

DEL ENSAYO EN EL DIARIO.
UNA LECTURA DEL PRIMER VOLUMEN
DE LOS *DIARIOS DE EMILIO RENZI*
DE RICARDO PIGLIA

Manuela Luengas Solano

En una entrevista hecha por Carlos Dámaso Martínez en 1985, reproducida en *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia se refiere a las posibilidades de exploración que le brindó la escritura de su diario, entre las que se encuentran el entrecruce de diferentes registros, la mezcla de anécdotas íntimas con digresiones políticas, citas de autores queridos con relatos de experiencias propias o ajenas.¹ La forma del diario le resultaba seductora por su apertura, porque ésta le permitía comprobar que “todo puede ser escrito”, así como experimentar con la vida y con la construcción de un estilo propio. En este artículo proponemos que esas características que Piglia reconoce en el diario son compartidas por el ensayo, género —como se ha dicho— abierto, flexible, reacio a una estricta clasificación.

El diario, así concebido, no es un simulacro, como tampoco lo es el ensayo. No se trata del borrador de lo que ocurrirá en otra parte, sino de la convicción plena de convertir la experiencia en obra; una escritura la que no se escondan

¹ Ricardo Piglia, “Novela y utopía” (1985), en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 92.

las fisuras, o en la que se deshagan los pliegues o se apla-
nen férreamente las rugosidades. En el ensayo se hace gala
del proceso del pensar: no se lo oculta, se lo ilumina. En el
diario, como artefacto literario, no se simulan los cambios
de tono entre, por ejemplo, una anotación como recorda-
torio de un pendiente por realizar y una reflexión densa
sobre la lectura de determinado libro o la vivencia de cierta
experiencia emocional. Los dos vinculan lo subjetivo como
vía para pensar el mundo y hacen de la escritura a la vez
el medio y el fin para ensayar, sin puntos finales o cierres
definitivos, un ejercicio de interpretación.

A través de la lectura del primer tomo de los *Diarios de Emilio Renzi*, puede verse cómo se estrecha el vínculo entre los dos géneros, sumando nuevos elementos a los ya mencionados por el propio autor y empezando por la atribución del diario a Emilio Renzi su *alter ego*, doble y personaje de muchos de sus relatos.² Desde la exaltación —o construcción— del “yo” como punto de partida para la reflexión sobre el mundo,³ pasando por las distintas gradaciones entre el ámbito privado y el público, como dos esferas que dialogan y chocan hasta crear una nueva *forma* textual y de enunciación, así como la ineludible impronta y evocación del tiempo presente en lo escrito, la intertextualidad como expresión de un diálogo ininterrumpido entre lecturas y lectores, y, finalmente, la experimentación, el examen, la prueba y

² Para el momento de escritura de este artículo se había publicado, en 2015, el primer volumen que compone la trilogía de sus diarios, *Años de formación*, el cual narra la década que va de 1957 a 1967 de la vida de un joven Piglia. Posteriormente fue publicado el segundo tomo, *Los años felices*, que va desde el año 1968 hasta 1975, también a cargo de la editorial Anagrama. El último tomo de la trilogía, titulado *Un día en la vida*, no ha sido aún publicado y será el primer libro póstumo de Ricardo Piglia, que abarcará la época que va desde su desempeño como profesor en la Universidad de Princeton, hasta el inicio de su enfermedad en el año 2015.

³ Véase Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 19.

error, como garantes de la creación de nuevos estilos: el laboratorio de las ideas. Todo lo anterior nos hace pensar a la vez en el diario y en el ensayo, como géneros que, con sus profundas notas específicas, se encuentran vinculados. Este ejercicio es particularmente fecundo al leer la obra de Ricardo Piglia, un autor que pasó su vida buscando nuevas formas de narrar, mezclando verdades en la ficción y formas literarias en la realidad, expandiendo las fronteras de los géneros que trabajó y desajustando las convenciones fáciles para la interpretación de su obra.

CONTARSE

“Podría decir de mí, de Ricardo Piglia, algunas cosas baladíes y otras no tanto”.⁴ Con esto abre Ricardo Piglia un texto llamado “Homenaje”, que cierra un volumen de crítica literaria dedicado a su obra, coordinado por Nicolás Bratosevich. Años antes, en la entrevista referida de 1985, respondía: “Cuando entré en la facultad quería ser escritor, o mejor, *decía* que quería ser escritor. Tenía 18 años, había escrito dos o tres cuentos, leía todo el tiempo a Faulkner y escribía una especie de diario privado que le leía a todo el mundo”.⁵ En la segunda frase, la correspondiente a la entrevista, Piglia señala unos datos de su vida que en absoluto resultan “baladíes”: nos da las coordenadas de su edad, influencia literaria y actividad precisa de un Piglia que comienza a escribir. Nos revela una suerte de fotografía que todo lo incluye: podemos perfectamente imaginarlo sentando en el bar Florida leyéndoles a Helena o a Vicky o a Inés o a Cacho o a cualquiera de sus amigos, pasajes de su “diario íntimo”.

⁴ Ricardo Piglia, “Apéndice: Homenaje”, en Nicolás Bratosevich, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 1997, pp. 329-332.

⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 87.

Además de la evidente paradoja —figura crucial en la obra de Piglia—, en la que, con toda intención, habla de un diario que presupone lo íntimo pero que usa como público, el autor alude a una práctica que configura la frase tomada del libro de crítica, poco más de diez años después de la entrevista: Piglia *se dice*. Elige entre “cosas baladíes” y otras “no tanto”, se edita, hace énfasis en que ese “mí” se refiere a Ricardo Piglia y no, por ejemplo, a Emilio Renzi, una distinción cada vez más borrosa pero que marca el tono de la frase, pues no está haciendo ficción, sino respondiendo a un ejercicio académico de otros sobre su obra. Piglia dice cosas sobre sí mismo y a la vez reconoce que el decir, el contar, es una acción en muchos sentidos diferente a ser. En la frase de la entrevista se corrige, pues es distinto aseverar que a sus 18 años quería ser escritor, a señalar que a esa edad comenzaba a *decirle* al público (probablemente al mismo público al que leía su diario) que quería ser escritor.

En ese mismo texto Piglia da las claves que ayudan a entender su primera frase. Habla de la existencia de una “primera convicción que consiste en que todo es contable, ficcionalizable”⁶ y cierra el texto diciendo que toda su obra, y por consiguiente la crítica de su obra, podría resumirse en las seis palabras que componen la frase: “Piglia o la pasión de contar”.⁷ Piglia *es* la pasión de contar; su nombre y su vida, si seguimos sus propias palabras, son susceptibles —como de hecho lo han sido— de ser contadas y más, volcadas a la ficción. Para Piglia decir, contar, son actos que más que explicar su presencia en el mundo literario, ayudan a definir la manera en que ha vivido su vida: la ha narrado, expandido, editado. Se ha *dicho* a sí mismo y en múltiples ocasiones, como da cuenta en su diario privado-público. Como sucede con todo lo escrito por Piglia, su diario es un lugar hetero-

⁶ *Ibid.*, p. 330.

⁷ *Ibid.*, p. 332.

doxo en el que transitan varios géneros y en el cual se desestabilizan los presupuestos con que el lector se acerca a él.

Dentro de la escritura autobiográfica, el diario se ha considerado como un género “menor” que poco a poco se ha ido ganando un lugar en los anaqueles, no pocas veces rígidos, de la “gran literatura”. En términos generales, el diario se caracteriza por registrar el discurrir de una vida, marcada por el tempo de la cotidianidad. Nora Catelli afirma que las funciones de un diario, lejos de ser previsibles, son variadas. No obstante, por momentos cae en definiciones que, por lo menos para el caso de Piglia, resultan estrechas. Afirma que el diario “carece de estructura, no compone un relato, no selecciona lo significativo del pasado y lo relevante del presente” y que la presencia de la fecha que encabeza cada entrada es la que constituye al género, “independientemente de los contenidos que así se pauten”, de tal modo que sin esta fecha el diario queda en peligro de perder su estatuto como tal.⁸

Pero, ¿cómo leer el diario de Piglia si se trata de un texto en el que abiertamente se evidencia un trabajo de construcción de la figura autoral así como de edición del texto en el que además, de modo transgresor, aunque existan algunas fechas exactas, la mayoría de las entradas se encabezan con días y números cualesquiera: Lunes 12, Miércoles 20, Diciembre, Marzo de 1960...? La evidente disparidad e incluso desdén de Piglia por registrar la fecha exacta, nos dice que su diario va más allá del recuento cronológico de una vida, lo que impide un rastreo temporal minucioso. En ese sentido, y si siguiéramos ese aspecto de lo planteado por Catelli, el diario de Piglia no sería exactamente un diario. Tampoco si reconocemos que el diario es resultado de un largo proceso de transcripción y edición en el que Piglia ha tenido no

⁸ Nora Catelli, *En la era de la intimidad, seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 109.

sólo la oportunidad sino la voluntad de alterar su registro, de jugar con la cronología y, sobre todo, de entretener una narrativa. No sólo se componen muchos relatos, sino que en efecto hay una selección entre, recordemos, “elementos baladíes y otros no tanto”. Sería ingenuo pensar que el diario de Piglia es una simple transcripción literal de lo que fue escribiendo en sus libretas negras desde sus dieciséis años, sin alteraciones, “objetivo”, no modificado, cuando la obra total del autor justamente ha jugado con las fronteras y ha tomado mecanismos de la ficción para entender lo real, y a la inversa.

Sin embargo, ésta no es una lectura particular de Nora Catelli. Como afirma Hans Rudolf Picard en *El diario como género entre lo íntimo y lo público*, mientras el diario era considerado como parte de un ejercicio privado, la literatura aludía a una comunicación artística de la esfera pública. Así, para Picard, la segunda “no reproduce mundo, sino que, contraponiendo anti-mundos a la realidad, es un continuo proyectar y poner a prueba formas inéditas de percibir y sentir las cosas”.⁹ Esto puede hacerlo la literatura en cuanto inventa nuevas imágenes, produciendo un efecto especial en el lector que se legitima por un “estatus de ficcionalidad” que le pertenece y que, por lo menos en un primer momento, no admite compartir con las formas autobiográficas.

Picard señala que por mucho tiempo sólo era considerado como un “auténtico diario” aquél redactado con fines didácticos y destinado a un uso íntimo que sólo interesa a quien lo escribe; sin embargo, menciona que con la publicación del diario de Lord Byron en 1830, se dio un importante paso, un cambio de estatuto, de privado a público, en el diario como forma, que permitió que con el tiempo entrase

⁹ Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4 (1981), p. 115.

a ser considerado y analizado como un producto textual y lingüístico, al igual que la literatura “mayor”. Picard analiza la diferencia entre las intenciones del autor, lo que nos permite pensar que hay un largo trecho entre un diario de notas que se encuentra por accidente (pienso, por ejemplo, en el infortunio de los diarios de Bronislaw Malinowski) a uno que ha sido pensado expresamente para su publicación.¹⁰ Para este segundo existen ciertas expectativas estéticas diferentes, que presuponen que el escritor del diario reconoce el carácter de “representatividad” de su vida.

Para el crítico Roland Barthes, si bien nunca fue un diarista consagrado, reflexionar sobre la idea del diario como obra, como oportunidad y objeto literario, más que como manifestación textual de una supuesta transparencia autobiográfica, fue un ejercicio al que volvió en varias ocasiones.¹¹ De hecho, tanto el primer como el último ensayo que Barthes publicó en vida —respectivamente, “Notas de André Gide y su *Diario*” de 1942 y “Deliberación” de 1979— fueron dedicados a la escritura del diario, a dudar sobre el valor literario de su registro sistemático y a ofrecer una lectura a

¹⁰ Los diarios del famoso antropólogo polaco Bronislaw Malinowski fueron publicados en 1967 por decisión de su viuda, después de veinticinco años de muerto su esposo. El diario generó polémica pues contradecía y controvertía lo que el investigador había publicado en sus libros sobre los indígenas de las Islas Trobriand del Pacífico Occidental, en los que se mostraba como un antropólogo a la vez objetivo y empático. En sus diarios privados, en cambio, abundan anotaciones de fuerte carácter racista, en el que desprecia a la comunidad que estudió y donde expía la infelicidad y el desespero que le producía realizar su trabajo de campo.

¹¹ Barthes no llevó un diario, al menos como ejercicio vital y sistemático, aunque en algunas oportunidades intentó escribir uno, como manera de expiar el dolor resultado de la muerte de su madre en *Diario de duelo*, o como experimento literario a partir de su viaje a China en 1974. En Roland Barthes, *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977-15 de septiembre de 1979*, ed. de Nathalie Léger, México, Siglo XXI Editores, 2009 y Roland Barthes, *Diario de mi viaje a China*, Barcelona, Paidós, 2010.

contracorriente del mismo.¹² Aunque la postura de Barthes frente al diario no fue unívoca, una de sus apuestas más interesantes consistió en proponer, particularmente a partir de su lectura del de Gide, la existencia del diarista como personaje literario, como invención que se da dentro de las páginas del texto y que ordena sus significados y reafirma su valor.¹³ El “yo” del diario se crea a partir de la simulación de la confesión y la anotación periódica, lo que abre un abanico de cuestionamientos sobre la autoficcionalización, la veracidad del sujeto que enuncia y la convención que como lectores establecemos para valorar la experiencia vital e íntima del escritor.

En el ensayo “Deliberación”, Barthes se pregunta abiertamente sobre las posibles razones para llevar un diario con vistas a su publicación, si vale o no la pena, si puede él, en su experiencia personal, encontrar riqueza en las anotaciones que a veces se le presentan como “poses” y en otras como frases sin verbo y, por ello, sin interés literario.¹⁴ El crítico propone que para ser obra literaria, la escritura del diario debería responder a cuatro motivos: 1) construir la invención de un estilo (a éste lo llama el “motivo poético”), 2) ser el testimonio de su tiempo y así “desparramar, pulverizándolas, día a día, las huellas de una época”, 3) crear al autor como un “objeto de deseo” para los lectores e “intentar seducir, gracias a esa especie de torniquete que permite pasar del escritor a la persona, y viceversa”, y, finalmente, 4) ser el taller de “frases exactas”, laboratorio del lenguaje y así “afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado), con un arrebato, una dedicación y una fi-

¹² Véase Alberto Giordano, “Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario”, *Analecta: Revista de humanidades*, núm. 5 (2011), pp. 129-141.

¹³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴ Roland Barthes, “Deliberación” (1979), en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, textos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 365-380.

delidad de intención que se parecen mucho a la pasión”.¹⁵ Barthes no llega a conclusiones fijas sobre la opinión que le merece el diario como texto y ejercicio. Sin embargo, al final de su último ensayo —en estrecha relación con lo que significó para Piglia escribir su diario como su gran y última obra— afirma: “tendría que sacar la conclusión de que es posible salvar al diario, a condición de trabajarlo *hasta la muerte*, hasta el extremo de la más extrema fatiga, como un texto *casi* imposible; al final del trabajo es muy posible que el diario así escrito no se parezca en absoluto a un diario”.¹⁶

A partir de la reflexión —siempre abierta— de Barthes, es importante rescatar varios elementos que ayudan a arrojar luz sobre el diario de Piglia: ése que, por su heterogeneidad y usando las palabras del crítico francés, terminó por no parecerse, en absoluto, a un diario en el sentido común del término. Pensar en el “yo” como una creación dada a partir de la confesión íntima y de la escritura sistemática, del ejercicio deliberado de representar lo íntimo desde una intencionalidad que lo pretende posicionar como público, abre la posibilidad de pensar en el autor del diario como un personaje, como resultado de un proceso de autoficcionalización o, al menos, de una representación editada de la experiencia personal del escritor.

Esto encuentra relación con el tercer motivo que da Barthes para pensar en el diario como una obra publicable y

¹⁵ *Ibid.*, p. 367. Nora Catelli parte de lo dicho por Barthes en 1979 y retoma estas cuatro razones para estudiar el diario de Kafka, el cual, según la autora, llena y a la vez sobrepasa estos motivos. En Nora Catelli, *op. cit.*, p. 109. Considero que algo similar ocurre con Piglia, quien no en vano era lector férreo no sólo de Kafka, sino de sus diarios. En una encuesta a escritores preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, consignada también en *Crítica y ficción*, a la pregunta de cómo trabaja y si tiene un método o no para escribir, Piglia responde: “leo, por supuesto, mientras escribo, pero si tengo que pensar en un texto ligado a la escritura tengo que nombrar el *Diario* de Kafka: ese es un libro que sólo leo cuando estoy escribiendo”, Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶ Roland Barthes, “Deliberación”, en *op. cit.*, p. 380.

no un simulacro de la escritura, en el que se hace del autor un “objeto de deseo”, haciendo énfasis en la *creación*, en contraposición a la mera transcripción de una experiencia o intimidad “real” del escritor. Lo anterior, en el caso de Piglia, abona a pensar en la interesante figura de Emilio Renzi como el personaje *escritor* y *lector* consumado, como lo retomaremos más adelante. También vale la pena conservar, para volver a ella, el último motivo dado por Barthes, en el que se concibe al diario como un taller del lenguaje, un laboratorio en el que experimentar con estilos e ideas, como análogamente sucede en el ensayo.

EL TIEMPO PRESENTE Y EL “YO”

Para volver a la relación del diario con el ensayo, es importante recordar que el primero fue para Piglia, además, una manera de volver al presente. En la última página del primer volumen, *Años de formación*, afirma: “ellos son, repitió, volviendo al presente de la conversación, ellos son ahora, para mí, la máquina del tiempo. Paso de una época a otra, al azar [...]. De modo, dijo, que abro una caja, a ciegas podríamos decir, y a veces estoy en el pasado remoto. 1958, por ejemplo, digamos, y al rato estoy leyendo lo que hice en 2014, es decir el año pasado”.¹⁷ Los cuadernos con sus anotaciones son ahora, para él, una especie de ventana al pasado o, usando sus palabras, una máquina del tiempo.

Dentro de los variados textos de tipo autobiográfico, la escritura del diario se caracteriza por que, al llevar un registro cotidiano (aun cuando no siempre tenga fechas exactas, como sucede con Piglia), el tiempo presente ocupa un lugar medular. Horacio Molano afirma que “los diarios son los

¹⁷ Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 358.

apuntes del hoy que prefiguran un mañana”,¹⁸ y por ello, por ejemplo, a diferencia de las memorias, hay una sensación de fragmentariedad más que de recuento o de evocación del pasado. El lector (incluso cuando resulta ser su propio autor) accede al pasado, pero no visto necesariamente desde los ojos del presente, sino desde un presente-pasado que era aún vigente. Hay un carácter circunstancial e inmediato en los diarios, consistente en que éstos permiten reactualizar sin perder de vista la situación inicial. Esto es un efecto que se produce en los diarios, en las cartas —Benjamin lo llamó “presentificación”—¹⁹ y en una importante dimensión del ensayo.

De hecho, ésta ha sido una característica señalada por Liliana Weinberg al referirse al ensayo hispanoamericano, en cuanto éste habla del y desde “el tiempo presente”. Weinberg se refiere a una doble significación de ese *presente* del ensayo: por un lado está lo que remite “a la situación y a la experiencia concreta —ya se trate de elementos de la vida y de la experiencia individual del ensayista como de su experiencia en la práctica social como intelectual o artista”. Por otro, estaría el presente eterno de la reflexión, la proposición y la argumentación.²⁰ En el ensayo, aun cuando no se traten temas de “actualidad”, el análisis del autor está atravesado por una forma de ver el mundo que es, de alguna

¹⁸ Luis Horacio Molano Nucamendi, “Reflexiones en torno a la escritura autobiográfica: la delimitación entre memorias y diarios”, en Juan Carlos González Vidal, coord., *Literatura, arte y discurso crítico en el siglo XXI*, vol. 2, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2013, p. 79.

¹⁹ “En 1936, Benjamin publica con seudónimo, en Lucerna, una selección de 26 cartas de escritores, creadores y pensadores escritas entre 1783 y 1832, bajo el título de *Alemanes*. En el comentario a la primera carta, dice Benjamin: ‘Estas cartas tienen todas algo en común: hacer presente, presentificar; actitud que podría llamarse humanista en el sentido alemán de este término...’”, cit. en Nora Catelli, *op. cit.*, p. 168.

²⁰ Esto se encuentra desarrollado especialmente en Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006, y en Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 149-150.

manera, localizable. Quien lee un ensayo no sólo accede a la experiencia concreta que circunscribe al ensayista, sino al filtro que éste pone a sus palabras. Su tiempo presente se hace legible en el momento de la lectura, sin presentarse de manera anacrónica sino abierta a la reactualización dada por ese otro presente, el del lector.

Picard argumenta que “el diario no es en absoluto un documento sobre la manera como un individuo se limita a constatar de un modo neutral cómo se encuentra en el mundo; todo lo contrario, en su calidad de *confesión* centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, *el proyecto de una idea*, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo”.²¹ En ese sentido, Piglia, en 2014, abre cualquier página de sus cuadernos y vuelve a ver y a sentir, quizás de manera un poco más diluida, lo que le sucedía y lo que él narraba en el 57 o en el 64. Esto le permitía leerse y afirmar que, por ejemplo, fue a los dieciocho años cuando empezó a *decir* que quería ser escritor, ya que la memoria personal no siempre funciona con tal exactitud. Leer su diario significaba, entonces, regresar y revivir, traer al presente los proyectos de sus ideas.

Jean-Philippe Miraux, al estudiar la escritura autobiográfica, hace hincapié no sólo en la “presentificación”, sino en el estilo y la retórica características de las escrituras del “yo”, para lo que recurre a la lectura del *Manuscrit de Neuchâtel* de Rousseau, a quien considera el padre del amplio género autobiográfico. Aquí transcribo la cita de Rousseau tomada por Miraux:

Esto es mi retrato y no un libro. Trabajaré, por así decirlo, en la cámara oscura. No se necesita más arte que el de seguir exactamente los rasgos que veo marcados. Tomo partido entonces

²¹ Hans Rudolf Picard, *op. cit.*, p. 116. Las cursivas son mías.

acerca del estilo como acerca de las cosas. No procuraré en lo absoluto volverlo uniforme; escribiré lo que me venga, sólo cambiaré según mi humor, sin escrúpulos, diré cada cosa como la siento, como la veo, sin rebuscamiento, sin vergüenza, sin preocuparme por el abigarramiento. Mi estilo, desigual y natural —a veces rápido, otras prolijo, de pronto sensato, más tarde alocado, por momentos grave, en otros, alegre, formará parte de mi historia.²²

Como lo hace Miraux, cito *in extenso* a Rousseau, dada la enorme similitud con la advertencia “Al lector” que inaugura los *Essais* de Montaigne. Este autor afirma que está hecho de la misma materia de su libro, dice que hará un autorretrato en el que no alterará sus rasgos y en el que se mostrará “tal cual es”.²³ La pretensión de retratarse sin alteraciones era el punto de partida tanto para Montaigne como para Rousseau; desde ese momento el “yo” filtrará la enunciación en clases de textos como el ensayo y el diario. Aunque Piglia está ya muy lejos del humanismo de Montaigne o de Rousseau, sigue la tradición en la que se convierte a sí mismo —o a Emilio Renzi, como parte constitutiva de sí— en objeto de su análisis y su lectura. Los textos de Montaigne y de Rousseau son, sin embargo, retrospectivos, lo que por lo demás pone en entredicho la idea de “retratarse tal cual”, cosa que podría adjudicársele en un primer momento más al diario que a otra clase de textos. No obstante, el sentido de introspección y de vuelta al presente es el mismo. Piglia, como Montaigne y como Rousseau y tantos otros, *se* escribe “para mejor comprenderse, como si el libro funcionara como un espejo que permitiera organizar con claridad las anárquicas fluctuaciones del yo”.²⁴

²² Véase Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 11.

²³ Véase Michel de Montaigne, “Al lector”, en *Ensayos completos*, tomo I, traducción de Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 2013.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

El *leitmotiv* del diario es la exploración del “yo” que escribe en simultaneidad con la experiencia de vida; estas dos dimensiones se encuentran entrelazadas. Si bien en el ensayo el objeto último muchas veces rebasa esa exploración —o construcción— del “yo”, para dar paso a la discusión y argumentación sobre los engranajes de una idea sobre el mundo, éste tampoco puede ser leído sin la impronta de subjetividad del autor. Así como Montaigne partía de su experiencia individual para hablar de la educación de los hijos o de la amistad o de la verdad —como si se tratase de un par de lentes que le permitían ver con mayor claridad y en gran tamaño el “mundo de afuera”— el diario tampoco puede hacer otra cosa que fundir sujeto y objeto en lo escrito.²⁵

EXPERIMENTACIÓN, LABORATORIO DE IDEAS

Como veíamos líneas más arriba, uno de los motivos para que un escritor decida publicar sus diarios es, tal como lo menciona Barthes, hacer del diario un “laboratorio” o un “taller” de su escritura y su lenguaje, un espacio de creación y edificación de un estilo propio.²⁶ La idea de “experimentación” vuelve a recordar al ensayo que, según su etimología, como muchos lo han propuesto, implica pensar, probar, examinar. En el ensayo se confrontan encuentros, experiencias y lecturas, pero además, aunque para algunos estudiosos sea considerado sólo “prosa de ideas”, hay una experimen-

²⁵ Esta característica de fusión del sujeto con el objeto de análisis, propia del ensayo, ha sido trabajada por Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, pp. 159-160. También ha sido retomada por Mariana Ozuna para entender el vínculo del ensayo con la carta en “Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola”, publicado en este mismo volumen.

²⁶ Dice Barthes: “convertir el diario en taller de frases: no de frases ‘bonitas’, sino de frases exactas; afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado), con un arrebató, una dedicación, y una fidelidad de intención que se parecen mucho a la pasión”, en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 367.

tación con la forma y un sentido que queda abierto para ser completado por el lector. Además, la idea de “laboratorio” y de experimentación es cara a la obra de Piglia, y está tanto en su urdimbre como en el discurso que ha creado para hablar de su producción literaria.²⁷

Rose Corral ya había reparado en esta idea, al afirmar que la imagen del laboratorio en Piglia se expande a través de la lectura de sus autores “de cabecera”, como Arlt (quien también se refería al laboratorio), y se va transformando.²⁸ Corral rastrea la figura del laboratorio en Piglia y la encuentra en el fotógrafo de “El fluir de la vida”, en el Macedonio de *La ciudad ausente* y en su propia crítica. Retoma una frase de Piglia en *Formas breves* en la que el autor argentino dice que todas las historias narradas “son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales”.²⁹ También la busca y encuentra de “manera reiterativa” en *El último lector*, como sinónimo de una suerte de “taller del escritor”, en el que caben lecturas de Kafka, Joyce y Borges. Finalmente, Rose Corral señala que “también el laboratorio, lugar por excelencia del trabajo del narrador, es un lugar secreto, como el del *Diario* que escribe desde los dieciséis años”.³⁰ En la entrada correspondiente al Domingo 12 del diario de 1966, Piglia anota:

Si es cierto, como sucede en la física cuántica, que el experimentar forma parte del experimento que [se] realiza y su presencia altera la materia, podríamos decir que la experimentación literaria supone antes que nada una renovación para el mismo escritor. Es el escritor el que experimenta —por ejemplo, abandonando un estilo anterior que se ha vuelto natural

²⁷ De hecho, Piglia, al explicar su relación cambiante con el diario, ve en éste el “laboratorio de la ficción”, en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 92.

²⁸ Rose Corral, “Itinerarios de lectura (y escritura)” en *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, p. 198.

²⁹ *Ibid.*, p. 199.

³⁰ *Idem.*

para él y arriesgándose a intentar un nuevo modo de escribir—, más allá de que el resultado sea o no una obra tradicional.³¹

Como ejemplo de ese escritor que ensaya, y que se renueva en cada intento, Piglia se refiere a la figura de Roberto Arlt como epítome del riesgo y el involucramiento entre la creación y la materia del creador, volviendo a hacer hincapié en la experimentación.

Es importante señalar que las entradas correspondientes al año 1966 son mucho más largas en comparación con los años anteriores y, en ellas, además de escribir notas con recordatorios del tipo “debo traducir a Joyce”, se evidencian ejercicios que pueden leerse como microensayos. Hay una proporción mayor de ideas y argumentos, de reflexiones de índole intelectual y menor de pasajes narrativos, que podrían suponer que fue un año álgido en la producción literaria para Piglia pero que, además, evidencian esa hibridez —como unión de formas de registro distintas— de su diario.

Piglia, más que contar su vida en el diario, lo usa como lugar de experimentación vital y narrativa. Su experiencia se modifica para “tener cosas que contar” en el diario, como podemos ver en sus primeras páginas, cuando era un adolescente y robaba las historias de sus amigos, o las que escuchaba por la calle, e incluso aquellas que leía, para trasplantarlas a la suya propia de manera autobiográfica. Todos estos se convertirán luego en mecanismos recurrentes de Piglia, en cuanto una cara de la experiencia propia, de rastro o implicación personal, se narra en las novelas que ha escrito —lo cual ha sido llevado a cabo especialmente con el “tono narrativo” o el “alter ego” de Emilio Renzi. En sus diarios pudo probar estos mecanismos, darse cuenta de que, usando sus palabras, todo era susceptible de contarse y transformarse en ficción. Su estilo, luego tan característico,

³¹ Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, p. 237.

encuentra su germen en los cuadernos personales. Su relación con el lenguaje, que es en más de un sentido la relación con su propia vida, se gesta en ese transcurso de los días.

LA HISTORIA DE UN LECTOR

Volvamos a Barthes. Fue a partir de la lectura de los diarios de Gide que el crítico francés planteó la posibilidad de entender a estos textos como productores, creadores de un personaje: el personaje del autor. Entre la representación y la creación, la transparencia y lo velado, entre el escritor de carne y hueso y el autor que narra esas experiencias, están, en diálogo, los mecanismos que operan en el diario. La comunión entre estos aspectos es tal que pocas veces se hace evidente la posibilidad de que se trate de dos ámbitos diferenciados y, por ende, que el lector disocie entre una vida del diarista contada “tal cual” y un texto elaborado desde un presupuesto artístico o intelectual. En el caso de Piglia el problema se hace más denso y el lector es confrontado permanentemente para desautomatizar sus expectativas: lo que leerá no son los diarios de Ricardo Piglia, sino los de Emilio Renzi.

La figura de Emilio Renzi apareció en la obra de Piglia desde los primeros cuentos publicados en *La invasión*, en 1967, y desde ese momento siguió siendo protagonista, narrador o personaje omnisciente, especialmente en novelas como *Respiración artificial* de 1980 y *Plata quemada* de 1997. El nombre y apellido de Emilio Renzi está tomado a su vez del segundo nombre y apellido de Ricardo Piglia, lo que lo convierte en parte constitutiva de sí, creando un juego de espejos que se intensifica con la publicación de sus diarios, pues el lector podría reconocer en éstos momentos, escenas que tuvieron su contraparte en la obra de ficción. ¿Por qué decidió Piglia publicar su última obra, la “personal”, aque-

lla que lo narra desde la juventud hasta la aparición de su enfermedad, bajo el nombre de su personaje y su *otro* yo? La clave para responder a esta pregunta podría estar en la comunión de esos elementos que sugiere Barthes —representación y creación— y, específicamente, en la intención de crear un personaje de autor que en el caso de Piglia es, también, el de lector.

Dice Piglia —que dice Renzi— en su diario: “pensó que dictar su vida tal cual estaba escrita en esos cuadernos miserables podría entretenerlo, pero sobre todo ayudarlo a buscar la causa, el motivo, la razón por la cual había empezado a sentir que su cuerpo le era ajeno. Esa expresión ‘mi cuerpo me es ajeno’ abundaba en sus diarios: desde su lejana juventud había empezado a vivir en el cuerpo de otro. ‘Por eso me hice escritor’, dijo, para mantener a raya y observar detenidamente a ese extraño que se había adueñado de mi cuerpo”.³² También quizás por eso, Piglia decidió publicar al menos los dos primeros volúmenes del diario al final de su vida, y no dejarlos librados a que aparecieran de manera póstuma, para seguirse explicando a través de la lectura y escritura.

Ese otro con el que cohabitaba su cuerpo bien podría ser Emilio Renzi, el *alter ego* a medio camino entre autor y personaje y del cual se dijo, en *Respiración artificial*, que “veía todo como si fuera literatura”; el otro sería entonces el literato consumado, el escritor *dentro* de Piglia. Así, en la cita anterior, afirmar que quiere buscar los rastros para encontrar cuándo empezó el otro a apropiarse de su vida —ese extraño que se adueñó de sus experiencias, que filtró su mirada hacia el mundo—, es equivalente a hacerse la pregunta de cuándo y en qué momento *decidió* convertirse en escritor.

Ésta es una pregunta que muchos se han hecho además de Piglia. Nora Catelli repara en esto como ardid fundamental

³² Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, p. 343.

de la escritura autobiográfica al preguntarse “¿Cómo cree un escritor que se hace escritor? En otras palabras ¿cómo formula su mito de origen?”.³³ El escritor intenta dar respuesta a estas preguntas al rastrear su propio proceso de transformación, o bien inventarlo. Esto está presente, con mucha fuerza, en Piglia, quien se construyó a sí mismo una figura de escritor y desde temprana edad empezó a *decirlo*, a *contarlo*.

Sylvia Molloy, en *Acto de presencia*, encuentra como elemento medular de los diarios de escritor la existencia de una búsqueda de su origen como tal y una reformulación de su narración. Piglia se construye en su diario como un escritor pero, sobre todo, como un lector. Molloy afirma, a propósito de Victoria Ocampo, que “el encuentro del yo con el libro es crucial: a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera” y luego cita el primer volumen de la autobiografía de Ocampo, al decir “llevo un libro que me leían y hago como si leyera. Recuerdo el cuento perfectamente, sé que está detrás de las letras que no conozco”.³⁴

Existe una gran similitud entre la historia contada por Ocampo y la escena que narra Piglia al iniciar su diario, en la que afirma que cuando tenía cuatro años tomaba los libros de su abuelo y se sentaba frente a su casa en Adrogué a “hacer que leía”, hasta que un día un hombre que bajaba de un tren —y que luego asegura Piglia que se trataba del propio Borges— da vuelta al libro que estaba en las manos del niño, pues lo estaba leyendo al revés. Molloy encuentra escenas similares en Sartre, quien decía en *Les Mots*: “fingía leer. Seguía con los ojos las líneas negras sin saltarme ni una, y en voz alta me contaba a mí mismo una historia, cuidando de pronunciar todas las sílabas”.³⁵ Encuentra también

³³ Nora Catelli, *op. cit.*, p. 157.

³⁴ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México-FCE, 1996, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

la imagen en Sarmiento, y en un pasaje de Hamlet, donde hay un claro retrato de un joven o un niño con un libro en la mano. Molloy hace énfasis en “la teatralidad de la pose” y afirma que para estos autobiógrafos pasearse con un “libro en la mano” sería lo equivalente, para un niño, a “jugar al lector”. Estas escenas, sobre todo las de Ocampo y Piglia, recuerdan una infancia en la que el interés por la lectura estaba presente al punto de actuarlo, pero a la vez revelan la necesidad de buscar y escudriñar en el pasado esos momentos cruciales que los convirtieron en escritores y críticos.

Esta suerte de rastreo ontológico de los escritores es también abordado en el análisis del ya citado Jean-Philippe Miraux. Refiriéndose a *Les Mots*, de Sartre, en el que se construye un personaje artificial como narrador, afirma Miraux que Sartre “no deja de buscar los instantes de su vida que explicarán su futura vocación de escritor: deliciosos momentos de lectura en la biblioteca, severos juicios del abuelo sobre los primeros intentos novelescos, paseos con la madre, encuentro con el extraño mundo del colegio”.³⁶ Miraux cita incluso al narrador de *Les mots* al decir: “encuentra en ti las huellas de tu pasado que te han hecho como eres”, y califica al autobiógrafo como un demiurgo, “creador y animador de un mundo”, que se construye y es a la vez “el que dispone y la cosa dispuesta”.³⁷

El diario, siguiendo una imagen querida de Piglia, sería como una máquina de dejar huellas, de modo tal que éstas convierten a su propio autor en un investigador de rastros del pasado para explicar su presente. Piglia descubre uno de esos rastros en la manera en que su madre narra acontecimientos familiares, y dice en su diario: “si me hice escritor, es decir, si tomé esa decisión que definió toda mi vida, fue también a causa de los relatos que circulaban en mi familia,

³⁶ Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 35.

³⁷ *Idem.*

aprendí ahí la fascinación y el poder que se esconde en el acto de contar una vida”.³⁸

INTERTEXTUALIDAD Y DIÁLOGO CON DIARISTAS

Precisamente en la entrada correspondiente al 29 de Enero de 1966, Piglia se encuentra leyendo *Les Mots* de Sartre, a la vez que a Merleau-Ponty. “Las palabras” es el título que Sartre da a su prosa autobiográfica, lo cual no resulta extraño si seguimos la idea de Catelli según la cual Sartre se pregunta sobre su nacimiento como escritor. No es coincidencia que Piglia lea la autobiografía de Sartre, pues de hecho en el diario pueden rastrearse no sólo los que serán escritores fundamentales en la obra de Piglia, como Martínez Estrada, Faulkner, Arlt o Borges, sino muchos diaristas.

Esta característica es heredada de la lectura de Kafka y sus diarios. Según Catelli, hay dos presencias importantes en los *Diarios* de Kafka: Grillparzer y Goethe. Aunque también aparecen Flaubert y Kierkegaard, es en los dos primeros (escritores de diarios) que encuentra un espacio para dialogar. Así, dice Catelli, “Goethe es quien parece señalar a Kafka, si no un género, al menos una disciplina de los diarios”, mientras que la lectura de los de Grillparzer constituye una “mezcla de apuntes de escritor, comentario de sus lecturas y de sus propias creaciones, reunión de máximas, sentencias y aforismos y de diario íntimo”, ejercicio que intriga y llama la atención para la narración que de sí mismo hace Kafka.³⁹

Otro diario que estudia Catelli y que, junto con el de Kafka, es fundamental para Piglia, es el de Witold Gombrowicz, aunque, según la autora, éste no sea un diario en el “sentido corriente del término”. Piglia habla de Gombrowicz en sus

³⁸ Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, p. 341.

³⁹ Nora Catelli, *op. cit.*, pp. 116-117.

cuadernos, pero también fuera de ellos. En el libro compilado por Rose Corral, *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, que ya hemos citado, Piglia inaugura el volumen con un texto titulado “El escritor como lector”. Allí, casi todo el texto está dedicado al apéndice del diario de Gombrowicz titulado “La lectura del escritor”, que fue antes una conferencia titulada “Contra los poetas”. El diario de Gombrowicz es una fuente de información, además de inspiración, para Piglia. Recuerda la primera página del diario de Gombrowicz, y lo cita “Lunes Yo. Martes Yo, Miércoles Yo, Jueves Yo”. Gombrowicz, dice Piglia, debe, antes que nada, “garantizar la enunciación, su entrada personal en el lenguaje”.⁴⁰ También, volviendo a la idea de experimentación y laboratorio, afirma:

Pero además el *Diario* se convierte en el gran laboratorio de Gombrowicz. Descubre una forma amplia y existencial, como él la llama. El *Diario* de Gombrowicz (como el de Kafka o el de Musil) es un ejemplo de la lectura de los escritores. “Alguien que no lleva un Diario no es capaz de valorar un Diario correctamente” escribió Kafka. Fue la lectura del *Diario* de Gide, publicado en esos años, lo que decidió a Gombrowicz a usar esa forma. Obviamente, quería ser el anti-Gide y por lo tanto usar sus escritos íntimos para intervenir públicamente. El de Gombrowicz es un diario público, para decirlo con Vittorini. Escribe sus lecturas, sus opiniones, interviene, polemiza, habla de su vida en Buenos Aires.⁴¹

Aquí se revelan varios elementos de gran importancia. Aparecen Kafka, Musil y Gide, todos diaristas y todos leídos

⁴⁰ Ricardo Piglia, “El escritor como lector” en Rose Corral, ed., *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 28. El diario de Gombrowicz fue publicado en *Kultura*, la revista de exiliados polacos en París, que le propuso una colaboración periódica al autor y a la que éste decidió escribir y mandar por “entregas” su diario.

por Piglia. Por momentos parecería que Piglia, a la vez que se refiere al diario de Gombrowicz, habla de la práctica de leer y llevar diarios (de esos que son “capaces de valorarlos correctamente”) y, al hacerlo, habla de su propio ejercicio en el diario. Más adelante en el mismo texto, continúa la idea del laboratorio de Gombrowicz y afirma que es en el diario donde el escritor define su poética: algo que, como veíamos, es lo que acontece con el mismo Piglia. Además, parece elogiar características que podrían encontrarse en su prosa autobiográfica, como el “antisentimentalismo” y la decisión nada privada de permitirle al lector entrar en lo que Gombrowicz llama “sentimientos entre comillas”.⁴²

Rita de Grandis, a propósito de *Respiración artificial*, ha señalado el entramado de citas múltiples como estrategia narrativa característica de Piglia, heredero del mismo trabajo de filigrana textual de Jorge Luis Borges.⁴³ De Grandis ve en este ejercicio de Piglia un sentido del encuentro: encuentro con la historia, con el tío Marcelo Maggi, con Borges, Eliot y los demás autores citados textualmente —también en los paratextos— en la novela.⁴⁴ En su diario, como veíamos anteriormente, Piglia está dialogando constantemente con otros diaristas, escritores centrales para entender su propia obra: irrumpe su afiliación profunda con Kafka, Gombrowicz, Arlt, Pavese, Fitzgerald. De esa manera parece conversar con ellos sobre el oficio de escribir diarios, los lee: aprende de

⁴² *Ibid.*, p. 29. Otro ejemplo se da a propósito de Cesare Pavese. Piglia dedica uno de estos ensayos o cuentos cortos que intercalan las entradas de su diario *Años de formación* a la lectura de los diarios de Pavese, “El oficio de vivir”. Allí afirma que éste “es uno de esos raros documentos (Como el *Diario* de Kafka, *The Crack-Up* de Scott Fitzgerald, *La tumba sin sosiego* de Cyril Conolly) para los que la literatura no termina de encontrar un lugar”, en Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, p. 146.

⁴³ Véase Rita de Grandis, “La cita como estrategia narrativa en *Respiración Artificial*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 17, núm. 2 (1993), pp. 259-269.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

los mecanismos que adoptan y de sus virtudes, de la apertura y el entramado como posibilidades de creación y experimentación. La cita, en Piglia, no es sólo una cita: se trata de una conversación inacabada.

De hecho, el diálogo fue ampliamente tematizado por Piglia: no en vano publicó dos libros que recopilan o bien entrevistas, como *Crítica y ficción*, o charlas, debates y ponencias, como en *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. En el prólogo de este último libro, Paul Firbas afirma que la conversación para Piglia es “un acontecimiento del lenguaje, un lugar para las ideas” y que la ficción del autor muchas veces reproduce o imita las charlas entre amigos o entre escritores, como formas de la vida que permiten a la vez cierta “intervención en los debates teóricos e intelectuales”.⁴⁵ Este carácter conversacional, de diálogo y debate, que se hace explícito tanto en el estilo como en la cita y referencia a otros autores —como trazas de las afiliaciones— es también propio del ensayo, pues allí se pone en evidencia que siempre se escribe *desde* y *con* otros, y que la enunciación, si bien parte de ese “yo” que dictamina el discurrir del texto, no es del todo individual sino compartida y, algunas veces, colectiva.⁴⁶

⁴⁵ Paul Firbas, “Prólogo. La conversación y sus formas”, en Ricardo Piglia, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Madrid, Sexto Piso, 2015, pp. 13-14. En otra oportunidad, en un diálogo con Juan Villoro en El Colegio de México, el propio Piglia, al referirse a la literatura como el espacio para problematizar lo que la sociedad no problematiza ni discute, afirma: “entonces aparece un tipo de experiencia que, por otro lado, no es solamente la experiencia de la literatura, porque yo creo que los diálogos, y los diálogos entre escritores —pero no sólo los diálogos entre escritores, los encuentros con los amigos— son también preguntas sobre el sentido, preguntas sobre las incertidumbres de la experiencia”. Esta conversación fue publicada como “Escribir es conversar”, en *Letras Libres*, núm. 105 (septiembre 2007), pp. 48-55.

⁴⁶ Sobre el diálogo y encuentro en el ensayo, véase Kuisma Korhonen, *Textual Friendship: The Essay as impossible encounter. From Plato and Montaigne, to Levinas and Derrida*, Nueva York, Prometheus Books, 2006.

CONSIDERACIONES FINALES

Al leer el primer volumen de los *Diarios de Emilio Renzi*, nos encontramos con la posibilidad de formular la pregunta sobre el vínculo entre el ensayo y el diario, por las particularidades que Ricardo Piglia imprimió a la escritura de sus cuadernos, pero también porque se presentan como dos géneros que comparten elementos centrales para leerlos e interpretarlos. Concretamente, es la edición inherente a los diarios de Piglia, en la que se permitió entretener textos de otra naturaleza para completar y dar sentido a las entradas personales, lo que desestabiliza las lecturas teóricas tradicionales del género autobiográfico. Como varias entradas podrían atestiguarlo, hizo parte de la experiencia vital de Piglia su diálogo, la cercanía sentimental con sus lecturas, como proceso de formación y posterior *construcción* como escritor; en ese mismo proceso, se enuncia como lector cercano de diaristas, lo que hace que se interese especialmente por el género, en cuanto allí, como vio en Kafka, en Gombrowicz, en Pavese, podía (como en efecto lo hizo) experimentar con su poética, con maneras de contar y contarse su propia vida.

La importancia que Ricardo Piglia otorga a sus diarios, como se demuestra al referirse a ellos en entrevistas y en conferencias, da cuenta de una vocación y una experiencia íntima que nos permiten leer, desde otro lugar, esa formadario. El énfasis en la construcción de un “yo” como sujeto y objeto del análisis, como autor y personaje principal, así como la reflexión sobre el efecto que produce el entretener de ámbitos públicos y privados en la escritura, nos abren la puerta a seguir formulando que nada “público” acontece sólo afuera, que la experiencia del mundo sólo se hace tangible en cuanto propia y, paradójicamente, compartida. La vuelta al tiempo presente como sinónimo de atento regreso a la “circunstancia”, se revela como otra de esas

características que atraviesan y hacen legible el ensayo y el diario, así como lo es la referencia a otros, como manifestación de un diálogo abierto con amigos y con lecturas, una conversación que no acaba. El diario es un laboratorio donde se gestan estilos e ideas, a la vez que una máquina de dejar huellas, una experimentación con las lecturas y la experiencia de vida, un ensayar continuo con las formas de la literatura y las formas de la realidad. Leer los diarios de Ricardo Piglia equivale a acercarnos a su obra toda, así como al nacimiento de Emilio Renzi, al entretelón en el que fórmulas, engranajes, poleas del decir y del narrar estaban siempre en marcha: como ese enorme ensayo que no dejaba de escribirse ni de buscar el camino, a la vez más oblicuo y más certero, de insertarse para siempre en los ojos de su último lector.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND, “Deliberación”, en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, textos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 365-380.
- _____, *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977-15 de septiembre de 1979*, Nathalie Léger, ed., México, Siglo XXI Editores, 2009.
- _____, *Diario de mi viaje a China*, Barcelona, Paidós, 2010.
- CATELLI, NORA, *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CORRAL, ROSE, “Itinerarios de lectura (y escritura)”, en Rose Corral, ed., *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 193-208.
- DE GRANDIS, RITA, “La cita como estrategia narrativa en *Respiración Artificial*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 17, núm. 2 (1993), pp. 259-269.

- FIRBAS, PAUL, "Prólogo. La conversación y sus formas", en Ricardo Piglia, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Madrid, Sexto Piso, 2015, pp. 13-16.
- GIORDANO, ALBERTO, "Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario", *Analecta: Revista de Humanidades*, núm. 5 (2011), pp. 129-141.
- KORHONEN, KUISMA, *Textual Friendship: The Essay as impossible encounter. From Plato and Montaigne, to Levinas and Derrida*, Nueva York, Prometheus Books, 2006.
- MIRAUX, JEAN-PHILIPPE, *La autobiografía: las escrituras del yo*, trad. de Heber Cardoso, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- MOLANO, LUIS HORACIO, "Reflexiones en torno a la escritura autobiográfica: la delimitación entre memorias y diarios", en Juan Carlos González Vidal, ed., *Literatura, arte y discurso crítico en el siglo XXI*, vol. 2, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás, Hidalgo, 2013, pp. 73-82.
- MOLLOY, SYLVIA, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México-FCE, 1996.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Ensayos completos*, ed., María Dolores Picazo y trad. de Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 2013, 3 vols.
- PICARD, HANS RUDOLF, "El diario como género entre lo íntimo y lo público", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4 (1981), pp. 115-122.
- PIGLIA, RICARDO, "Apéndice: Homenaje", en Nicolás Bratosevich ed., *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 1997, pp. 329-332.
- _____, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- _____, "El escritor como lector", en Rose Corral, ed., *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 17-31.
- _____, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama, 2015.

PIGLIA, RICARDO y JUAN VILORRO, "Escribir es conversar", *Letras Libres*, núm. 105 (septiembre 2007), pp. 48-55.

WEINBERG, LILIANA, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006.

_____, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007.