luis Villamía, “el lector de autoficción debe integrar por tanto en su lectura diferentes postulaciones conceptuales que guían las diversas prácticas artísticas” (2015: 53). Y concluye Villamía: “el género de la autoficción requiere más que nunca del análisis de esa producción silenciosa que es la actividad lectora” (2015: 53). La autoficción, podemos concluir, es un modo de leer y de leerlo todo como “ficticio y verdadero simultáneamente” (Alberca, 1996:180), pero considerando siempre los límites entre el discurso factual y el ficticio, pues suscribimos todas y cada una de las palabras de Manuel Alberca cuando dice que

la tan cacareada imposibilidad de la autobiografía es evidentemente una de las razones del desarrollo de la autoficción. Decretar de manera oportunista y simplificadora que escribir autobiografías es hacer ficción, porque la verdad absoluta es inasequible al hombre, es sin duda menos comprometido que arrostrar los desafíos de una escritura que aspira a ser veraz o, cuando menos, es el resultado de una grave confusión. En mi opinión lo que subyace, en un juicio como éste, es un criterio erróneo, que simplifica más que explica (2007:46).

La autoficción va más allá de las huellas de la invención biográfica y, a su vez, representa una forma de modificar el concepto de lectura, en donde la ficción es capaz de modificar la vida. El cruce entre verdad y ficción contamina cualquier impulso de escritura transformándolo en un modelo donde todo se puede ficcionalizar (Fornet, 2000). Al igual que la

información sólo puede ser ordenada por la narración, la ficción lo único que puede ordenar es la experiencia. Así, la experiencia queda siempre subordinada por la ficción que la transforma en lenguaje mediante una poética de lectura que sirve como herramienta de interpretación y que consiste en *leerlo todo como ficción*. Lo que no quiere decir que todo sea ficción y “que todo sea uno y lo mismo”, sino que para recuperar la experiencia, desde cualquiera de los campos de conocimiento, es necesario entrar en la literatura.

Esa forma de lectura que tiene un doble movimiento (escritura-lectura), no es otra cosa más que una manera de mirar y leer el mundo desde la ficción. Es una lectura que se produce casualmente en el desplazamiento físico y psíquico del personaje y que, en consecuencia, modifica la experiencia y la existencia del sujeto. Y esta es una de las principales características del proyecto narrativo del autor argentino. Todas sus novelas están llenas de personajes y escritores bovaristas, que interpretan el mundo a través de la ficción: Marcelo Maggi, Junior, Thomas Munk, Emilio Renzi, pero también Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Ernesto Guevara. Todos lectores que, como Piglia, “pagan con su vida la fidelidad de lo que piensan”, según afirma en un texto de *Antología personal*. Y así también lo hizo el mismo Ricardo Piglia: entregó su vida y su memoria a la ficción, porque es en la ficción el único lugar desde donde el sujeto puede expresarse.

La autoficción en estos diarios, entonces, también intenta responder a las cuestiones esenciales de su poética: desde qué tradición leer y cómo narrar esa tradición. Piglia lee desde la ficción y, desde este lugar, todo es posible. Así, la experiencia solo puede ser recuperada entrando en el espacio de la ficción:

Lo que quiero hacer lo aprendo de los escritores imaginarios. Por ejemplo, Stephen Dedalus o Nick Adams. Leo sus vidas como forma de entender de qué se trata. No me interesa inspirarme en los escritores “reales”. El desprecio de Dedalus por la familia, la religión y la patria será el mío. Escribía un diario (como yo). [...] Le gustaban las chicas de mala vida (como a mí). Se fue a París para escapar del mundo familiar (como yo me fui a la Plata), quería ser un escritor y que sus cuentos y Epifanía se leyeran en todas las bibliotecas del mundo (si él muriera). Admiraba y fue a visitar a Yeats, un gran poeta, como yo admiro y quiero conocer a Borges (2015b: 61).

Por tanto, no entendemos aquí la autoficción como un mero género, sino como un mecanismo literario que va más allá, un modo de narrar específico que exige, a su vez, un modo de leer activo que entiende a la narración de modo transversal, cruzada por todas las experiencias posibles, y cuyos límites están marcados siempre por su lectura.

## 2. ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO: LAS REVISTAS LITERARIAS COMO AUTOBIOGRAFÍAS COLECTIVAS

La autoficción en *Los diarios de Emilio Renzi* funciona de un modo particular pues, como indicó Alberca lúcidamente en su artículo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”:

Las autoficciones hispanoamericanas se encuentra, en algunos casos, ligada a las «crisis del contrato mimético», señalada por Ana María Barrencea, pues aunque tiene una apariencia realista convencional, en el fondo cuestionan y subvierten de manera sutil, pero efectiva, los principio miméticos (1982) (2005: 125-126).

Efectivamente, la autoficción en la tradición literaria argentina viene a cuestionar y denunciar más que ningún otro tipo de literatura un concepto de realidad dominado por una ideología burguesa<sup>12</sup>. Bajo ese pensamiento se consolidan a partir de los años 60 en Argentina revistas como *Los libros*, *Literatura y sociedad*, o *Punto de vista*, en las que el mismo Piglia participaría. La serie B de los amigos no es otra cosa más que las discusiones y las polémicas con los compañeros de generación con los que compartió los años de efervescencia política en la Argentina. En esos diarios están registradas todas las tensiones que Piglia vivió en el grupo de *Los libros* y también el nacimiento y la clausura de la *Editorial Tiempo Contemporáneo*. De esta manera, tal y como declara Piglia en *Los años felices*, el interés y la obsesión de la lectura y escritura de ese segundo tomo de sus diarios se volvió en dilucidar, no los límites de la ficción y las

---

<sup>12</sup>“El realismo [en este contexto] se funda sobre una ingenua concepción de la representación y, por ende, sólo puede consolidar una ideología burguesa, sino que además el camino hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan todos los modos realistas de representación” (De Diego, 2010: 411).

“ingenuamente llamadas escrituras del Yo”, sino en “qué es personal y qué es histórico en la vida de un individuo cualquiera” (Piglia, 2016b: 9).

Ello es justamente lo que vamos a tratar de descubrir en los siguientes apartados. Las revistas de la década de los 60 y 70 dejaron una huella notable tanto el campo intelectual argentino como en la vida Ricardo Piglia. Para conocer cuáles fueron los motivos principales de esa transcendencia, al mismo tiempo, histórica y personal, haremos un viaje simultáneo por *Los diarios de Emilio Renzi* y por las páginas de estas revistas. Examinar a través de los registros del diario de Piglia el discurso de aquella generación de jóvenes que, años más tarde, se convertirán en las figuras centrales del campo intelectual argentino, nos ayudará a comprender mejor las relaciones entre literatura y política. Las revistas nos permiten todo eso porque son, parafraseando a Nicolás Rosa (1992: VII), la autobiografía de la literatura. Desde esa perspectiva, podemos considerar las revistas como el diario de una crítica futura que, como Piglia, empezaron escribiendo una revista y terminaron por escribir una vida.

Las revistas literarias son, pues, enclaves culturales y espacios privilegiados donde se pueden leer, mejor que en ningún otro lugar, las polémicas y los debates de toda una época. Pero también podemos encontrar en ellas el génesis de una poética, de una escritura personal que, sin embargo, se construye bajo un lenguaje común. Tal es el caso de la obra de Ricardo Piglia en su relación con las revistas de la década de los '60 y los '70 en la Argentina, junto con el trabajo de muchas editoriales de izquierda y las clases o grupos de estudio *underground* que construyeron su propio lenguaje como resistencia cultural ante la opresión del Estado. De este modo la historia de las revistas está marcada por la historia política del País. En este contexto surgieron un centenar de revistas ligadas a la revolución liberal, a la construcción de células guerrilleras y a la Nueva Izquierda<sup>13</sup>. Entre las más destacadas están *El escarabajo de Oro* (1961-

---

<sup>13</sup>Este resurgimiento y renovación de la izquierda llamado Nueva Izquierda se forma con el objetivo de realizar una auténtica crítica marxista del marxismo a través de la perspectiva de la escuela de Frankfurt, lo que dio lugar a una intensa relectura de Engels, Lenin, Trotsky, Mao Tse Tung y el primer Marx. El académico José Luis de Luis de Diego define a la Nueva Izquierda como “La irrupción de grupos políticos e intelectuales en la Argentina de fines de los cincuenta y los sesenta, como consecuencia de la crisis de representación de los partidos tradicionales, del impacto producido por la Revolución Cubana y de la incorporación de nuevas corrientes de pensamiento que posibilitaron la revisión del marxismo en sus versiones más o menos ortodoxas —en especial Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, pero también Gramsci y los marxistas italianos, entre

1974), *Pasado y Presente* (1963-1965)<sup>14</sup>, *Revista de Liberación* (1963-1964), *Desacuerdo* (1972-1973), en las que colaboraría Ricardo Piglia— aunque en la segunda lo hizo bajo pseudónimo desconocido—, y también las revistas *La Rosa Blindada*, *Táctica* (1964) o *Nueva Política* (1965). No obstante, Piglia tuvo un papel fundamental y las discusiones que allí se instalan se prolongan a lo largo de toda su obra: *Literatura y sociedad* (1965), *Los libros* (1969-1975) y *Punto de vista* (1978-2008), siendo uno de los fundadores de esta última.

### 2.1. La revista *Los libros* (1969-1975)

La revista *Los libros* surge el 1 de junio de 1969 durante una situación de violencia generalizada por los enfrentamientos con la derecha peronista. En palabras de José Luis de Diego “los setentas se caracterizaron precisamente por una supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el campo político” (2003: 25). En este contexto, *Los libros* ocupó un lugar privilegiado en la crítica literaria argentina. El primer número apareció en 1969, el cual dirigió Héctor Schmucler—al que todos llamaban Toto— junto con un Ricardo Piglia que prefirió que su nombre quedara en la sombra. Así lo constata Piglia en *Los años felices*:

*Sábado 19 de abril*

Se ajusta cada vez más la relación con Schmucler por la revista. No quise aceptar codirigirla con él, pero me comprometí a ocuparme de una sección clave donde voy a reseñar, en una suerte de microcrítica, todos los libros publicados en el mes. El trabajo en común mejora mi relación con él, que me parece cada vez más inteligente (Piglia, 2016: 135).

---

otros. En rigor, la expresión Nueva Izquierda había surgido en la Europa de mediados de los cincuenta, ligada a la idea de una izquierda no comunista, asociada al marxismo pero enfrentada a la ortodoxia estalinista, y esa significación fue la que, de algún modo, terminó por imponerse en los nuevos grupos que rechazaban el dogmatismo en el campo de la cultura” (José Luis de Diego, 2010: 399).

<sup>14</sup>Después de *Los libros* y *Punto de vista*, esta fue la revista más importante de la escena cultural de la época. Apareció en Córdoba, dirigida por Oscar del Barco y Aníbal Arcondo. Entre el grupo que lideraba la revista estaban José Aricó, Héctor Schmucler y Juan Carlos Portantiero. Aricó se encargó —como ha señalado de Diego— de la presentación del primer número donde indicaba que el objetivo de la revista era encarnar a “una nueva generación con la que nos sentimos identificados” y construir el sentido socialista del país (2010:411).

*Martes 6*

Ayer perdí la tarde en Galerna con Toto Schmucler, que quiere hacerme compartir la dirección de la revista, tengo que buscar un argumento que me permita zafar con elegancia. La revista me parece interesante en general, pero no utilizaría a ciertos personajes demasiado ligados al periodismo cultural y además yo le daría otra orientación (más ligada a la crítica de la crítica de los medios) (Piglia, 2016: 138).

El número 29 marcará una segunda etapa de la revista, que será a partir de entonces dirigida por Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia. La revista será caracterizada por una lucha antiacadémica y una creciente politización y “latinoamericanización”, si se nos permite el término, con números especializados —a Cuba, Perú, Chile, etc.— en una línea de izquierda revolucionaria en la que plantearon objetivos y polémicas que no sólo marcarán el desarrollo cultural e intelectual de los años venideros en la Argentina, sino que se perpetuarán en la ficción de Ricardo Piglia, como veremos más adelante.

En junio de 1969 empieza a ser editada la revista por la editorial Galerna de Guillermo Schavelzon. Fundada y dirigida, como decíamos, por Héctor Schumler, el cual importaba de Francia las ideas del estructuralista Roland Barthes, Lacan, Lévy-Strauss y tomaba como modelo para su revista *La Quinzaine Littéraire*, pero con una marca más vanguardista. *Los libros*, como *La Quinzaine...*, pretendía intervenir en el mercado reseñando todos los libros que se publicaban durante un mes en la Argentina, de ahí el primer subtítulo de la revista, “Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo”. Declaraciones que, por otra parte, puede leerse en estado presente en sus diarios de 1969:

*Jueves 16*

Más tarde me encuentro con Héctor Schmucler, recién llegado de Francia, con ganas de poner en marcha una revista (modelo: *La Quinzaine*), está deslumbrando por Cortázar, a quien ha frecuentado en París, y fascinado por las “novedades” que circulan, básicamente la oleada del estructuralismo (onda Barthes + la revista *Tel Quel*) (2016: 111).

*Miércoles 16*

[...] al final viene Héctor Schmucler de París; muy generoso, me propone hacer con él una revista estilo la *Quinzaine* en Buenos Aires. Es decir, una revista mensual que se ocupe de reseñar todos los libros que se publican en Argentina y que a la vez, como yo le propongo, actualice los debates sobre

literatura y se oponga frontalmente a la crítica periodística y a los suplementos culturales (2016: 130).

Tal como se declara en el Editorial del primer número, la revista tenía el propósito, de “llenar un vacío” (*Los libros*, nº1: 3), es decir, de crear un espacio nuevo, especialmente en el ámbito de la crítica literaria que se planteaba modernidad con la incorporación de la nueva crítica francesa. En los primeros números formaron parte del *staff* revista Ricardo Piglia, Juan Gelman, Carlos Zolla, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer, León Gerchnof, Oscar del Barco, Jorge Rivera, Osvaldo Heredia, Mario Levin, Germán Leopoldo García, Eduardo Romano, Juan Carlos Portantiero, José Sazbón, Jaime Rest, Jorge Jinkis, entre los más frecuentes. Así concluía el primer Editorial:

Se trata, pues, de crear un espacio que en el caso de *Los libros* tiene un terreno preciso: la Crítica. Darle un objeto —definirla— y establecer los instrumentos de su realización, permitirán dibujar la materialidad con la que se pretende llenar el “vacío” de la recordada expresión de circunstancia.

*Los libros* no es una revista literaria, entre otras cosas porque condena la literatura en el papel e ilusionista que tantas veces se le asignara. La revista habla del libro. Y la crítica que se propone está destinada a desacralizarlo, a destruir su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica. En la medida que todo lenguaje está cargado de ideología, la crítica a los libros subraya un interrogante sobre las ideas que encierran. El campo de una tal crítica, abarca la totalidad del pensamiento. Porque los libros, concebidos más allá del simple volumen que agrupo un número determinado de páginas, constituyen el texto donde el mundo se escribe a sí mismo.

*Los libros*, julio de 1969 (p.3)

Cuando la universidad fue intervenida por el gobierno militar de Onganía en el 66, la actualización y apertura de la crítica tuvo que buscar otros espacios alternativos. Las revistas serán los espacios principales para difundir esa “nueva crítica” francesa, la cual apela a un instrumental que conforma nuevos discursos y saberes, entre los que están la antropología estructural, el psicoanálisis lacanianao, el marxismo althusserianoo y gramsciano y, sobre todo, la lingüística que, en palabras de Nicolás Rosa, nos permite acercarnos a “lo concreto real de la obra (hecho de palabras) con un instrumento científico”.

En esta primera etapa que señala de Diego, se plantean una serie de novedades en el campo que tendrán una fuerte influencia en los años

posteriores: 1) El origen y desarrollo de una nueva crítica, algunos de cuyos nombres ocuparan un lugar central en los 80 y 90, entre ellos Ricardo Piglia. 2) La presencia privilegiada en tanto objeto de esta nueva crítica de textos literarios de reciente aparición, lo que produce una creciente contaminación entre un discurso crítico cada vez más preocupado por la elaboración formal de su escritura y una producción literaria cada vez más proclive a incorporar en sus ficciones lo que aparece como un reclamo de la nueva crítica: la crisis de un modo de concebir la literatura como representación del mundo social, a menudo tildada ingenuamente de realista (De Diego, 2010: 411). Una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan los modos realistas de representación. 3) La actualización teórica y la sofisticación discursiva generan la ilusión de cientificidad de la práctica crítica sustentada en la seguridad del manejo de sus instrumentos; desde allí es posible visitar a los clásicos de la generación que los anteceden y, así, marcar las diferencias: Sábato, Marechal, Viñas, Bioy Casares, Cortázar, etc. 4) La cuarta novedad es la crítica de control para mantener los instrumentos de análisis, “una crítica de la crítica” donde los colaboradores son al mismo tiempo sujeto y objeto del discurso crítico (de Diego, 2010: 412). Así también lo había definido Piglia en su diario de 1969: “estamos en la época de la crítica de la crítica crítica” (2016: 143).

Por tanto, el grupo *Los libros* realizó un importante trabajo colectivo, que debe ser exhumado, como decíamos, para esclarecer la obra del escritor de *Respiración artificial*. Así cuenta Piglia el ambiente de aquellas reuniones en su diario de 1970:

*Lunes 30 de marzo*

Anoche reunión en casa con Julia, Josefina, Nicolás, Toto, Germán para discutir el libro de Nicolás Rosa *Crítica y significación*; imprevista aparición de Oscar Masotta y una troupe —Luis G., Osvaldo L., Oscar S.,—Masotta pasó a trabajar de analista salvaje y desató —ayudó a desatar— el caos, el narcisismo y la competencia. Acusó a Nicolás de copiarle el estilo a él y a Sebrelí, cuando en realidad los tres traducen a Sartre. Luego enfrentó a Nicolás, como si los dos representaran la lucha entre Lacan y Sartre. Y nos peleamos a muerte para defender como nuestras esas traducciones.

Schmucler había planteado dos reuniones del equipo de la revista *Los libros* para discutir el libro de Nicolás Rosa y convertir la transcripción del debate en la nota bibliográfica (2016: 174).

Ricardo Piglia abandona *Los libros* en el año 1975 —justamente con el que concluye el primer tomo de sus diarios—. Se despide como miembro de la revista en el número 40 (marzo-abril 1975) publicando sus canónicas “Notas sobre Bercht”, reseña de su libro *El compromiso en literatura y arte* (Ediciones península). El último número de la revista se publica en febrero de 1976, casi un año después de la partida de Ricardo Piglia y días antes de producirse el Golpe de Estado del 24 de marzo. La revista dejó en 1976 el mismo vacío en la escena cultural que vino a cubrir en 1969. Para terminar con las palabras de Horacio González, director de la Biblioteca Nacional de Argentina,

*Los libros* escribe un capítulo esencial de la formación de la crítica argentina, con su sino característico: entre la literatura y la política, según la larga herencia que había amasado la sociedad argentina desde el siglo XIX, y que aun hoy no ha empaldecido (2011: 7).

## 2. 2. Ricardo Piglia y Jorge Álvarez: los inicios de una poética futura

En 1963, en medio de un clima social y político hostil, Jorge Álvarez crea su sello y abre un espacio donde captura la sensibilidad cultural y política de los nuevos sectores medios que se incorporan al proceso de modernización de la sociedad argentina (Álvarez, 2012-2013). Jorge Álvarez Editor crea un proyecto cultural abierto y amplio donde tienen cabida múltiples sectores de la sociedad. La librería Jorge Álvarez estaba situada en Talcahuano 485 que, desde 1963 hasta 1969, sería el epicentro de todas las discusiones vinculadas a la nueva crítica, a la Nueva Izquierda. Allí editaron sus primeros libros Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Rogelio García Lupo, David Viñas, Beatriz Guido, Oscar Masotta, Germán García, entre otros. Álvarez abre el catálogo de la editorial con la publicación de *Cabecita Negra* de Germán Rozenmacher y, hasta la creación de *Tiempo Contemporáneo* en el 67, publicará más de 300 títulos, en donde se encuentran las publicaciones más vanguardias de la época<sup>15</sup>. Ricardo Piglia registra en *Los diarios de Emilio Renzi* (2016) el fin de la librería en 1969.

<sup>15</sup>José Luis de Diego en “La edición de la literatura de fines de los sesenta” (2016) realiza una exhaustiva lista de los libros que publicaron los sellos más importantes de los años 60, entre los que destaca Centro Editor de América Latina, Sudamericana, Emecé, Jorge Álvarez, De la Flor, Galerna y Tiempo Contemporáneo. [en línea: <https://lirico.revues.org/3147>]

*Martes 14 (diario 1970)*

Desolación al cruzar por la librería Jorge Álvarez y ver los estantes vacío, nadie —salvo Marita, la virgen de cuarenta años con el rostro blanco como entalcado—, nadie en el lugar, las luces apagadas. Me acordé de aquella tarde del 63 en que descubrí la librería y me paré frente a la vidriera, frente a los libros recién editados (Piglia, 2016: 201).

*Miércoles 22*

[...] Ayer fin de Jorge Alvarez editor, la banda judicial clausurando la librería. La misma sensación que tuve cuando fui a la casa de Elena y ella ya no vivía allí (Piglia, 2016: 203).

En 1967, Jorge Álvarez funda *Ediciones de la Flor*, dirigida por Daniel Divinsky y donde también colaboraría Ricardo Piglia. Ese mismo año, el editor con librería en Tacahuano, construye la editorial *Tiempo Contemporáneo* con la ayuda de los jóvenes graduados en derecho: Alberto Serebrisky y Natalio Wisniacki. Los dos abogados frecuentaban la librería y, allí mismo, Álvarez les propuso conformar la editorial más influyente e importante de la escena cultural argentina de finales del siglo XX. A fines de 1967, la editorial comenzó su andadura en la calle Viamonte, en el estudio del joven abogado Serebrisky. Fue fundamental para ello la ayuda de la editora Piri Lugones —que solo colaboró durante 1968<sup>16</sup>— y Ricardo Piglia, el cual había comenzado a trabajar con Álvarez en 1966, en la dirección de una colección de clásicos<sup>17</sup>. Piglia fue quien estableció un plan editorial en el área de Literatura y organizaría las relaciones con los escritores e intelectuales de la Nueva Izquierda.

Según afirma Álvarez (2016), *Tiempo Contemporáneo* publica un total de 110 títulos. Durante ese periodo la editorial será uno de los referentes del proceso de resistencia y modernización cultural que conducirá la Nueva Izquierda intelectual, conformando su propio canon.

<sup>16</sup>Ricardo Piglia cuenta en *Los diarios de Emilio Renzi* la expulsión de Piri Lugones de la editorial: “Miércoles. En la editorial, la noticia de que Álvarez “echó a Piri” para salvarse del derrumbamiento, modo, imagino, de buscar un cabeza de turco o entregar un rehén para sobrevivir a sus muchachitos beat y a las penurias económicas” (Piglia, 2016: 141).

<sup>17</sup>Aunque no hemos podido conseguir la referencia ni la localización de dicha colección, se pueden registrar algunos datos sobre los posibles títulos que en ella se publicaron en *Los diarios de Emilio Renzi*: “Medio día organizando la colección de clásicos para Jorge Álvarez, *Memorias del subsuelo* con prólogo de George Steiner, *Robinson Crusoe* con prólogo de Joyce, *Bouvard y Pécuchet* con prólogo de R. Queneau. También *Las relaciones peligrosas* con prólogo de M. Butor. Preparé un borrador de la presentación general de la serie y definí el sentido de las contratapas” (Piglia, 2016: 105).

Los temas más importantes, o sobre los que giran las publicaciones, son las nuevas teorías francesas desde Sartre hasta Althusser—siguiendo con la línea marxista a través de los ojos de Sartre—, la Revolución Cubana, Rodolfo Walsh, David Viñas y el grupo de *Contorno*, la problemática del Tercer Mundo, la literatura del Boom, el género policial negro y la modernización de las Ciencias sociales, entre los más dominantes. El telón de fondo de todas las publicaciones era la relación entre cultura y política. Para esa generación el libro, es una forma de mediación, tal y como ya había expuesto Piglia en el Editorial de *Literatura y sociedad* (1965). De este modo, los intelectuales que estaban ligados a la editorial y que la definían fueron los mismos que protagonizarían la escena cultural de las próximas décadas: el grupo *Contorno*, el grupo de *Los libros*, de *Pasado y Presente* y, de *Punto de vista*<sup>18</sup>, sin olvidar, por supuesto, “la figura emblemática del escritor solitario que se enfrenta al poder representada en Walsh” (Álvarez, 2012-2013: 150). A las reuniones de la editorial acudían, en un principio, Ricardo Piglia, León Rozitchner, Juan José Sebreli, Rodolfo Walsh y David Viñas, tal y como se atestigua en *Los diarios*.

En los títulos de las publicaciones percibimos el peso de las teorías estructuralistas y un nuevo canon que pretendía legitimar el policial negro norteamericano. Piglia se encarga de la colección de “Ficciones”. En 1968 se publicará el primer libro de la editorial a cargo de Ricardo Piglia: la antología *Yo*, que, dicho sea de paso, tuvo muy buena recepción crítica según indica en sus diarios<sup>19</sup>. Piglia incluye fragmentos autobiográficos correspondientes tanto al siglo XIX como al siglo XX. Encontramos textos de Juan Manuel de Rosas, José María Paz, Domingo Faustino Sarmiento, Lucio Mansilla, Leandro N. Alem, Roberto J. Payró, Macedonio Fernández, Horacio Quiroga, Hipólito Yrigoyen, Manuel Gálvez, Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Juan Domingo Perón, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Julio Cortázar y Ernesto Che Guevara. Pero, lo más interesante de esta antología es que Piglia plantea desde su primer trabajo

---

<sup>18</sup>EUDEBA y CEAL fueron los grandes paraguas bajo los que fue posible la emergencia de muchas de las editoriales de la Nueva Izquierda como las citadas anteriormente. Eliseo Verón, prologó y tradujo la primera edición argentina (y conocida en español, dicho sea de paso) de *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss (1963) para EUDEBA y, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, también tendría una amplia labor en CEAL preparando múltiples ediciones y publicando sus primeros escritos.

<sup>19</sup>En el diario 1969 podemos leer: “Muy buena recepción crítica a mi antología de autobiografías argentinas, y por fin la propuesta de Schmucler de hacer con él una nueva revista que iría a los quioscos y enfrentaría a la sección cultural de los diarios y las revistas” (Piglia, 2016: 116).

como editor las líneas que construirán su poética futura. Por un lado, Piglia instala las coordenadas de la teoría estructuralista que acompaña al proyecto de Tiempo Contemporáneo:

Como nos han enseñado la lingüística el YO es, de todos los signos del lenguaje, el más difícil de manejar: es el último que adquiere el niño y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se trata de otro. [...]

Sin embargo, por el solo hecho de escribir, el autor prueba que no se habla solamente a sí mismo: si lo hiciera [—señala R. Barthes—] le bastaría una especie de nomenclatura espontánea de sus sentimientos, puesto que el lenguaje es inmediatamente su propio nombre. Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir sus palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje (Piglia, 1968: 5)<sup>20</sup>.

La apuesta de Piglia es presentar estos textos relativamente conocidos para leerlos de otro modo, a través de la nueva lingüística francesa: el estructuralismo, el cual se empieza a difundir junto con la revista *Los libros*, a partir de 1969, y de los trabajos de Eliseo Verón. En ese sentido, el escritor argentino no hace una lectura exclusivamente política de esos textos —aunque deje el camino abierto a través de la relación entre estética y política que se da en la selección del corpus de autores—, sino que se detiene en el análisis formal, buscando a través del yo

entrever no sólo el espesor, el clima, las ilusiones de una época sino también el nivel de conciencia (de sí mismo y del mundo) que tiene el que habla: el modo en que la realidad ha sido vivida, interiorizada y recordada por los hombres concretos, en una circunstancia concreta (Piglia, 1968:6)<sup>21</sup>.

Piglia incluye a escritores canónicos de la tradición argentina, como Mansilla, Paz, Sarmiento y Rosas<sup>22</sup>, junto con aquella tradición considerada marginal o perdida en aquella época —llamada por algunos

---

<sup>20</sup>Las palabras entre corchetes indican una variación entre distintas versiones de edición. En la edición de esa nota incluida en *Los diarios de Emilio Renzi*, 2015, p. 336-337, no aparecen las palabras incluidas entre corchetes.

<sup>21</sup>En *Los diarios de Emilio Renzi* (2015), se incluye en la p. 337.

<sup>22</sup>Rosas propiamente no fue un escritor, sí fue uno de los personajes históricos más relevantes del siglo XIX, pero Piglia lo incluye de manera estratégica en su canon para unir política y literatura.

críticos como la extradición— de las que forman parte Perón, Macedonio Fernández, Arlt y Che Guevara. El discurso fúndate se mezcla con el residual y, “el discurso verdadero” se desvía hacia una lectura personal y “significativa” de los textos.

Por otro lado, el prólogo será editado tal cual dentro del primer tomo de la publicación de sus cuadernos personales, *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) bajo el título de “Quién dice Yo” con pequeñas e inadvertidas variaciones. Este hecho nos permite afirmar que dicha antología funciona como un protocolo de lectura que el lector necesita para interpretar la obra de Piglia. No solo la obra ficcional sino el resto de su trabajo como antólogo y sus clases como profesor de literatura están engarzadas por escenas que se repiten como una obsesión haciendo de sus intervenciones una totalidad. Como ya predijo brillantemente Laura Demaría, “interpretar a *Yo* como el mejor anticipo de ese diario personal —seguramente hecho de citas— que Piglia ha prometido y promete, algún día, publicar” (2004: 271).

Lejos de querer agotar una especie literaria que tiene en Argentina una tradición fértil, este volumen intenta plantear la posibilidad de una lectura significativa: de allí que se incluyan textos que si bien no han sido escritos intencionadamente como autobiografía conserven esa apertura, esa respiración cargada de gestos y sobreentendidos, esa complejidad que termina por acortar las distancias, por comprometer la sangre fría de las ideas en la cálida densidad de lo vivido. En ese sentido pueden ser leídos como capítulos de una autobiografía en marcha (Piglia, 1968: 6).

Resulta curioso, sin embargo, que intentemos justificar el prólogo de una antología publicada en 1968 a través de unos diarios reescritos, corregidos y publicados en el año 2015, ¿no debería ser al revés? Quizás nos indica Piglia que, a pesar de no concebir al sujeto fuera de la historia, intrincado en una red de sucesos sociales y políticos de los que no puede escapar, donde lo privado tiene su eco en lo público, para comprender esa historia también es necesaria una *lectura significativa*, es decir, ligada a lo personal de quien descifra el texto. El significado de esa experiencia es siempre futuro. El sentido está fuera del tiempo, “es el lector quien rompe el monólogo, quien otorga sentidos que no estaban visibles” (Piglia, 1968: 6).

Tanto en la selección de los autores como en el orden mismo de los textos, se puede ver como Piglia revisa y reconstruye la tradición argentina

desde la postura marxista de la Nueva Izquierda. Pero también, Piglia selecciona todos esos “Yo” en relación a su propia experiencia personal, ligada a la escritura del diario. De manera que los distintos “Yo” funcionan también como citas, como fragmentos personales que construyen al propio editor. Como indicó Demaría (2004), el último texto de la antología, titulado paradójicamente “Principio”, es de los más significativos en cuanto a que se presenta a Ernesto Che Guevara, de un modo quijotesco, como un personaje que descubre la presencia de la ficción en la realidad. Recordemos que en su ensayo *El último lector* (2005), la figura emblemática del Che también aparece como el lector que encarna el modo de leer que más parece interesarle a Ricardo Piglia: unir la experiencia vivida y el arte; la acción y la ficción. “Escribir y viajar, y encontrar una nueva forma de hacer literatura, un nuevo modo de narrar la experiencia” (2015a: 244). Ernesto Guevara también podría ser Tomas Munk de *El camino de Ida* (2013), el anarquista utópico de Macedonio Fernández, incluso, el propio Piglia enclaustrado en su propia casa, confinado en la gran máquina de narrar que fue durante sus últimos días.

Si el texto del Che debe ser el “Principio”, el lector está obligado a reordenar su lectura, negando la sucesión cronológica que dispuso el editor del libro (Demaría, 2004: 264), y aplicando una relectura e interpretación personal de los textos. Tal como nos dejó caer también en el prólogo de su *Antología personal* (2015), “el conjunto de los textos de un autor —si uno sabe leerlos en un orden nuevo— siempre esconde un delito o un leve desvío personal” y, entonces, podríamos “imaginar a un futuro lector que, convertido en un pacífico detective potencial, sería capaz de descubrir no sólo la forma inicial sino también el secreto tramado en el tejido de esa antología personal” (2015a:12). Piglia deja ver sutilmente la inclinación de la editorial y sus propios propósitos políticos —como advierte Emiliano Álvarez (2012-2013: 152)—, publicando a Enrique Wernike (1968) y a Bernardo Kordon (1969), puesto que ambos formaban parte de la Nueva Izquierda y eran ex militantes expulsados del Partido Comunista. Piglia en ese momento pertenecía a la agrupación de Vanguardia Comunista, junto con Sarlo y Altamirano.

En la *Colección Ficciones*, el escritor de Adrogué publica a autores del policial negro norteamericano, entre ellos: James Balwin, Ira Levin, Norman Mailer, Uwe Johnson, Dashett Hammet—este último característico por su afiliación al Partido Comunista—.

*Jueves 19*

A la mañana pasé por Jorge Álvarez para dejar una lista de libros, como siempre en estos tiempos, muy buena charla con él, siempre lleno de proyectos y de ideas inesperadas. Avanzamos en un plan de una colección policial que edite novelas norteamericanas alejadas del modelo de la novela problema a la inglesa (2016: 99).

Como declara Piglia, la publicación del policial negro norteamericano era una estrategia para separarse del modelo de la novela problema a la inglesa, es decir, romper con el modelo de Borges y el canon liberal y europeo que el grupo Sur había sembrado. En ese mismo registro puede leerse el mayor logro de Piglia al organizar la salida de las novelas policiales de la *Colección Serie Negra* en 1969. Con ella pretendía generar un nuevo canon para ese género —seleccionando a autores poco queridos por Borges— que, por un lado, cuestionara el realismo social de la URSS y sus seguidores y, por otro lado, fuese también una alternativa al realismo mágico impuesto por el Boom, del que la Nueva Izquierda procuraba a toda costa no identificarse.

**CONCLUSIONES**

El análisis de su trabajo como editor y como crítico pretende remarcar una época altamente significativa en términos culturales y políticos que deja sus huellas en la poética de Ricardo Piglia. Desde *Literatura y sociedad* (1965), pasando por *Los libros* (1969-1976) y el trabajo editorial de *Tiempo Contemporáneo*, todos sus miembros y colaboradores conformaron una generación que ocuparía durante la transición democrática el lugar central en la escena cultural argentina. Muchos de aquellos intelectuales sostendrán durante la democracia las mismas ideas y tesis que sostenían en sus años de juventud.

Al final, Piglia y sus compañeros de viaje han logrado su objetivo: la constitución de una hegemonía cultural. Como ciertamente apunta Emilio Álvarez (2016), las clases *Borges por Piglia* que se emitieron en la Televisión Pública (2013) en colaboración con la Biblioteca Nacional son el testimonio ejemplar de que la crítica literaria de izquierda ha ganado la partida después de 50 años.

La publicación de los diarios de Piglia demuestra, a nuestro parecer, dos cosas importantes: en primer lugar, el éxito y la eficacia de las estrategias intelectuales que ha propuesto como parte de una generación

—algo que ha sido soslayado en el análisis crítico de su obra— y, también, como creador de una colosal obra de ficción. Los artículos y reseñas que Piglia publica en las revistas de los 60 y 70 marcarán toda la reflexión posterior en la literatura del escritor de Adrogué. En segundo lugar, como su obra continuará en perpetuo diálogo con las polémicas y tensiones surgidas entre amigos durante aquellos “años felices”. Tanto sus novelas como sus diarios pueden leerse como un intento nostálgico de recuperar el tiempo pasado de esos años de formación en los que sus ideas políticas y estéticas, junto con las del resto del grupo, resultaban intensas y agitadas, tal como registra en sus diarios:

*Martes 23 de junio*

Creo que ha fracasado el proyecto de revista de la editorial, anoche pobre reunión en casa de Eliseo Verón. Violento cruce con León con Eliseo, que se oponía a la revista por “falta de motivación común”. Agregó: “no podemos andar juntando artículos para hacer una bolsa de papas” (posición anterior mía). Yo dije que hacer una revista iba, más allá de los “deseos”, tenía que ver con la responsabilidad. Eliseo contestó que eso era paternalismo político. León se quedó mudo. Se lo reproché al salir. Difícil armar un grupo (Piglia: 2015b: 195).

Desde esta perspectiva, podemos considerar *Los diarios de Emilio Renzi* como su obra culmen, escrita, como él mismo declara, para eternizar y resistir en esos años de aguda actividad literaria, cultural y política que nunca regresarán.

Por eso yo estoy transcribiendo mis diarios, porque quiero que sepan que hoy, a los setenta y tres años, sigo pensando lo mismo, criticando las mismas cosas que criticaba cuando tenía veinte años. Ahora estoy rodeado de conversos que cambian de idea cada temporada para adaptarse al sentido común general. Han abandonado una y otra vez sus convicciones y sus bibliotecas, mientras que yo sigo fiel a mis ideas y, de este modo de leer mis cuadernos —si los publico— podrán saber, o adivinar, o imaginar lo que ha sido mi vida (Piglia, 2015b: 357).

Por tanto, no podemos estudiar la obra de Piglia como una suprema individualidad sino como una obra en donde se explicitan las tensiones y contradicciones de orden cultural social y literario; entre lo público y lo privado. Horacio González, en el cálido prólogo a la edición facsímil de *Los libros* da cuenta de que “un libro, una vida, una obra, antes fueron una

revista, un frágil momento de escrituras tornadizas [...] La vida de las personas pasa así a ser un modelo de reflexión sobre la vida de los países y las condiciones de una época” (González, 2011: 7). Y nos pregunta: “¿Somos los mismos a pesar de que las épocas son reconocidamente diferentes, o podríamos apelar a diferencias que tranquilamente se explicarían por bruscos cambios en la atmósfera que destila la caldera de los tiempos?” (2011: 7). Podemos leer los diarios del escritor de Adrogué como el intento de responder a ello.

En conclusión, *Los diarios de Emilio Renzi* nos permiten encontrar el origen de su escritura autobiográfica, que no puede interpretarse sin tener en cuenta el contexto argentino del autor y sus años de formación. Recordemos su trabajo como profesor, como crítico en revistas culturales pero, sobre todo, como crítico político. No olvidemos que es historiador de formación y no entiende al sujeto fuera de la historia. Como bien apuntó Adolfo Prieto en su célebre estudio *La literatura autobiográfica argentina*, “una comprensión de sí mismo, en una etapa determinada de la vida, es, necesariamente, una comprensión respecto de los demás” (2003: 14). Así, se hace reflejo en ese mapa de lecturas de las teorías de Sartre, Williams, Benjamin, Lukács y Marx. Lecturas que impulsan la revisión de una tradición y que determinarán nuevas formas de lectura y escritura donde la autoficción es como una fuerza centrípeta que elabora un programa narrativo único, siempre con la colaboración de un lector que recupera el sentido perdido en el acto mismo de la lectura.

Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la de lenguaje.

Aceptada esta ambigüedad, es posible intentar descifrar un texto autobiográfico, ese trata en definitiva de rescatar la significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de contarse; espejo y máscara, ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo (2015b: 336).

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2011), *Los libros*, Edición facsímil, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Alberca, Manuel (1993), “El rechazo de las máscaras: la autobiografía de Juan Goytisolo”, en Alberca, Manuel et. al. *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*, Sevilla, Cuadernos del Mediodía, pp. 7-27.

Alberca, Manuel (1996), “¿Es literario el género autobiográfico”, en Pozuelo Yvancos, José María y Vicente Gómez, Francisco (eds.), *Mundos de Ficción. Actas del VI Congreso Internacional de A.E.S.*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 175-183.

Alberca, Manuel (2000), *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Oiartzun: Sendoa.

Alberca, Manuel (2005), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina, vol. 7, n° 7-8, pp. 115-127.

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Álvarez, Emiliano (2012-2013), “Tiempo contemporáneo. Una editorial de la Nueva Izquierda”, *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación e información del CeDInCI*, 13, pp. 143-155, [http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/nuevaizquierda\\_alvarez.pdf](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/nuevaizquierda_alvarez.pdf).

Álvarez, Emiliano (2016), “La revista Literatura y Sociedad: Entre la guerrilla, el marxismo y la crítica literaria ¿Un caso único y ejemplar?”, en *AMÉRICALEE*. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX. Disponible en: [http://americalee.cedinci.org/wpcontent/uploads/2016/07/LITERATURA-Y-SOCIEDAD\\_ESTUDIO.pdf](http://americalee.cedinci.org/wpcontent/uploads/2016/07/LITERATURA-Y-SOCIEDAD_ESTUDIO.pdf).

Benedetto Croce (2002), *Breviario de estética*, Madrid, Aldebarán.

Bioy Casares, Adolfo (2009), *El sueño de los héroes*, Madrid, Alianza.

Caballé, Anna (1995), *Narcisos de tinta: ensayo sobre literatura autobiográfica en lengua castellana*, Barcelona, Megazul S. A.

Colonna, Vicent (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam.

De Diego, José Luis (2003), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones al Margen.

De Diego, José Luis (2010), “Los intelectuales y la izquierda en la Argentina (1955-1975)”, en Altamirano, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Vol. II. *Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, pp. 395-418.

Demaría, Laura (2004), “«Yo», Ricardo Piglia, editor de antologías”, *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 38, nº 2, pp. 261-275.

Dobrovsky, Serge (1977), *Fils*, París, Galilée.

Fornet, Eduardo (2000) “Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia”, en Drucaroff Elsa (dir.) *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 345-359.

García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra.

Giordano, Alberto (2008), *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.

Girard, Alain, (1963), *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France.

González, Horacio (2011), “Sobre Los libros”, prólogo. En *Los libros*, edición facsímil, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Larrosa, Jorge (2003), *La experiencia de la lectura: ensayos sobre lectura y formación*, México, Fondo de Cultura Económica.

Leujene, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Trad. Ana Torrent, Madrid, Megazul Endymion.

Leujene, Philippe (1996), “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”, *Revista de Occidente*, julio-agosto 1996, pp. 55-75.

Lukács, Georg (1974), *Teoría de la novela*, Trad. de Juan José Sebreli, Buenos Aires, Siglo Veinte.

Lapesa, Rafael (1971), “Sobre Juan de Lucena: escritos suyos mal conocidos o inéditos”, en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de Historia literaria*, Madrid, Gredos, pp. 123-144.

May, Georges (1982), *La autobiografía*, Trad. Danubio Torres Fierro, México, Fondo de Cultura Económica.

Picard, Hans Rudolf (2006), “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital a partir de *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV (Año 1981), pp. 115-122, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-como-genero-entre-lo-intimo-y-lo-publico-0/>.

Piglia, Ricardo (1968), *Yo (Antología)*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

Piglia, Ricardo (1980), *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana.

Piglia, Ricardo (2005), *El último lector*, Barcelona, Anagrama.

Piglia, Ricardo (2007), *Prisión perpetua*, Barcelona, Anagrama.

Piglia, Ricardo (2010), *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama.

Piglia, Ricardo (2013), *El camino de Ida*, Barcelona, Anagrama.

Piglia, Ricardo (2015a), *Antología personal*, Barcelona, Anagrama.

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

Piglia, Ricardo (2016), *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona, Anagrama.

Pozuelo Yvancos, José M<sup>a</sup> (2006), *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.

Prieto, Adolfo (2003), *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, EUDEBA.

Puertas Moya, Francisco Ernesto (2004), *Los orígenes de la escritura autobiográfica: género y modernidad*, Logroño, Universidad de la Rioja.

Rodríguez Fontela, M<sup>a</sup> de los Ángeles (1996), *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*, Kassel, Reichenberger.

Romera Castillo, José (1993), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros.

Rosa, Nicolás (1992), *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Tortosa, Virgilio (1998), *La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

Villamía, Luis (2015), “El despliegue de la autoficción en la academia: la novela de campus en la narrativa española actual”, Vol. 3 Numero 1. Dedicado a la autoficción en el siglo XXI, *Pasavento*, pp-. 43-55, [http://www.pasavento.com/pdf/05\\_04\\_villamia.pdf](http://www.pasavento.com/pdf/05_04_villamia.pdf).

Villanueva, Darío (1991), “Para una pragmática de la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, VV.AA, Lausane: Hispánica Helvética, pp. 201-218.

Villanueva, Darío (1993), “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en Romera Castillo, José M<sup>a</sup>, *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, pp. 15-33.