

## Nostalgia, utopía y complot: la lectura como práctica colectiva en la obra de Ricardo Piglia

## Nostalgia, Utopia and Conspiracy: Reading as a Collective Practice in the Work of Ricardo Piglia

---

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).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1485-734X>.

Recibido: 23-1-2021. Aceptado: 2-4-2021.

Cómo citar: Fernández Cobo, Raquel, “Nostalgia, utopía y complot: la lectura como práctica colectiva en la obra de Ricardo Piglia”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 341-370, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.341-370>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.341-370>.

**Resumen:** Este ensayo analiza el modo en que las nociones de nostalgia, utopía y complot articulan de manera coherente la obra de Ricardo Piglia con relación a la lectura, a la escritura y a la actividad como profesor. Se señala, por tanto, cómo dichos conceptos hilan las tres prácticas fundamentales sobre las que se construye su poética: leer, escribir y enseñar. Con ello, se pretende demostrar que el proyecto ficcional del autor argentino aboga por la lectura como práctica de interpretación colectiva, cuya teoría germinó durante los años 60 mientras colaboraba con la revista *Los Libros* y, años más tarde, desarrolló de modo más explícito en sus clases de literatura para plasmarla, en última instancia, en su ficción.

**Palabras clave:** lectura colectiva; nostalgia; utopía; complot; diarios.

**Abstract:** This essay analyzes the way in which the notions of nostalgia, utopia, and plot coherently articulate the entirety of Ricardo Piglia's work. It is pointed out how these concepts link the three fundamental practices on which his poetics are built: reading, writing and teaching. With this, it is intended to collectively demonstrate that the fictional project of the Argentine author advocates reading as a practice of interpretation, whose theory germinated during the 60s while collaborating with the magazine *Los Libros* and, years later, Piglia developed more explicitly in his literature classes to translate it, ultimately, into his fiction.

**Keywords:** collective reading; nostalgia; utopia; plot; diary.

## INTRODUCCIÓN

La literatura debe ser hecha por todos,  
y no por uno.  
Lautréamont

Escribía Milan Kundera en *La ignorancia*, a propósito de la etimología de la palabra nostalgia, que “«regreso» se dice «nostos». «Algos» significa «sufrimiento». La nostalgia es, pues, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar” (2009: 11) a nuestra propia tierra; al hogar. En la obra de Ricardo Piglia la noción de nostalgia se nos revela no como la imposibilidad de volver a un lugar, sino a una época determinada de su vida a la que él mismo llamó en sus *Diarios*, «*Los años felices*» y “que van de 1968, hasta 1975, siete años, dijo [Renzi]” (2015: 358). Así, el primero de *Los diarios de Emilio Renzi*<sup>1</sup> que lleva por subtítulo *Años de formación*, se inicia con la escritura de sus cuadernos a raíz del destierro del padre y termina con la muerte de su abuelo y la publicación de su primera obra, *Nombre falso*. En el tercer y último diario, subtítulo *Un día en la vida*, el autor se detiene en construir un texto que le sirva como refugio interminable para recordar<sup>2</sup> “un día perfecto que persiste y que gravita eternamente en la sinrazón de la vejez extrema” (2015: 356). Es decir, escribe un texto para regresar a la felicidad (356), aquella que podemos intuir y reconstruir con la lectura del segundo volumen. Es por eso que *Los años felices* están en el centro de su obra más importante. Para el autor argentino, la felicidad se encuentra en una época

<sup>1</sup>En cuanto a la cuestión de autoría de los *Diarios*, véase Fernández Cobo (2017 y 2020a). En estos trabajos desarrollo con más exhaustividad el pacto ambiguo provocado por la relación entre autor y personaje de sus *Diarios* dentro de lo que Lejeune llamó el “espacio autobiográfico”, especialmente ello se desarrolla en el artículo de 2017, en donde, además de señalar los cruces de la obra de Piglia con otras formas autobiográficas, doy cuenta de la especial importancia del contexto de aquellos años felices para la construcción de la obra futura. Escribía: “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” (2017: 91). Por tanto, trato aquí de argumentar una idea que había señalado lateralmente pero que merece un análisis más profundo, sobre todo en cuanto a ofrecer una visión poliédrica de la actividad de Piglia como profesor, novelista y lector (v. Fernández Cobo, 2020b).

<sup>2</sup> También la etimología de la palabra ‘recordar’ resulta pertinente para el tema de este ensayo: proviene del latín, ‘recordari’ y está formada por re (de nuevo) y cordis (corazón). Recordar significa “volver a pasar por el corazón”.

trascendental en términos culturales y políticos para la historia intelectual argentina que dejará sus huellas en su poética, pues toda su obra, como trataremos de argumentar en este ensayo, se construye a través de la noción de nostalgia —producida por aquellos años de intensa actividad intelectual— como el motor que articula y da unidad tanto a su obra ficcional y diarística como a sus prácticas de lector y profesor. Escribe Piglia:

*Domingo 26* [diario 1978]

Ayer todo el día en conversaciones sobre los años sesenta. Las décadas no tienen sentido, no son un modo de pensar, pero sin embargo hay que reflexionar sobre los años en que un grupo amplio de personas en distintos lugares veía el cambio como inminente y posible. Nadie puede imaginar la felicidad que eso supone (2017a: 73).

## 1. NOSTALGIA

Las revistas literarias son espacios privilegiados donde se pueden rastrear y reconstruir las polémicas y los debates de toda una época (v. Patiño, 1997)<sup>3</sup>. Pero en ellas también podemos advertir los inicios de una escritura personal que, sin embargo, como es el caso de Ricardo Piglia, se construye bajo un lenguaje común como resistencia a la dictadura del Estado: el lenguaje de la Nueva Izquierda que imperó dentro de los círculos intelectuales durante las décadas de los 60 y 70<sup>4</sup>. Durante ese tiempo Piglia

---

<sup>3</sup> Roxana Patiño (v. 1997) ha sido una de las investigadoras que con más lucidez ha dedicado a exhumar y estudiar las viejas revistas culturales argentinas que surgieron como crisis de representación de los partidos tradicionales y pretendieron desarrollar el concepto de Nueva Izquierda. Dichas revistas tenían el objetivo no solo difundir una ideología sino renovarla a través de las lecturas y traducciones de Engels, Lenin, Trotsky, Mao Tse Tung y el primer Marx, entre otros. Entre las revistas más destacadas de la década, además de las mencionadas, podemos encontrar *El escarabajo de Oro* (1961-1974), *Pasado y Presente* (1963-1965), *Revista de Liberación* (1963-1964), *Desacuerdo* (1972-1973), y también las revistas *La Rosa Blindada*, *Táctica* (1964) o *Nueva Política* (1965).

<sup>4</sup> 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,

colaboró en *Literatura y Sociedad* (1965), *Los Libros* (1969-1976) y *Punto de Vista* (1978-2008)<sup>5</sup>. Pero fue en *Los Libros* donde comienzan para él, según registran los Diarios, *Los años felices*<sup>6</sup>. La revista surge el 1 de junio de 1969 en plenos enfrentamientos sociales con la derecha peronista y en donde, desde la práctica intelectual, el campo literario y el campo político eran indivisibles (Diego 2001, Fernández 2018). La revista fue fundada por Toto Schmucler y Ricardo Piglia, aunque este último prefirió que su nombre quedara en la sombra por ciertas diferencias con la línea que debía tomar la revista<sup>7</sup>. En líneas generales, la revista pretendía introducir en Argentina las ideas de los estructuralistas franceses y, por tanto, siguió como modelo a *La Quinzaine Littéraire*. Piglia se encargó, durante los siete años de vida de la revista, de realizar las reseñas sobre los libros que aparecen al final de cada número. “Leía como un loco —declara Piglia en una entrevista—. Todos los libros que salían entonces en Buenos Aires tenían un comentario mío. De ahí viene toda mi cultura” (Piglia en Somoza y Vinelli, 2011: 11). A partir del número 29, la revista comenzó una etapa nueva al ser dirigida por Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia. La edición estaba a cargo de Galerna de Guillermo Schavelzon, el cual es todavía el agente literario de Piglia y posee todos los derechos de autor. Además, formaron parte del *staff* de la revista Juan Gelman, Carlos Zolla, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer, Jorge Rivera, León Gerchnof, Óscar del Barco, Osvaldo Heredia, José Sazbón, Jorge Linkis, Germán L. García,

---

pero también Gramsci y los marxistas italianos, entre 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 (Diego, 2010: 399).

<sup>5</sup> En el caso de esta revista Piglia solo colaboró durante la primera etapa de la revista (1978-1983), es decir, durante la época de dictadura. Para un conocimiento más amplio de las etapas de la revista y de su transcendencia social e intelectual en el campo literario argentino, véase Roxana Patiño (1997).

<sup>6</sup> Para un estudio más exhaustivo de la labor crítica que realizó Piglia en esta revista véase Somoza y Vinelli (2011) y Fernández Cobo (2018).

<sup>7</sup> 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 (2016: 135).

entre los más frecuentes. Entre todos intentaron crear un espacio nuevo para la crítica que desacralizara la “perfección a-histórica” (Editorial, 1969, 3) de la literatura y diera cuenta de las ideologías y los contextos históricos que encierran cada obra concreta (véase Fernández Cobo 2017, 2018)<sup>8</sup>. Y, bajo esos presupuestos, conformaron una generación que ocuparía durante la transición democrática un papel central en la reconstrucción del sistema literario. Pues, en palabras de José Luis de Diego,

si excluimos la labor consecuente y obstinada de Piglia, Saer y los críticos de *Punto de Vista* —pero también de *Los Libros*, añadimos—, resulta difícil encontrar en el periodo estudiado signos que evidencian la recomposición del campo literario que vaya más allá de los debates políticos *ad hominem* (2001: 281).

En cuanto al autor que nos ocupa, publicó, además de las citadas reseñas, un artículo imprescindible no solo para interpretar su ficción futura, sino para localizar el germen de una teoría de la lectura colectiva, es decir, para comprender de qué manera Piglia entiende cómo se deben leer e interpretar las obras literarias. Así, en el número 1 (julio 1969) redactó una reseña sobre la novela de Joseph Heller, *Trampa 22*, en donde presenta la tradición anarquista que más tarde pondría en marcha en ficciones *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y *El camino de Ida*. Para Piglia, los mejores novelistas del panorama norteamericano de aquella época fueron aquellos que “intentan trazar zonas de aislamiento en el interior de la estructura, espacios de resistencia y de oposición a la voracidad del sistema” (1969: 11). Es decir, aquellos que paradójicamente

---

<sup>8</sup> “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 de 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*, 1969: 3).

son antinorteamericanos y antiimperialistas. Entre ellos, destaca a Saul Bellow, Philip Roth, Bernard Malamud, J. D. Salinger, Bruce Jay Friedman, John Barth, Thomas Pynchon y, por supuesto, Joseph Heller. Todos ellos comparten, bajo su punto de vista, el cuestionamiento de los fundamentos económico-ideológicos de la superpotencia y la denuncia al modelo de cultura de dominación. Así, escribe en dicha reseña:

Conductas psicóticas, remiten a una negatividad absoluta: formas desesperadas de la introspección, último intento de recuperar la identidad perdida, sus salidas más «naturales» son la locura y el suicidio. Para quebrar esta circularidad despolitizada es preciso esperar la práctica de escritores (sería mejor decir los propagandistas) negros ligados a los *Black Panthers*: Malcolm X, Eldridge Cleaver, LeRoi Jones, Ralph Brown son los primeros que instalan en sus textos una *perspectiva colectiva*, capaz de abrir una alternativa y generar una propuesta (Piglia 1969, 11: 12; la negrita es nuestra).

Para que la literatura pueda tener un efecto sobre el mundo es necesaria una acción colectiva. Por eso, Piglia toma para su propia obra los temas de los novelistas norteamericanos –regreso a la naturaleza, violencia sexual, delirio, etc.– y le atribuye al personaje de Thomas Munk, protagonista de *El camino de Ida*, los sueños y los deseos de las novelas de Saul Bellow, Joseph Heller o Bernard Malamud, las cuales son descritas por Piglia del siguiente modo:

Melancólica nostalgia del Paraíso perdido, búsqueda de una zona íntima en la que guarecerse para preservar la identidad, en la estructura misma de estas narraciones se deja ver su ideología: novelas de un solo protagonista, la experiencia vivida es el fondo que garantiza la forma de esta escritura, haciendo de la narración en primera persona un refugio y una sustitución: el «héroe» recupera su identidad en el momento de ponerse a narrar (se), ese relato lo rescata del anonimato y lo vuela a la vida, lo pone otra vez en escena (1970, 11: 12).

Cualquier lector conocedor de la obra de Piglia podría pensar que está describiendo su propio proyecto ficcional: la “melancólica nostalgia” por recuperar los intensos diálogos de una efervescente vida cultural que imprimen una huella genealógica en la construcción de una máquina narrativa sin final, donde “la experiencia vivida es el fondo que garantiza la forma de la escritura”; una obra de “un solo protagonista” que utiliza “la

primera persona como un refugio y una sustitución”. Ahora bien, un solo héroe no puede transformar el mundo y cambiar sus condiciones sociales, históricas y políticas, solo puede escribir una utopía, necesita del grupo<sup>9</sup>, de la colectividad, para que esa utopía sea posible. Así lo afirma en sus *Diarios*:

¿Qué puede hacer un hombre ante la injusticia del mundo? Juntarse con otros que buscan modos de actuar no-individuales. Salir del yo y de la conciencia subjetiva, ése es el camino de Marx y de Wittgenstein. En un caso es la clave y en el otro son los juegos del lenguaje los que condicionan la acción política. La eficacia —la respuesta— *no puede ser individual* (Piglia, 2015a: 205).

El grupo *Los Libros*, en cierto modo, tenía la función de resistencia al sistema; una resistencia cultural, pero al fin y al cabo, estuvieron durante siete años desarrollando un nuevo discurso crítico preocupado por la elaboración formal de una escritura llena de metáforas que se acercaba a la materialidad del lenguaje y a la ideología, de forma que construían teoría y no solo crítica<sup>10</sup>. En definitiva, durante aquellos años de la dictadura argentina, “hacer crítica es hacer política” (Panesi, 1985: 174). Las estrategias críticas e intelectuales que propusieron como parte de una generación aparecen en la ficción del escritor de Adrogué bajo la forma de la ficción. De este modo, los diálogos de sus ficciones tratan de volver una y otra vez no solo a las polémicas y los modos de leer de aquellos años felices, sino al estilo de un lenguaje configurado por metáforas y analogías que sólo ellos, los miembros de *Los Libros*, conocían, porque

Se había terminado una época en la que una realidad mejor era posible, una época en la que él y sus amigos vivían en una sociedad paralela, un mundo propio, ajeno a la corriente principal de la cultura argentina. Habían vencido porque seguían vivos y combatían, pero también habían sido derrotados, tenían en el cuerpo las cicatrices y las marcas, eran sobrevivientes, eran heridos de guerra (Piglia, 2017a: 160).

---

<sup>9</sup> Entiéndase la palabra grupo en el sentido que Raymond Williams asignó al término “formaciones”, definido como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones” (1977: 139).

<sup>10</sup> Véase el artículo de Nicolás Rosa en donde discute sobre los métodos de análisis de la revista: “La crítica como metáfora” (1969: 2).

Piglia transporta a su ficción, como veremos en los apartados siguientes, las ideas y el estilo de la revista, así como las intensas conversaciones que generaban en el interior de la formación y, de esta manera, construye una utopía —un tiempo y espacio ficticio parecido a la felicidad— que es, al mismo tiempo, la épica de un grupo de intelectuales que lucharon contra el sistema y ganaron la partida; una épica de las hazañas de aquella generación en el campo cultural.

Sí —interrumpió Renzi—, la noción de nostalgia para abrir la dicotomía memoria/olvido, ¿qué tipo de recuerdo o de evocación supone la nostalgia? Hay que pensar en eso. La nostalgia supone una versión posible del pasado, no todo son ruinas o tragedias o derrotas, la memoria conserva y atesora momentos espléndidos, en medio de la lucha y los conflictos hay acontecimientos que uno quisiera revivir. La nostalgia está en el orden de la épica (Piglia, 2016: 213).

### 1.1. *Los años de la peste* o el origen de la nostalgia

El último número de *Los Libros* se publica en febrero de 1976. Días después, el 24 de marzo, se produce el Golpe de Estado que inicia lo que Piglia ha llamado en su tercer tomo de los *Diarios*, *Los años de la peste*<sup>11</sup>. Se trata, como puede intuirse, de un contexto opresivo y angustioso provocado por el Proceso de Reorganización Nacional, una dictadura que duró desde 1976 a 1982. Lo más característico de las entradas de los diarios durante esos 6 años es el modo en que la política deja de ocupar el centro de la escena de manera explícita a pesar de ser, como el mismo Piglia declara, el acontecimiento más importante de aquellos años<sup>12</sup>. Los sucesos

<sup>11</sup> “Lunes 30

Recuerdo con nostalgia mis peores épocas, en medio de las lluvias que asolan este país. Perdido y sin anclaje” (2017b, 29).

<sup>12</sup>Durante la dictadura, el campo intelectual quedó dividido en dos: los que se fueron al exilio y los que se quedaron, permanencia que fue, realmente, otro modo de exilio. Muchos de aquellos intelectuales de izquierda que habían formado parte de *Los Libros* se exiliaron en México y formaron la revista *Controversia*, entre ellos, Nicolás Casullo, Hécter Schumucler, José Aricó, Oscar Terán y Juan Carlos Portantiero. A su vuelta del exilio, los tres últimos se unieron al *staff* de la revista *Punto de Vista*. Y cuando volvió la democracia a partir de 1983, muchos de los que se quedaron —y sobrevivieron— pidieron responsabilidades morales a los que se fueron abriendo un debate que todavía hoy no ha sido cerrado. En la revista *Punto de Vista* Beatriz Sarlo participa del debate en «Intelectuales: ¿escisión o mimesis?», número 25, diciembre de 1985. También el

políticos serán velados en su escritura pero provocarán un estado de ánimo nostálgico en Piglia que originarán sus reflexiones más filosóficas sobre el significado del tiempo y la experiencia. La experiencia humana es concebida como la materia de la que está hecha narración y, a su vez, “la narración es el modo natural de intercambiar experiencias” (Diego, 2001: 244). Por tanto, experiencia y narración podrían entenderse que son interpretados como la misma cosa. Idea que hace imposible no remontarnos a los textos clásicos de Walter Benjamin “El narrador” y “Experiencia y pobreza” como huellas obvias en las reflexiones de Piglia. En el primero de los textos afirma Benjamin: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (2009: 112). Asimismo, Piglia anota al comienzo de su diario de 1957:

“[...] No pasaba nada, nunca pasa nada en realidad, pero en aquel tiempo me preocupaba. Era muy ingenuo, estaba todo el tiempo buscando aventuras extraordinarias”, había dicho una tarde en el bar Arenales o Riobamba. Entonces empezó a robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que se imaginaba que vivían cuando no estaban con él (2015a, 11)<sup>13</sup>.

---

profesor y crítico Sosnowski, realizó en 1984 un Coloquio de intelectuales argentino en EE. UU. conocido como El Coloquio de Maryland, en el que participaron miembros de la revista *Los Libros y Punto de Vista*, como Beatriz Sarlo, Noé Jitrik, Luis Gregorich, pero también otros como José Pablo Feinmann, Juan Carlos Martini, el gran León Rozitchner, el historiador Osvaldo Bayer y Tomás Eloy Martínez entre los más conocidos. El Coloquio se caracterizó por el clima hostil que imprimieron aquellos intelectuales que sentían rencores hacia los que se exiliaron durante la dictadura. Las conversaciones y disputas de aquél encuentro fueron reunidas en Sosnowski, Saúl (1988) (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires: Eudeba. Por su parte, el académico argentino José Luis de Diego realiza una lectura de dicha polémica veinte años después en su citado trabajo (2001: 192-196).

<sup>13</sup> En *Respiración Artificial* se puede leer de modo análogo en la carta de Emilio Renzi escrita para su tío Marcelo Maggi:

Quiero decir, en realidad, es cierto que nunca nos pasa nada. Todos los acontecimientos que uno puede contar sobre sí mismos no son más que manías. Porque a lo sumo ¿qué es lo que uno puede llegar a tener en su vida salvo dos o tres experiencias? Dos o tres experiencias, no más (a veces, incluso, ni eso). Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida. Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido (2001b: 35).

Ambos dan por sentado, digamos, la “intercambilidad” de los términos entre experiencia y narración como términos subordinados. “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores” (Benjamin, 2009: 112). Ahora bien, Benjamin habla de la crisis de la experiencia, no solamente como la necesidad de robarle la experiencia a otros, sino el hecho de que existen ciertas experiencias que no se pueden transmitir a través de la narración. Y pone como ejemplo la experiencia vivida por los soldados en la I Guerra Mundial al preguntarse, “¿no se notó acaso que la gente venía enmudecida del campo de batalla?” (2009: 44). El problema implícito que plantea la pregunta de Benjamin, como se sabe, sería la fractura entre la experiencia vivida y los modos de procesarla narrativamente. “Ya no se trata de la experiencia vivida, –anotará Piglia en su diario– sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje” (2015a, 336). Y en *Un día en la vida*, añade con respecto al tema:

Aquello sobre lo cual hay que callar es la experiencia ética; el significado de la vida no puede ser expresado con el lenguaje de los hechos (en ese espacio se ubica la ficción y especialmente la novela como género post-trágico). Solo podemos nombrar las cosas que les ocurren a otras personas, nuestra propia experiencia vivida, nuestra existencia, nuestra sensación del paso del tiempo están demasiado próximas a nosotros mismos como para ser visibles de un modo extremo (de ahí la imposibilidad y la fascinación de los diarios personales como éste); el mundo constituye el objeto preferente de la novela, la narración coincide con la evocación de esas experiencias incomparables. Solo se pueden mostrar –en el sentido de Wittgenstein, pero también de Henry James– porque la experiencia vivida es incomunicable. De allí la premisa de Brecht, vivir en tercera persona. (2017a, 131)

Por tanto, la crisis de la experiencia es, ante todo, una crisis de la narración. Idea que plantearán *in extenso* otros filósofos como Adorno en su *Minima Moralia* de 1951. No es tema de esta investigación indagar acerca de los planteamientos de esa hipótesis, pero sí debemos tener en cuenta las consecuencias que “la incomunicabilidad de la experiencia” tendrá, de un modo general, en la Literatura. José Luis de Diego las ha sintetizado excelentemente:

a) en situaciones políticas extremas (guerras, dictaduras, revoluciones, etc.) se producen transformaciones radicales en el modo de procesar

subjetivamente la experiencia; b) que una de las consecuencias de lo traumático del procesamiento de esas experiencias es la extrema dificultad de transformarlas en relato; c) que solo es posible hacerlo en la medida en que se regrese al punto de partida: situarse en «la duda», abandonar las certidumbres, volver a preguntarse por el origen, asumir la dimensión autobiográfica; solo así puede pensarse al gris como una riqueza de nueva índole; d) que lo dicho hasta aquí nos lleva a concluir en lo obvio: que la literatura, como un medio específico de procesar las experiencias humanas, se verá afectada por el impacto destructivo que ocasionan las situaciones políticas mencionadas, pero *¿cómo?* (2001: 247)

Por aquellos años Piglia lee a Pavese, y escribe: “Si sufre como hombre, como escritor es capaz de convertir su sufrimiento en arte” (1976). Y trata de imitarlo convirtiendo esa nostalgia en el motivo de su ficción.

La experiencia, se habían dado cuenta, es una multiplicación microscópica de pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden, sin conexión, dispersos, en fuga. [...] 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**. (2015a, 16; la negrita es nuestra; cursiva es del original)

Localizar las repeticiones, la insistencias y realizar series temáticas como las que realiza en sus *Diarios* “es una tentativa de dominar y controlar la experiencia” (2015a, 192)<sup>14</sup> y, en cierto modo, la única manera que tiene un escritor de traerla al presente. Por eso en sus novelas y diarios impera el fragmento, la cita, el aforismo, la metáfora, etc. Sus anotaciones son una suma de instantes fugaces que simplemente muestran “una continuidad en la repetición” (2017a, 55); una insistencia en ciertos temas

<sup>14</sup> “Miércoles 14

En un momento determinado Freud hizo un importante descubrimiento: parecía haber una tendencia a repetir las situaciones pasadas aun cuando hubieran sido dolorosas. “Esta tendencia a la repetición actúa como una compulsión, esto es, se trata de una repetición automática que no tiene conexión con las verdaderas exigencias de las situaciones.” Freud piensa que la tendencia a la repetición es una tentativa de reparar el trauma (muchas veces —y esto es muy curioso— la repetición retorna a la época en la que todavía no había sucedido el trauma). En definitiva, para Freud la repetición es una tentativa de dominar y controlar la experiencia” (2015a: 192).

que afloran como una obsesión paranoica pero, sobre todo, que le muestran al lector una identidad estable, coherente y de ideas fijas sospechosamente artificial. “La autobiografía impone una parada artificial –dice Alberca– y un lugar privilegiado desde donde contemplar cómo un hombre ha llegado a ser lo que es y acaba dando inevitablemente una imagen de sí, fija y lograda” (1993: 26). Bajo la forma del diario, Piglia parece enviar un “mensaje testamentario” a los destinatarios (secretos) de su escritura, a los que quiere mostrar una imagen deliberada de sí mismo, en donde narra una vida fiel a sus principios y a su biblioteca.

No hay evolución, nos movemos apenas, fijos a nuestras viejas pasiones inconfesables, la única virtud, creo, es persistir sin cambiarlas, seguir fiel a los viejos libros, las antiguas lecturas. Mis viejos amigos, en cambio, a medida que envejecen aspiran a ser lo que antes odiaban, todo lo que detestaban ahora lo admiran, ya que no pudimos cambiar nada, piensan, cambiemos de parecer, bibliotecas enteras enterradas en el patio, quemadas en el incinerador, es difícil desprenderse de los libros, pero ¿y el modo de leer? Siguen igual, lectores dogmáticos, literales, dicen ahora cosas distintas con la misma sabiduría engolada de los viejos tiempos. (2015a, 28)

## 2. UTOPIA

Como decíamos, las novelas de Ricardo Piglia recogen las ideas que su grupo generacional fundamentó en las citadas revistas, es decir, construye en su ficción como una utopía que le permita retornar a aquella época. Y, para hacerla posible, se sirve del motivo del doble y la intertextualidad. Es harta conocida por la crítica la manera en que Piglia utiliza la intertextualidad y las semejanzas entre los personajes —sobre todo las semejanzas entre los personajes y sus datos biográficos— con la intención de provocar una confusión en el lector, borrando los márgenes entre la realidad y la ficción (González Álvarez, 2009), cuya finalidad no es postular debates acerca de la posmodernidad, sino, muy al contrario, una ética de vida que tiene implicaciones estéticas y políticas, en tanto en cuanto el sujeto participa en series externas:

“Somos varios” había dicho. Era una frase ambigua que solo podía ser comprendida si uno conocía sus ideas. “Soy de Chambige, soy Badinguet,

soy Prado, soy todos los nombres de la historia”. No ser nunca uno mismo, cambiar de identidad, inventarse un pasado (Piglia, 2013: 284)<sup>15</sup>.

En *Respiración artificial* también leemos las siguientes declaraciones de Ossorio:

Compatriotas: Yo soy aquel Enrique Ossorio que luchó incansablemente por la libertad y que ahora reside en la ciudad de Nueva York, en una casa del East River. Ahora ya soy todos los nombres de la historia. Todos están en mí, en este cajón donde guardo mis escritos (Piglia, 2001a: 69).

Recordemos asimismo la cita de Proust con la que Piglia inicia los *Diarios*: “Cette multiplication possible de soi-même, qui es le bonheur”. Todos pueden ser uno y él mismo porque, como escriben Guattari y Deleuze en *¿Qué es la filosofía?* (1991), hay ciertos personajes que más que individuos, son el devenir de conceptos filosóficos o de afectos artísticos. Sus personajes son símbolos recurrentes de su pensamiento, por eso se suceden y se proliferan: la loca, el profesor, el ingeniero, el extranjero y, sobre todo, el lector. Además, cada personaje se define por su relación con el otro, tanto dentro de una novela en concreto como en su conexión con otro mundo ficcional estableciendo, de este modo, relaciones binarias: Ada/Sofía, Lucio/Luca, Toni/Yoshio, Sofía/Emilio, etc. Pero también Sofía Belladonna/Lucía Nietzsche, Luca/Munk, Munk/Stevensen, Stevensen/Renzi y Renzi/Ida, entre otras. Podríamos realizar conexiones infinitas. Emilio Renzi sería, por supuesto, el héroe que vertebra su escritura y recorre toda la “máquina de producir alternativas” (Piglia, 2007)<sup>16</sup>. En *El camino de Ida* todos los personajes son dobles latentes de

---

<sup>15</sup> Piglia señala en “Teoría del complot” que para construir un complot el conspirador tiene que estar dispuesto a abandonarlo todo, “antes que nada su nombre; busca hacerse anónimo, convertirse en nadie. Klossoski ha visto ahí la figura del filósofo y ha llamado «efecto Nietzsche» a esa combinación de secreto y amenaza” (2015c: 111). Por tanto, la autoficción y la construcción del personaje Emilio Renzi vendría a interpretarse también como una acción política invisible; como una manera de complot.

<sup>16</sup> Fornet señaló que “la máquina [en *La ciudad ausente*] termina convirtiendo en relatos suyos todas las ficciones precedentes” (2007: 164). “La máquina funciona -dice Fornet-, y esto es lo verdaderamente importante, como una suerte de alegoría de la literatura argentina, esa que fue armándose a partir de una estela de plagios y de traducciones” (p. 165). Y dentro de ella, los personajes —como decíamos—, se reproducen, se multiplican y se superponen, en muchos casos, tomando otro nombre, aunque sus acciones y su lenguaje señalen semejanzas tan estrechas que funcionan como “nudos de conexión múltiple”.

Emilio Renzi: Ida Brown fue, como Piglia, profesora en la Joya donde estaban Marcuse y enseñaban a Joe Sommers y Fredric Jameson. En el enfrentamiento entre Ida y Paul de Man podemos vislumbrar las ideas del propio Piglia acerca de las hipótesis del crítico y profesor de origen belga sobre la novela “despolitizada y extemporánea” (139). Ida representa la resistencia al lenguaje dominante, a ser institucionalizado y homogeneizado. Es la representante más clara de la formación *Los Libros*<sup>17</sup>, de aquellas ideas que querían construir una nueva crítica. En este sentido, el personaje de Ida es uno de los más enigmáticos y ambiguos, porque en ningún momento de la novela sabemos con certeza si era una víctima o una terrorista. Es un personaje construido entre la noción de la traidora y de la heroína —como Enrique Ossorio en *Respiración artificial*—; nunca sabemos de qué lado está y eso hace que aumente su potencial narrativo.

No obstante, también como Guattari y Deleuze, no intentamos encontrar arquetipos, ni asociaciones, pues “todo eso es estúpido mientras no se sepa dónde o hacia qué fluye el sistema, cómo deviene, y cuál es el elemento que va a desempeñar el papel de heterogeneidad [...]” (2001: 16). Siguiendo a los autores del *Antiedipo*, no creemos sino en una política de Piglia. Lo que nos interesa, por tanto, en este caso no son las equivalencias que desencadenan una lectura paranoica, sino vislumbrar qué función cumplen esos mecanismos y cuáles son las conexiones realmente importantes. Todos son lectores potenciales que se conectan a través de una cadena de lecturas y comparten un mismo modo de descifrar obsesivo: Munk lee la novela de Conrad *El agente secreto*, Ida lee a Conrad buscando los restos de Munk en las anotaciones, Renzi lee a Conrad buscando los restos de Ida en los subrayados y Nina lee a Tolstói. Estructura que ya había prefigurado en *Respiración artificial* a través de la “cadena generacional”: Luciano Ossorio lee a Enrique Ossorio, Marcelo Maggi lee a Luciano Ossorio, Emilio Renzi lee a Marcelo Maggi, y a Luciano y Enrique. Tampoco podemos soslayar que Enrique Ossorio y Croce deciden escribir la verdad en una forma epistolar coincidiendo ambos en escribir cartas posteras, en lugar de cartas póstumas (Piglia, 2001b: 178). Más tarde, en *Blanco nocturno*, la ilusión de un relato lineal

---

<sup>17</sup> Hemos preferido emplear el término “formaciones” en lugar de “grupo” o “miembros de” siguiendo a Raymond Williams, el cual las define dicho término como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones” (1988: 139).

será fracturada por las notas al pie escritas por los mismos personajes en su función de lectores de la novela que, al parecer, está escrita por la pluma de Emilio Renzi. Luca quiere comprenderse a través de las lecturas de Carl Jung —el descifrador de oráculos—; la madre de las hermanas Belladonna es una lectora obsesiva que evoca una imagen exasperada de la madre de Ricardo Piglia. Asimismo, también la bibliotecaria de *Blanco nocturno*, Rosa Echeverry, al igual que el propio Ricardo Piglia, “leía muchas biografías y libros de memorias” (p. 189). Como lúcidamente señaló Jorge Fornet,

La cadena de lectura que se establece entre ellos puede interpretarse como una metáfora del proceso de transmisión y re-interpretación literaria a través del tiempo, y que toma lugar, que se apropia desde un espacio marginal. Esta cadena lo que hace es funcionar como metáfora del proceso de relectura literaria, un modo de leer (Fornet, 2007: 130).

Por eso “casi todos los personajes importantes —dice Jorge Fornet— se transforman en detectives, rastreando las huellas de crímenes que tal vez no ocurrieron; lo importante, de hecho, no es el crimen mismo sino el rastreo de las pistas” (Fornet 2007: 96), es decir, la lectura o, si se quiere, una lectura detectivesca. Por supuesto, de todos los personajes, el lector más quijotesco es Thomas Munk. Este lee el libro de Conrad y hace lo mismo que un personaje de la ficción que se llama “El profesor”. Es, en realidad, el mismo mecanismo que hace funcionar *La ciudad ausente*, pero también “El Aleph” (1949), “Continuidad de los parques” (1964) o *La invención de Morel* (1940): un artefacto literario se acciona en lo real y participa de esa realidad a través de lo social. “No era la realidad la que permitía comprender una novela, era una novela la que daba a entender una realidad que durante años había sido incomprensible” (Piglia, 2013: 231). Munk lee a Conrad y decide parecerse al retrato de ese personaje. A través de él crea unas reglas para vivir: una ética de vida que está dentro de la ficción y es trasladada a la realidad, de modo que se impone la realidad lingüística como realidad empírica.

(El ejercicio de imaginar mundos posibles o sociedades alternativas es una constante del pensamiento utópico, pero a nadie se la ha ocurrido —salvo por accidente o por azar— imaginar varias vidas personales simultáneas, radicalmente distintas una de otra, y luego sea capaz de vivirlas.) (Piglia, 2013: 276).

Los relatos espejo y las versiones múltiples que colocan su obra cerca de la oralidad son un intento de anular la propiedad privada, es decir, el nombre del autor queda sumergido por la función social y política de los relatos. Ya Rita Gnutzmann señaló, hablando sobre *Nombre falso*, que el verdadero tema de “Homenaje” no era “la apropiación arltiana de «Luba», la falsificación y el robo, sino “la impropiedad de que un texto tenga un autor único” (1992: 446). Y añade más claramente:

Piglia lleva la idea de la intertextualidad mucho más allá de las pequeñas coincidencias e influencias: cada texto es la reescritura de uno o de muchos textos anteriores. Recuerda la idea borgiana de un supertexto en el cual participan todos los textos. Borges ve relaciones y repeticiones en los textos más dispares a lo largo de los siglos y, en «Tlön...», afirma: «se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo» (Ficciones 27). (ibíd.).

La lectura, por tanto, es el tema central, y la función de estos recursos es crear un espacio de trabajo con el lector a partir de una perspectiva colectiva de interpretación. Idea que surgió, precisamente, durante “los años felices” cuando formaba parte de la escena cultural argentina. No podemos soslayar tampoco que, por aquel tiempo, Piglia también trabajó como profesor de literatura en la llamada “universidad de las catacumbas” (v. Gerbaudo, 2016), donde enseñaba literatura a grupos reducidos de manera clandestina<sup>18</sup>. Desde esas prácticas, el complot se plantea como una forma alternativa de vida.

---

<sup>18</sup> Ricardo Piglia no solo mantuvo desde los inicios de su trabajo como profesor, un interés constante por la enseñanza sino que, además, formó parte junto con David Viñas, Noé Jitrik, Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer, del grupo de profesores que realizaron una renovación disciplinar en Argentina respecto de las carreras de Letras vinculándose con la llamada “Universidad de las catacumbas” que tuvo lugar durante el “Proceso” (1976-1983). En una de las entrevistas de *La forma inicial*, explica Piglia, al respecto:

Al mismo tiempo, esa práctica mía ha tenido una historia que está acompañada por la historia de mi país, en el sentido de que soy de una generación que cuando termina su carrera se encuentra con la Universidad ocupada por los militares. [...] Por lo tanto, toda mi generación, no solamente de escritores, sino mis compañeros de generación de promoción universitaria y mis compañeros de generación que se dedican a la crítica han estado fuera de la Universidad, porque la Universidad cerró el acceso hasta avanzados los años 80. De modo que los veinte años en los que uno hace su experiencia básica fueron años en los cuales la universidad estuvo clausurada. En Buenos Aires se inventó un sistema que tiene una tradición bastante peculiar, que consistió en que empezaron a proliferar cursos privados, una universidad alternativa

### 3. COMLOT

La idea de grupo o formación está ligada a la noción de complot como “una práctica microscópica y privada de esa forma conspirativa de lo

---

diríamos ahora, porque en los países del Este sucedía algo parecido, por lo que yo sé, en Checoslovaquia, en Polonia [...]” (2015b: 179).

Y en una comunicación privada con el autor durante 2014, declaró:

La llamada universidad de las catacumbas comenzó a gestarse en la Argentina luego del golpe militar de 1966 cuando muchos de nosotros abandonamos la Universidad intervenida por los militares, ya en ese momento varios intelectuales comenzaron a formar grupos de estudio que eran en realidad formas alternativas de formación de los estudiantes. En aquel momento los grupos eran básicamente de psicoanálisis (con Óscar Masotta que fue el introductor de Lacan en lengua castellana) y también de filosofía (especialmente Heidegger). Algunos como Leon Rozitchner dieron en esos años muy buenos cursos sobre Freud y Marx. El método de trabajo era sencillo: un grupo de estudiantes se acercaba a un profesor y comenzaba a estudiar con él, los estudiantes pagaban un dinero mensual por las clases que se convertía en el modo de vida del profesor. [...] Yo mismo comencé mis cursos privados en 1975 y los mantuve hasta 1984, fecha en la cual el retorno a la democracia y la apertura de la universidad, hizo innecesaria la formación privada (2014, *Comunicación personal*).

Es importante señalar aquí que, con respecto al lugar que estos profesores ocuparon durante la democracia, Gerbaudo ha investigado sobre las teorías en la formación del profesorado en letras durante la posdictadura (1984-2003). Plantea y aborda el problema acerca de las teorías e intervenciones de los críticos en la universidad argentina y, en consecuencia, en funda un nuevo campo de estudio situado en una zona de borde entre la Teoría Literaria y la Didáctica de la Literatura. Sus trabajos centrales localizan las operaciones de importación de las teorías por parte de los críticos que también trabajaron como profesores universitarios tales como David Viñas, Enrique Pezzoni, Jorge Panesi, Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer, entre otros. Gerbaudo intenta mostrar procesos interrumpidos, líneas de investigación abordadas y modos clandestinos de leer, sobre todo en la «universidad de las catacumbas» o grupos de estudio alternativos. En general, su investigación destaca el lugar creciente que cobra en Argentina las investigaciones históricas que, sustentadas en fuentes orales como son las historias de vida y las entrevistas, parten de las biografías de los profesores y de sus materiales de cátedra para reconstruir prácticas de intervención olvidadas. Como señala Gerbaudo, “las clases de los críticos, eran en el momento de su emergencia un material prácticamente olvidado y en buena medida, poco valorado dese el campo literario” (2016: 42-43). El reconocimiento del lugar clave de la crítica en la formación y en las prácticas de los futuros profesores de literatura configura, por tanto, un nuevo campo de estudio dentro de los estudios literarios y, a su vez, participa de la Didáctica de la Literatura. En cuando a la labor de Piglia profesor desde esta perspectiva véase también Fernández Cobo (2020b), en concreto el artículo titulado “El profesor como lector” (pp. 193-215).

social” (Piglia, 2002b: 44). El complot trabaja con la ironía, “con el sobreentendido y el secreto –dirá Piglia— y oculta su identidad en el interior de una forma visible que solo los iniciados captan” (2002b: 44-55). En este espacio colectivo y conspiratorio, tanto el escritor como el profesor trabajan también como lectores junto con otros lectores, produciendo una labor colectiva que no se puede medir por la suma de sus partes sino por la visión de conjunto. “Un libro en sí mismo, aislado, no significa nada. Hacía falta un lector capaz de establecer el nexo y reponer el contexto” (2001b: 281). Desde las catacumbas, Piglia trabaja con géneros marginales que necesitan también de un lector marginal y, utiliza la literatura como una herramienta política para despojar a la figura del autor de su originalidad e iniciar un auténtico trabajo colectivizado que sea capaz de dar lugar a la creación de otros mundos posibles, pero, sobre todo construir una auténtica literatura menor, “lo que equivale a decir que «menor» no califica ya a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Guattari y Deleuze, 2001: 31). “Ser menor –dicen Guattari y Deleuze– es la gloria de una literatura como ésa, es decir, revolucionaria para toda literatura” (2001: 33). Piglia plantea, como Borges, una política de lectura anarquista donde considera que la historia de la literatura podría llevarse a término sin mencionar a un solo escritor. Así, señala Piglia en “Teoría del complot” que “la novela construye a sus lectores como cómplices de una conjura secreta” (2015c: 106). De esta manera, el motivo del doble viene a decirnos que no existe una actividad solitaria y profética. “No hay sujeto, sólo hay dispositivos colectivos de enunciación” (Guattari y Deleuze, 2001: 31). Lo que se plantea con ello es la participación del fenómeno colectivo llevado, en último grado, a una poética de la lectura que reivindica el lugar del lector por encima de la función del autor. La lectura como una actividad colectiva donde no existe la originalidad del autor o la propiedad privada, sino la interpretación de un lector futuro que reproduce los múltiples dobles del libro en su colectivización. Así, la sociedad conspirativa o el grupo anarquistas funcionan también como grupos clandestinos de lectura que, al leer desde los márgenes, desde una posición desplazada, producen sentidos nuevos ligados a la política, pero sin mencionarla (como se hizo en la formación *Los Libros*), porque lo importante fue siempre narrar las consecuencias de la política sin tener que mencionar nunca la palabra política.

“Hacen política todo el tiempo, pero no se meten en política, cuando se meten en política es para tirar abajo a algún muñeco de nivel medio, intendentes, legisladores. No van más arriba. Como son héroes clandestinos, están siempre tentados de meterse ellos también pero jamás lo hacen porque si lo hacen están listos, se vuelven demasiado visibles” –le dijo Luna aquella noche a Renzi– “mientras lo instruía, una vez más, sobre la vida verdadera” (Piglia, 2010: 139).

El complot consiste en crear una ficción paranoica donde “nada vale por sí mismo” (2010: 265). Como afirma Croce en *Blanco nocturno*: “El conocimiento no es el develamiento de una esencia oculta sino un enlace, una relación, un parecido entre objetos visibles. Por eso –y usó nuevamente la primera persona del singular– sólo puedo expresarme con metáforas” (2010: 243). También Ida Brown utiliza el plural en su contestador telefónico– “Soy Ida Brown. Estamos ausentes y no puedo atenderlo” (2013: 84). Se escucha “(*I can't answer you*)” (*ibíd.*) en su contestador telefónico del mismo modo que Luca Belladonna en *Blanco nocturno* “hablaba en plural cuando se refería a sus proyectos y realizaciones y en singular cuando se trataba de su propia vida” (2010: 221). Utilizan el plural porque Piglia entiende la práctica de lectura como una práctica colectiva. Sus novelas necesitan de la cooperación textual de un lector que sepa interpretar el lenguaje común de las metáforas, como el lenguaje crítico del grupo *Los Libros*, acusado –recordemos– de “crítico y extranjerizante”. Un lenguaje plural, de todos, pero al mismo tiempo subterráneo al discurso estatal. “Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima –dirá Piglia–. Macedonio Fernández concebía de esa manera la literatura y varios de sus mejores textos se han publicado con el nombre de Borges, de Marechal, de Julio Cortázar” (Piglia, 1991: 60).

Se trata –dijo [Munk]–, claro, de una metáfora, de un símil, pero también de una verdad literal. Porque *nosotros trabajamos con metáforas y con analogías*, con el concepto de igual al, con los mundos posibles, buscamos la igualdad en la diferencia absoluta de lo real. Un orden discontinuo, una forma perfecta (2013: 243).

Para *Los Libros* también era una forma perfecta de la crítica aquella que trabajaba con metáfora y analogías. Por eso, cuando Munk le dijo a Renzi que “somos muchos en este país”, refiriéndose a los grupos clandestinos, este pensó: “Ya conocía ese lenguaje; un ejército invisible,

una guerra secreta” (2013: 283). Era el lenguaje de los años 60 y 70 en Argentina; el lenguaje de que ellos manejaban en *Los Libros*.

Además, ello podría explicar una de las claves del título de la primera parte de *Respiración artificial*: “Si yo mismo fuera el invierno sombrío», alude a Frans Hals, el primer pintor de retratos de grupos. El autor de las pinturas de la colectividad. Desde que publicó esta novela en 1980, podemos afirmar, junto con Gallego Cuiñas, que “su escritura permanece invariable” (2008a)<sup>19</sup>. Siempre el mismo estilo, siempre las mismas conversaciones. Los temas trascendentales de las citadas décadas –el compromiso del intelectual y la literatura como arma– seguirán siendo centrales a lo largo de toda su obra, pues se trata de un proyecto construido con la melancolía de los años felices (v. Fernández Cobo, 2017; 2018). Porque solo se puede cambiar la realidad desde la acción colectiva. Es por ello que su poética aboga por una teoría de la lectura colectiva que, alejada de la individualidad del hombre de letras, pueda cambiar los modos de leer para producir no solo un efecto en la palabra, sino en la acción y, por ende, cambiar la realidad. Y esta es la razón de que Munk, inspirado en la persona real Ted Kaczynski (Unabomber), sea en la novela hijo de una familia polaca acomodada y no, como era en la realidad, un hijo de inmigrantes pobres, como señaló agudamente Balderston (2017: 385) en su análisis sobre la novela. Piglia pretende en todo momento apropiarse de las historias ajenas para representar el propio contexto argentino de los fervorosos años 70 a través del símil y las metáforas. El personaje ficticio de Munk es, como ellos, un burgués que, como el joven Piglia de *Literatura y Sociedad*, quiere dejar de estudiar el mundo para dedicarse a transformarlo<sup>20</sup>. El hombre de letras, pero también de acción. Desde esta perspectiva podemos interpretar las palabras

---

<sup>19</sup> “En literatura no se puede sostener que se escriba mejor con los años: Piglia demuestra que su escritura permanece invariable –con los mismos «defectos» y «aciertos»– que en estos cuentos se arraciman los gérmenes y los ingredientes de su poética de la forma breve: la poética de Moebius” (Gallego Cuiñas, 2008: 2).

<sup>20</sup> Piglia plantea en la revista *Literatura y Sociedad*, ya en 1965, uno de los dilemas fundacionales de la nueva izquierda: el divorcio existencial entre clase obrera –en su mayoría peronista– y los intelectuales marxistas. “Unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología, no pertenecemos verdaderamente ni a uno ni a otra. Nadie pueda afirmar que nuestra situación es cómoda: suspendidos en el vacío, la Historia, indiferente y obstinada, parece continuar sin nosotros” (1965: 1).

*Mis viejos amigos de Buenos Aires* habían hecho lo mismo: leían *Guerra de guerrilla, un método*, de Ernesto Che Guevara, y se alzaban al monte. Leían *¿Qué hacer?*, de Vladimir Ílich Uliánov, Lenin, y fundaban el partido del proletariado; leían los *Cuadernos de la cárcel* de Gramsci y se hacían peronistas. Leían obra de Mao Tse-Tung e inmediatamente anunciaban el comienzo de la guerra popular prolongada.

Pero Munk era todavía más radical. En el páramo del mundo contemporáneo, sin ilusión y sin esperanza, donde ya no hay ficciones sociales poderosas ni alternativas al *statu quo*, había optado —como Alonso Quijano— por creer en la ficción. Era una suerte de Quijote que primero lee furiosa e hipnóticamente las novelas y luego sale a vivirlas. Pero era incluso más radical, porque sus acciones no eran solo palabras, como en el *Quijote* (y además Cervantes había tomado la precaución de que no matara a nadie, el pobre cristo), sino que se habían convertido en acontecimientos reales [...] (Piglia, 2013: 232-233).

Piglia se formó en las culturas alternativas de los 60 y 70, donde discutían una serie de cuestiones antagónicas a la discusión de los medios y estaban ajenos los debates académicos y también a las discusiones públicas. “Discutíamos —dice Piglia— otras cosas y desde otro lugar. Todo eso, al menos en la Argentina, se ha clausurado, todo el mundo discute los mismos problemas, desde posiciones y estilos distintos quizás, pero el orden del día del debate público lo deciden los medios y el Estado” (2015b: 181). Es por este deseo de volver al pasado que Piglia construye su obra como utopía y complot. Y necesitará de la labor de un grupo de lectores capaces de activar su obra, realizar las analogías pertinentes y otorgarle los sentidos perdidos. Este grupo de lectores avivados también aparece en sus novelas de forma significativa: recordemos el *Colectivo 12* de *El camino de Ida*, el grupo de estudiantes de la Fireston University — que identificamos con la Princeton University, donde impartió clase por más de diez años—. Dicha colectividad reaparece en el último volumen de sus *Diarios*, juntamente en la invención de ese día perfecto e ideal que Piglia escribe para volver a él cuando la vejez le nubla la memoria porque sabe que, como dice Bajtín, “la historia no reconoce series aisladas” (1989)<sup>21</sup>. Bajtín señaló en *Teoría y estética de la novela* que para que una narración pueda entrar en el curso y el proceso de la historia necesita

---

<sup>21</sup> Para profundizar en esta cuestión, véase el trabajo “Traiciones en *El camino de Ida*” (2019) de Luis Othoniel-Rosa, ex alumno de Piglia en Princeton, en donde plantea que los proyectos de tesis doctorales de los alumnos de Piglia durante los años de escritura de la novela serán aludidos de manera secreta en el texto novelístico.

continuidad, por eso no sirve la fragmentariedad de la forma diarística: “Hay que dejar de ser solo uno mismo para entrar en la historia” (1989: 37-38).

Por tanto, “Un día en la vida” es un relato que condensa la experiencia de lo que ha sido el transcurrir de un día cotidiano y feliz. “Tenía que ser un día cualquiera, un día que pudiera reconstruir los momentos esenciales” (2017a: 162). “For in a minute there are many days”, es la cita de Shakespeare que da comienzo a este relato autobiográfico. De todos los momentos de su vida que podría capturar para la eternidad, se detiene, en una escena de lectura colectiva entre un profesor y sus estudiantes. Resulta significativo si tenemos en cuenta que los *Diarios* manifiestan un vasto trabajo solitario de un escritor que, encerrado en una habitación de hotel, lee contra otro o contra sí mismo. Pero, cuando se trata de seleccionar veinticuatro horas —“la noción del tiempo y del espacio como refugio de un día de su vida” (2017a: 161); aquellos momentos capaces de registrar lo que hacía, deseaba y pensaba “en un momento casi sin tiempo” (2017a: 162)—, la forma de la clase y la lectura colectiva ocupan un espacio simbólico y metonímico.

Atravesó el mercado de compra y venta de ilusiones políticas y salió a la calle acompañado por su equipo de trabajo, los estudiantes que formaban un grupo de investigaciones —del UBACYT—, dirigido por Renzi, llamado Colectivo 12 porque eran doce, porque le gustaba el concepto de colectivos de trabajo y también porque las chicas —que eran mayoría absoluta, diez mujeres y sólo dos muchachos— tomaban el colectivo 12 para ir a su estudio en Marcelo T. de Alvear donde se reunían con él una vez por semana a discutir, debatir y exponer las posibilidades del tema «Forma y *función del olvido* en la tradición cultural». Trabajaban sobre los rastros, documentos y monumentos borrados, tachados, negados en la historia de la cultura, lo que habían decidido tomar «el recuerdo de lo que se había olvidado». [...] Sobre eso trabajaban y preparaban un diccionario del olvido, es decir, que en lugar de entregar *papers* iban a escribir, entre todos, las entradas alfabéticas de un catálogo de lo que se había perdido, quemado y destruido en el pasado. Lo llamaban, también, un diccionario de la antimemoria (2017a: 211).

Y nosotros lo podríamos llamar un diccionario de la nostalgia. En síntesis, en el último relato de su vida, Piglia elige poner la clase en primer plano; de entre todas las profesiones que pudo seleccionar —el crítico, el editor, el escritor, etc.—, el profesor ocupa el centro de la escena. Mientras, los estudiantes lo acompañan —lo rodean— en el camino de una

conversación sin final. Y cuando cerremos las páginas de los *Diarios*, Renzi nos habrá mostrado su manera de estructurar un curso sobre Brecht o Tolstói, por ejemplo; nos habrá transmitido su pasión por la literatura y, entonces, seguiremos dialogando sobre las mismas cuestiones y planteando los mismos debates que Piglia, porque durante el recorrido de su vida también nos habrá enseñado a leer y este relato, sin duda, será leído como la última gran lección del maestro.

A Renzi sólo las películas le permitían dejar de pensar en las clases o en las conferencias que había dictado y lo dejaban siempre acelerado, sin poder parar de pensar, ideas sueltas, reflexiones insistentes, cosas que se podría haber dicho y no dijo, ¿se las había olvidado? Daba clases con algunas notas y referencias escritas en una hoja de papel blanco tamaño carta, un cuadro sinóptico de los temas que pensaba exponer, pero nunca podía consultar, en general improvisaba tratando de mantener el interés del público, sin bajar la vista para ver las notas, porque rápidamente perdía la concentración, de modo que una clase lo dejaba paralizado al salir y no podía dejar de dar vueltas sobre los mismos temas, salvo que se metiera en el aura oscura del cinematógrafo, que lo llevaba a otra dimensión [...] (2017a: 214).

La clase entendida como comunidad interpretativa representa la actitud vanguardista de la *contrasociedad* a la manera del grupo conspiratorio de *Los siete Locos* de Roberto Arlt<sup>22</sup>. El Colectivo 12, desde esta posición, podrían representar ciertas incógnitas sobre la lectura: “¿Qué quiere decir, después de todo, entender un relato? O en todo caso, ¿qué clase de comprensión está en juego en un relato?” (2015b: 76).

### CONCLUSIONES: “CONSTRUIR UN COMLOT CONTRA EL COMLOT”

Piglia afirmaba en su “Teoría del complot” que si Benjamin postulaba en “El narrador” que la información había sustituido a la experiencia era, quizás, por “la presencia de la idea de complot en las relaciones entre información y experiencia” (2015c: 99). Entonces Piglia construye un espacio ficcional en el interior del cual la experiencia es posible. Esa es su utopía final. “El héroe de la novela es aquel que construye un espacio

---

<sup>22</sup> “La vanguardia no hace sino pensar aquellos espacios desde los cuales es posible construir la ilusión de una contrasociedad. La utopía no tiene otro sentido que el de la crítica al presente, la crítica a lo dado. Porque vanguardia quiere decir el que está adelante, en el sentido del que piensa más allá de una situación establecida” (2017b: 222).

alternativo para zafar ese mundo donde, como dice Benjamin, la experiencia ha muerto y nadie tiene nada personal para contar” (2017b, 55). Emilio Renzi es el héroe que busca la transcendencia; “Es Ahab persiguiendo la ballena blanca. [...] porque persigue algo que le dé sentido a su vida, que lo saque del vacío” (2017b, 64). Y lo único que le permite construir esa utopía es entregarle su vida a Emilio Renzi: el nombre propio que se sitúa en los límites fronterizos de la literatura y la realidad (v. Fernández Cobo, 2020a). “El hombre mayor (!) es el que vive una vida de ficción, atrapado por las ilusiones y los sueños que lo ayudan a subsistir” (2015a: 35). En esta cita vemos que en el origen de la utopía se encuentra la noción de nostalgia que recorre, como hemos visto, toda su obra desde la publicación de *Respiración artificial* (1980).

La nostalgia, por tanto, es el motor de la utopía. La hace posible, pues en “el origen de toda escritura siempre hay una pérdida” (Piglia en Larre y Bajter, 2011: 121). Desde esta óptica, el tema principal que cohesiona su obra es la necesidad de recuperar el tiempo perdido: aquellos años felices de efervescencia intelectual y política. “*Salir de mí*, escribió, *la amistad como vidas posibles*” (2017a: 244).

Los amigos, entonces, como parte de la utopía: como sujetos y receptores de la enunciación, pues escribe *en lugar de ellos y a ellos se dirige*. Así, los textos fragmentados que intentan emular la forma de una vida particular son, ante todo, el reflejo de la última generación de intelectuales revolucionarios argentinos que formaron *Los Libros* o *Punto de Vista* o, mejor, los restos nostálgicos de una “cultura derrotada” (Piglia, 2017b).

Ante la desilusión presente, Piglia forja su propia utopía. “Volvería una y otra vez sobre esta época, pero narraría todo en tercera persona” (2016: 48), escribe en el diario de 1968. Además, no podemos obviar que los géneros autobiográficos tienen un sentido moral tanto para el escritor como para el lector. A pesar de sus juegos con distintas formas de la ficción, los lectores generalmente encuentran —a veces buscan concienzudamente— una enseñanza en el registro cronológico de una vida que les sirva de lección. Y este hecho se potencia cuando el yo que escribe es el mismo que el yo que lee. Alguien escribe un diario —decimos nosotros— para entender su vida y aprender de ella mediante su lectura.

Por ello, podemos afirmar que toda su obra narrativa y diarística puede leerse como un gran *Bildungsroman* —una novela de aprendizaje— unido por la noción de melancolía. Por tanto, si la melancolía es el origen de la utopía, y los amigos sus elementos fundamentales, el *Bildung* es la

estructura interna semántica que le da forma. La utopía sería la forma de la vida que Piglia ha construido —a través de documentos y vivencias reales— en el nombre de Emilio Renzi. Y dentro de esta forma por antonomasia, digamos, Piglia recurre a dos géneros que son al mismo tiempo una figura de lectura: la ficción paranoica —como desvío del policial— y el diario. En ambos, la “generacidad” ha de buscarse no solo en los aspectos formales o de la producción textual (de la escritura, en definitiva), sino también en los aspectos de su recepción. Así, afirma Piglia: “la autobiografía necesita del lector para completar el círculo de su expresividad, cerrada en sí misma esa subjetividad se ciega, es el lector quien rompe el monólogo, quien le otorga sentidos que no estaban visibles” (2015a: 336-337).

De esta forma, el lector deviene otro elemento necesario que posibilita la utopía, pues sin lectura el texto permanece muerto. Es el lector quién lleva a cabo el complot a través de la interpretación. Pero no un lector solitario, puesto que una interpretación aislada no puede modificar la realidad, se necesita de un grupo de lectores que construyan una nueva visión del mundo que pueda interferir sobre los discursos estatales y legitimarse. Por eso Piglia apela al Colectivo 12, porque sabe por experiencia de aquellos años felices mencionados con anterioridad que solo las conversaciones y los modos de leer de un grupo pueden cambiar el transcurso de la Historia.

Es decir, modos de leer y de narrar que son al mismo tiempo un modo de ser. Construir en la ficción el nombre de Emilio Renzi para construir en la vida; para modificarla, para cambiarla, para reescribirla. Es el que consigue salvarse en el otro y triunfar haciendo de la tragedia de la existencia una “broma mefistotélica” (Piglia, 2015a)<sup>23</sup> o, lo que es lo mismo, construyendo el último gran “complot contra el complot” de la literatura hispánica. Toda su obra como una conspiración donde lo importante es la política pero nunca aparece tematizada como tal. Piglia “complota para resistir el complot” (v.2015c: 102) construido por el Estado. Escribe en *Años de formación*:

---

<sup>23</sup> “En la novela como género, el complot ha sustituido la noción trágica de destino. [...] Los oráculos han cambiado de lugar, es la trama múltiple de la información, las versiones y contraversiones de la vida pública, el lugar visible y denso donde el sujeto lee cotidianamente la cifra de un destino que no alcanza a comprender”, dice Piglia en “Teoría complot” (2015c: 102).

¿Qué puede hacer un hombre ante la injusticia del mundo? Juntarse con otros que buscan modos de actuar no-individuales. Salir del yo y de la conciencia subjetiva, ése es el camino de Marx y de Wittgenstein. En un caso es la clave y en el otro son los juegos del lenguaje los que condicionan la acción política. La eficacia —la respuesta— *no puede ser individual*. (2015a: 205).

### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2011), *Los Libros*, Edición Facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Alberca, Manuel (1991), “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 (2012), “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”, Casas, Ana (ed.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros.
- Bajtín, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela* (Helena Kriúkova, trad.), Madrid, Taurus.
- Balderston, Daniel (2017), “Piglia y el Unabomber: literatura y política en El camino de Ida”, *Revista Landa* [en línea], vol. 5, 2, pp. 378-391.
- Benjamin, Walter (1982), “Experiencia y pobreza”, *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus
- Benjamin, Walter (2009). “El narrador”, *Obras*, Madrid, Adaba, vol. 2, pp. 41-67.
- Berger, John (1975), *Los modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili. [https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/berger\\_modos-de-ver\\_texto-completo.pdf](https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/berger_modos-de-ver_texto-completo.pdf)
- Gallego Cuiñas, Ana (2008), “La ficción paranoica de Ricardo Piglia en «Un pez en el hielo»: encrucijada narrativa”, Disponible en:

<http://otrolunes.com/archivos/05/html/unos-escriben/unos-escriben-n05-a15-p02-2008.html>

Gnutzmann, Rita (1992), “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, en *Revista Iberoamericana*, n° 58-59, pp. 437-448.

González Álvarez, José Manuel (2009), *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Peter Lang, Narrativas Hispánicas.

Diego, José Luis de (2001), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen.

Diego, José Luis de (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. 395-416.

Diego, José Luis de (2008). “Los intelectuales y la izquierda en la Argentina (1955-1975)”, *Historia de los intelectuales en América Latina*. Ed. Carlos Altamirano. Vol. 2. *Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, pp. 395-416.

Fernández Cobo, Raquel (2014), “La ficción paranoica: lo fantástico como transgresión social en *El camino de Ida* de Ricardo Piglia”, *La irrealidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, León, Editorial de la Universidad de León, pp. 73-84.

Fernández Cobo, Raquel (2017), “Los diarios de Emilio Renzi: una lectura en busca de la experiencia perdida”, *Castilla. Estudios de literatura* [en línea], 8, pp. 62-97.

Fernández Cobo, Raquel (2018), “Piglia en los 60: los inicios de una poética futura”, *Revista de literatura chilena* [en línea], 98, pp. 183-207.

- Fernández Cobo, Raquel (2020a), “Ricardo Piglia: la ficción del nombre”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* [En línea], 29, pp. 363-389.
- Fernández Cobo, Raquel (ed.) (2020b), *Ricardo Piglia, The Master: lector, novelista y profesor*, Almería, Editorial Universidad de Almería.
- Fernández Cobo, Raquel (en prensa). “Ricardo Piglia en *Los Libros y Punto de Vista*. Un análisis de la crítica para comprender la ficción”, *Revista de literatura chilena* [en línea].
- Fornet, Jorge (2007), *El escritor y la tradición: Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gerbaudo, Analía (2016), *Política de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina (1984-1986)*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- Guatarri, Félix y Deleuze, Gilles (2001), *Kafka. Por una literatura menor*, traducción de Jorge Aguilar Mora, México, D.F, Ediciones Era.
- Othoniel-Rosa, Luis (2019), “Traiciones en *El camino de Ida*”, *Cuadernos Lírico*, Hors-série, [en línea] Disponible en <http://journals.openedition.org/lirico/7670>
- Panesi, Jorge (1985), “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Filología* (Homenaje a Pedro Henríquez Ureña), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, año XX, pp. 171-195.
- Patiño, Roxana (1997). “Intelectuales en transición: las revistas culturales argentinas (1981-1987)”, *Cuadernos de Recienvenido*, Universidade de Sao Paulo, 4, pp. 5-34.
- Piglia, Ricardo (2001a), *Crítica y ficción*, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2001b), *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.

- Piglia, Ricardo (2002), *Nombre falso*. Barcelona, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2002b), “Ironía y complot”, en *Actas del X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 43-56.
- Piglia, Ricardo (2003), *La ciudad ausente*, 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), *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2015b), *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Madrid, Sexto Piso.
- Piglia, Ricardo (2015c), “Teoría del complot”, *Antología personal*, Barcelona, Anagrama, pp. 99-119.
- Piglia, Ricardo (2016), *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2017a), *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2017b), *Las tres vanguardias: Saer, Puig y Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Larre, Ana Inés y Bajter, Ignacio (2011), “En el origen de un diario siempre hay una pérdida. Diálogo inacabado con Ricardo Piglia”, Departamento de Investigaciones Biblioteca Nacional [en línea], pp. 117-135.
- Rosa, Nicolás (1969), “La crítica como metáfora”, en *Los Libros*, n° 2, p. 4.

Somoza, Patricia y Vinelli, Elena (2011), “Para una historia de *Los Libros*”, *Los Libros*, Edición Facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

William, Raymond (1977), *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península.