

ENSAYO, AUTOBIOGRAFÍA  
Y “NUEVAS ARTES”:  
DE ALFONSO REYES A RICARDO PIGLIA\*

*Alfonso Macedo*

*Leyendo el extraordinario trabajo de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de la revolución mecánica”, se me confirman ciertas intuiciones sobre el estado actual de la literatura. La clave, más que el mercado (que en la Argentina no existe), son los medios de masas. Sabato y Cortázar amplían su público gracias a Primera Plana y a Siete Días*

RICARDO PIGLIA,  
*Los diarios de Emilio Renzi, II*

En la historia de las genealogías literarias, muchos escritores y estudiosos han reconocido que la obra de vanguardia de Macedonio Fernández influyó decisivamente en el joven Borges, a tal punto que, para el escritor argentino Ricardo Piglia, el autor de *El Aleph* se apropió del estilo de su maes-

\* El fallecimiento de Ricardo Piglia, el 6 de enero de 2017, coincidió con el proceso de revisión y corrección de este artículo y con la lectura del segundo volumen de *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Anagrama, Barcelona-México, 2016. La cita elegida como epígrafe corresponde a la p. 143, donde se documenta, por primera vez, en 1969, que Piglia fue uno de los primeros lectores de Walter Benjamin en la Argentina, junto a Héctor A. Murena (quien lo tradujo), Beatriz Sarlo y Juan José Saer.

tro con el propósito de hacerlo más sencillo para los lectores, un Macedonio domesticado y masticado: “Borges es un Macedonio legible”.<sup>1</sup>

En su revisión permanente de la tradición literaria del Río de la Plata, diseminada en sus artículos de prensa, ensayos, novelas y entradas de diario, Piglia contribuyó a repensar y refundar el canon: reconoce al autor del *Museo de la Novela de la Eterna* como el máximo escritor. En la primera entrada de sus “Notas sobre literatura en un Diario”, del volumen *Formas breves*, escribe: “Larga conversación con Renzi sobre Macedonio Fernández. No reconoce en la historia de la literatura argentina a ningún otro escritor. Ve en él una combinación insuperable de Paul Valéry, Lawrence Sterne e Hipólito Irigoyen”.<sup>2</sup> Su segunda novela, *La ciudad ausente*, se publicó en 1992. En ésta, una máquina de narrar, imaginada y creada por el personaje de Macedonio Fernández, relata sucesos verdaderos a propósito de los crímenes militares de la dictadura de las décadas de los setenta y ochenta.<sup>3</sup> Siete años después, en *Formas breves*, Piglia insiste en la figura de Macedonio y lo reconoce como el autor de ruptura que influyó en el proyecto literario de Borges. En ese sentido, podría decirse que Macedonio le proporciona a Borges una educación basada en la vanguardia.

En un diálogo impulsado por *Babelia* en 2001, Roberto Bolaño y Ricardo Piglia coincidieron y difirieron en más de un aspecto. Cuando el escritor chileno le pide a su colega argentino que hable de Arlt, Gombrowicz, Macedonio y Borges, lanza una trampa para que Piglia repita aquellas frases que sus lectores conocemos, sobre todo a propósito de Macedonio y Borges:

<sup>1</sup> Marco Antonio Campos, “Epílogo. Entrevista con Ricardo Piglia”, en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, 1999, p. 174.

<sup>2</sup> Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 83.

<sup>3</sup> Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003, 340.

Macedonio es un escritor excepcional, una especie de Marcel Duchamp de la literatura. Practica un arte puramente conceptual, interesado más en el proyecto que en la obra misma. En realidad, la obra no es otra cosa que el proyecto. Trabajó toda la vida en una novela que sólo era la idea de una novela que nunca se empezaba a contar y que estaba hecha básicamente de prólogos y de anuncios. Borges aprendió todo de él, sobre todo, la inutilidad de desarrollar un argumento que se puede resumir y contar como si ya estuviera escrito.<sup>4</sup>

Como contrarréplica, Bolaño, conocedor de la literatura mexicana, le “recuerda” a Piglia la influencia que ejerce Alfonso Reyes:

Borges no lo aprende todo de Macedonio, sino también, una parte importante, de Alfonso Reyes, quien lo cura para siempre de toda veleidad vanguardista. Macedonio es el riesgo, la audacia, el vanguardismo y el criollismo juntos, pero Alfonso Reyes es el escritor, la biblioteca, y el peso que tiene sobre Borges es importantísimo, tanto en el desarrollo de su poesía como en su prosa. Digamos que Reyes proporciona el elemento clásico a Borges, la medida apolínea, y eso de alguna manera lo salva, lo hace más Borges.<sup>5</sup>

Para terminar esa parte de la discusión, entre los comentarios de su respuesta, que continúa en la línea de homenaje a Macedonio, Piglia concluye de manera elusiva: “Reyes era un caballero, leo siempre que puedo *El deslinde*”.<sup>6</sup>

En el momento en que esta conversación a distancia se está gestando, en los límites de la alta cultura y la cultura

<sup>4</sup> Roberto Bolaño y Ricardo Piglia, “Cambiar de lengua siempre es una ilusión secreta”, reproducción en línea de la conversación promovida por *Babelia (El País)* el 3 de marzo de 2001, disponible en: <https://666ismocritico.wordpress.com/2009/03/23/conversacion-entre-roberto-bolano-y-ricardo-piglia/>, página consultada el 2 de noviembre de 2015.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *Idem.*

de masas, pareciera que Piglia no toma en cuenta los comentarios de Bolaño sobre Reyes. Las referencias al orden y la medida apolínea, de biblioteca que clasifica los saberes que Bolaño le atribuye a Reyes se encuentran, más bien, en una línea clásica del humanismo occidental que nos remite a *El deslinde*. Sin embargo, esa lectura descuida otra, más renovadora, de ruptura. Me refiero a “Las nuevas artes”, texto publicado en la revista *Tricolor* por Reyes en 1944. Este ensayo, indudablemente, rompe con las clasificaciones de la tradición clásica que aún son visibles en *El deslinde*, que también se editó ese año y que corresponde a las conferencias dictadas por Reyes en El Colegio Nacional.

En “Las nuevas artes”, podemos leer a un Alfonso Reyes más renovador, abierto ideológicamente a las propuestas que enlazaban escuela, prensa, teatro, museo, cine y radio, base de la civilización y transmisores de la cultura.<sup>7</sup> Frente a las reservas de muchos representantes de la vieja tradición humanista, que veían con malos ojos el desarrollo de la radio y el cine, Reyes encuentra que el diálogo entre la alta cultura y los *mass media* puede resultar en nuevos productos, como ya lo habían anunciado los caligramas de Apollinaire o la transición de la popeya al cine.

Para Liliana Weinberg, el ensayo “Las nuevas artes” puede ser leído en el contexto del conocimiento democrático que escapa del control y la preservación exclusiva de la clase alta, lo que le otorga a Reyes, con su visión integradora de los medios masivos y la alta cultura, un gesto prometeico:

Mientras que las conciencias tradicionalistas y conservadoras se escandalizaban por la amenaza del viejo modelo elitista del conocimiento basado en un sentido humanista excluyente y que veía además con desconfianza el surgimiento de estas nuevas tecnologías, un siempre joven Alfonso Reyes, no menos cultiva-

<sup>7</sup> Alfonso Reyes, “Las nuevas artes”, *Obras completas*, t. XI, México, FCE, 1955, p. 400.

do y erudito que otros críticos, se maravillaba y alegraba de que existieran, puesto que consideraba que de ese modo se podría poner la cultura al alcance de las más amplias capas de la población: la literatura tiene entonces que negociar ahora en el espacio cultural con nuevos actores del acontecimiento social representados por los nuevos medios. Estamos además en presencia de la tensión entre un viejo modelo tradicionalista de cultura y un nuevo modelo que espera poder incorporar nuevos temas y problemas, desde los científicos hasta los políticos.<sup>8</sup>

Weinberg hace énfasis en la forma dual del texto, publicado como artículo en una revista pero leído, en la actualidad, como ensayo. Esta lectura ambivalente y actual se justifica, además, bajo la percepción del ensayo como “centauro de los géneros”: se trata de un diálogo fundador entre la alta literatura y “la primera etapa de expansión de los medios de comunicación masiva”,<sup>9</sup> lo que refleja el carácter prometeico de su labor cultural.

La aparición de “Las nuevas artes” supuso un manifiesto en el que Reyes anulaba las fronteras entre medios masivos y alta cultura. Ahí recuerda que otros intelectuales no comparten su posición y ven con alarma el crecimiento del cine y la radio:

Se desarrollaron, pues, las técnicas de cine y radio, y entonces la resistencia cambió de rumbo. El teatro se puso en guardia contra el cine, alegando que éste le arrebatara su patrimonio, cuando la verdad es que sirve para deslindar dos órdenes artísticos antes confundidos en uno por falta de recursos propios. El libro se ha puesto en guardia contra la radio, temiendo a su vez que ésta pueda destruir ciertas formas características de cultura inherente a la letra escrita y que acabe por suplantarlo.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2009, p. 82.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>10</sup> Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 401.

El criterio liberal de Reyes se justifica en los objetivos divulgadores de las artes a través de los nuevos medios, en realidad “nuevas artes” que buscan compartir el conocimiento y el placer estético. De este modo, la mirada de Reyes no se cimentó en la utopía, sino en el presente inmediato para, desde ahí, reflexionar sobre los resultados del diálogo entre las técnicas modernas y los productos de la alta cultura.

En una posición similar, que recuerda también las tesis de Walter Benjamin sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Piglia se acerca al formato de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey para hablar de la literatura frente a las nuevas tecnologías.<sup>11</sup> Esa conferencia, además, fue difundida a través de YouTube y las redes sociales:

Quando aparece el cine, y sobre todo el cine sonoro, la novela pierde su público [...]. El público se va hacia el cine, busca la ficción en el cine y la novela, que había sido el gran género popular, con Dickens y con Balzac, queda como escindida respecto a la potencia que tiene el nuevo medio, que es el cine, para captar el imaginario colectivo. La novela queda suelta, digamos, y entonces, ahí, muchos dicen que la novela ha perdido público por culpa de Joyce, por culpa de Kafka, por esas experimentaciones que han alejado al público tradicional; es al revés, porque el cine sacó al público masivo de la lectura de novelas y fueron posibles Kafka, Joyce, Proust. Lo mismo le pasa al cine cuando aparece la televisión: cuando el cine pierde su público porque la televisión se convierte en el nuevo medio tecnológico que capta el imaginario colectivo, el cine, que había sido hasta ese momento un arte menor, a partir de *Cahiers du Cinema* se convierte en una especie de alternativa a lo que algunos ya han considerado la cultura de masas de la televisión

<sup>11</sup> Ricardo Piglia, “Literatura y tecnología. ¿Qué será la literatura?”, conferencia dictada para la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, Monterrey, 2013, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fMH4eIvcUJM>, página consultada el 2 de noviembre de 2015.

y aparece la reconsideración de los grandes artesanos del cine de Hollywood como grandes artistas: Hitchcock o John Ford, es decir, otra vez, el género que queda fuera de la modernidad o fuera del desarrollo tecnológico se estetiza, toma una carga artística que no tenía cuando aparece la idea del director como creador y las novelas no estaban vistas con estas categorías de experimentación que le dan Joyce o Kafka, y luego, cuando aparece Internet, es la televisión la que se estetiza. Hoy miremos las series de televisión como grandes acontecimientos artísticos o como un elemento que puede ser discutido en la academia: la serie *Los Soprano*, la serie *The Wire* o *Lost*, pero justamente porque la televisión está perdiendo totalmente su lugar, sustituido por Internet. Y estoy seguro, que, espero que en un futuro no muy lejano, el mail y el blog y el Facebook van a entrar en los museos como formas artísticas que fueron superadas por otras que no podemos imaginar todavía.<sup>12</sup>

Esta idea, expuesta frente a un auditorio interesado más en los medios digitales que en la literatura, también aparece en una de sus “Notas en un diario”, sólo que ahí se centra en la televisión como medio artístico una vez que es desplazado por internet:

David Simon, el creador de la serie *The Wire*, es un gran narrador social. Incorpora a la intriga policial los hechos del presente (la economía de ajuste de Bush, la manipulación de las campañas políticas, la legalización de la droga). En el capítulo piloto de *Treme*, su nueva serie de televisión que vi la otra noche, el marco es Nueva Orleans después de Katrina: nunca los desastres son naturales, esa es la poética de Simon. La narración social se ha desplazado de la novela al cine y luego del cine a las series y ahora está pasando de las series a los facebooks y a los twitter y a las redes de Internet [...]. Pronto, con el avance de las nuevas tecnologías, los blogs y los viejísimos emails y los mensajes de texto, serán exhibidos en los museos.

<sup>12</sup> *Idem.*

¿Qué lógica es ésta? Sólo se vuelve artístico —y se politiza— lo que caduca y está atrasado.<sup>13</sup>

La idea es la misma y nos remite a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, sobre todo por una de las ideas más lúcidas de Benjamin a propósito de la pintura frente a la fotografía, a partir de las tesis VI y VII. En el siglo XIX, la fotografía comienza a cumplir una función histórica y documental, que “constituye su secreta significación política”<sup>14</sup> y termina desplazando a la pintura como disciplina de reproducción cultural, eliminando paulatinamente sus funciones de testimonio ante un acontecimiento (por ejemplo: *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck o el *Retrato del Papa Inocencio X* de Velázquez) para convertirse en un arte libre que se permite innovaciones y variaciones en el manejo de la luz. De este modo pudo surgir el impresionismo.

Piglia también es el enlace entre Reyes y Benjamin, ya que a partir de las ideas que el pensador alemán desarrolla en su *Diario de Moscú* y sobre todo en “La obra de arte...”, es que el autor de *Respiración artificial* puede apropiarse de algunas ideas y giros lingüísticos en su diario. Por ejemplo, cuando en “Las nuevas artes” Reyes menciona a Georges Duhamel como un intelectual que se opone rotundamente al cine, pareciera que Benjamin le responde y le ofrece los argumentos para apoyarlo: cita a Duhamel, quien se refiere al nuevo arte como un “pasatiempo para ilotas, un divertimento para incultos, para pobres, para criaturas agotadas que son consumidas por sus preocupaciones”<sup>15</sup> con la intención de desmontar su descalificación del cine, y concluye que

<sup>13</sup> Ricardo Piglia, “Notas en un diario. El perro ciego”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País* (Madrid), núm. 1003, 12 de febrero de 2011, p. 23.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y política*, trad. de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, pról. de Ralph Buchenhorst, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, p. 102.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 127.

Duhamel está equivocado con respecto a la concentración intelectual, supuestamente ausente en las masas: “el público es un examinador, pero un examinador que se divierte”.<sup>16</sup>

En ese sentido, en el placer también hay concentración y examen de un fenómeno de la cultura de masas: “las nuevas artes todo lo cambian”,<sup>17</sup> afirma Reyes, y esos cambios van de la mano con lo inmediato y lo frívolo, según Piglia: “Vivimos en una cultura donde la interpretación define las imágenes. La hiper explicación es la marca de la cultura actual, circula por los medios, en los blogs, en el facebook, en los twitter: todo debe ser aclarado. Las series estadounidenses (como *Lost* y *The Corner*) se interpretan y se discuten casi en el momento mismo en que se emiten los capítulos, los receptores tienen un conocimiento completo de lo que están por ver”.<sup>18</sup>

Además del cruce entre cultura de masas (representada en la forma del artículo de divulgación de la revista *Tricolor*) y alta cultura (bajo la forma del ensayo, tal como se lee “Las nuevas artes” en el contexto académico), el carácter proteico y prometeico de éste se manifiesta también en algunos rasgos autobiográficos: para demostrar que es uno de los precursores que valora el cine como género que merece toda la atención,<sup>19</sup> el autor se permite una referencia biográfica al evocar el seudónimo “Fósforo” que compartía con Martín Luis Guzmán en su aventura por la crítica de *films* que duró hasta que los mismos diarios vislumbraron la posibilidad de cobrar las colaboraciones a la industria cinematográfica.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>17</sup> Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 402.

<sup>18</sup> Ricardo Piglia, “Notas en un diario. El piano”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País* (Madrid), núm. 1013, 23 de abril de 2011, disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/portada/piano/elpepuculbab/20110423elpbabpor\\_59/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/piano/elpepuculbab/20110423elpbabpor_59/Tes), consultado el 27 de octubre de 2015.

<sup>19</sup> Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 401.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 401-402.

En ese sentido, la condición híbrida del ensayo permite que sea leído, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, en su relación con formas narrativas que incluyen la autobiografía y el diario, y en diálogo con las nuevas tecnologías. Así, Reyes casi coincide con Walter Benjamin, pero, indudablemente, Piglia está más cerca de la postura benjaminiana. El escritor argentino trabaja en los límites de la erudición y la alta cultura junto a las producciones masivas: historietas, óperas, guiones de cine, antologías policiales. En estos cruces de lo masivo y la alta cultura, buscó los registros discursivos idóneos. Navegando siempre en aguas intermedias, confundiendo los géneros, produce nuevas significaciones y anuncia la narración por venir.

La escritura del Diario de Piglia define su vocación de creador. En 1988 publica *Prisión perpetua, nouvelle* que enlaza ficción con autobiografía: en una nota a pie de página, el narrador afirma que una versión anterior fue leída en un ciclo de narradores en los Estados Unidos, lo que funciona para construir un texto de apariencia exclusivamente autobiográfica. A medida que avanza el relato sobre las circunstancias biográficas que lo llevaron a dedicarse a la literatura, surge la que podría considerarse como la primera entrada de su diario, fechada el jueves 3 de marzo de 1957. Después de citar ese momento fundador, Piglia afirma que así comenzó todo y que ese diario lo sigue escribiendo aún. De ahí proviene también esa frase tan citada: “estoy convencido de que si no hubiera empezado esa tarde a escribirlo jamás habría escrito otra cosa. Publiqué tres o cuatro libros y publicaré quizás algunos más sólo para justificar esa escritura”.<sup>21</sup>

El diario es un género que permite la inclusión de cualquier tipo de discurso. Justamente, en una entrevista de *Crítica y ficción*, Piglia dice que su diario es el “laboratorio de la ficción”:

<sup>21</sup> Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 17.

La forma del diario me gusta mucho, la variedad de géneros que se entreveran, los distintos registros. El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémicas, conversaciones, citas, diatribas, restos de verdad. Mezcla políticas, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos. Me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción.<sup>22</sup>

Esa pasión por la escritura de su diario lo hace afirmar, como ya he dicho, que el resto de sus libros justificará la publicación del relato primigenio. Así, la aparición de los dos primeros volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi*, editados en una apurada carrera contra la muerte y la enfermedad, son testimonio de una pasión que funde ensayo, autobiografía y ficción;<sup>23</sup> de este modo, el título de esta obra monumental anula las fronteras tradicionales de los géneros y las categorías narratológicas estructuralistas (autor, personaje y narrador).

En las entradas del diario existen muchas formas literarias que analizar, pero me detengo en dos: la narrativa, la más abundante, recoge cuentos que antes habían figurado en otros volúmenes. Por ejemplo: “Primer amor” aparece en los relatos de la máquina de narrar de *La ciudad ausente* pero ahora, en el primer volumen editado de *Los diarios de Emilio Renzi*, cobra otro sentido: lo que habíamos considerado como un relato ficcional de la máquina —entre “El gaucho invisible” y “La nena”, cuentos fundamentales que salen de la novela para instalarse en el canon pigliano de su *Antología personal*—<sup>24</sup> es un relato autobiográfico de la primera

<sup>22</sup> Ricardo Piglia, “Novela y utopía”, en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 92.

<sup>23</sup> Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona-México, Anagrama, 2015, y *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, *op. cit.*

<sup>24</sup> Ricardo Piglia, *Antología personal*, México, FCE, 2014.

relación sentimental, con un Ricardo Piglia de diez años de edad.<sup>25</sup> La otra forma narrativa es la ensayística, que se intercala con la narrativa en múltiples momentos. En ese sentido, el diario, como forma autobiográfica pero también como material invaluable para los críticos literarios y los estudiosos de la historia intelectual, ofrece reflexiones sobre el quehacer literario y la lectura privada de su autor. Otro ejemplo: la breve entrada que forma parte de las “Notas en un diario” publicadas en el suplemento *Babelia* de *El País* y en *Revista Ñ* del diario porteño *Clarín* en enero de 2012:

Escribo un prólogo a la novela de Sylvia Molloy *En breve cárcel*. Cuando decimos que no podemos dejar de leer una novela es porque queremos seguir escuchando la voz que narra. Más allá de la intriga y de las peripecias, hay un tono que decide la forma en que la historia se mueve y fluye. No se trata del estilo —de la elegancia en la disposición de las palabras— sino de la cadencia y la intensidad del relato. En definitiva el tono define la relación que el narrador mantiene con la historia.<sup>26</sup>

Este párrafo se complementa con otro, de carácter anecdótico: “Ella me envía sus *e-mails* desde el Blackberry: frases breves, consignas (¡Regá las plantas!)”.<sup>27</sup> De este modo, se produce un cruce entre reflexión y narración que también ofrece pistas sobre lo que Piglia se encontraba realizando en esos días; por un lado, escribe el primer prólogo para la Serie del Recienvenido de la colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica, fechado en noviembre de 2011, lo que significa que trabajaba en las notas que se publicarían en la prensa dos meses después. Por otro lado, con su reflexión sobre la forma discursiva de la novela de

<sup>25</sup> Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>26</sup> Ricardo Piglia, “Notas en un diario. ¿Qué gato?”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País* (Madrid), núm. 1052, 21 de enero de 2012, p. 23.

<sup>27</sup> *Idem*.

Molloy, ofrece una lección de análisis literario. En ese prólogo, en el primer párrafo, la frase citada tiene como anticipo una anécdota sobre las circunstancias en que leyó *En breve cárcel* por primera vez, en un viaje a Entre Ríos: “Nos detuvimos en un parador antes de cruzar el río y seguí leyendo la novela en un banco, bajo los árboles, y casi dejo escapar el ómnibus, capturado por la voz que narraba la historia”.<sup>28</sup> Más allá de la trama, lo que más impacto le causa es la forma narrativa, cercana a la autobiografía y la reflexión a partir del abandono amoroso.

Sin duda, los fragmentos de diario que Piglia publicó esporádicamente en periódicos de circulación internacional, entre enero de 2011 y mayo de 2012, en el contexto de su jubilación en Princeton, son parte del laboratorio del escritor para experimentar con variantes, anunciar narraciones futuras —como *El camino de Ida* (2013)— y producir nuevas lecturas, siempre en medio de percepciones que cambian cuando se transforma la cartografía de su obra ante la aparición de nuevos textos. Ahora, con el diario, que será editado en tres volúmenes —se ha afirmado que en una escena del documental *327 cuadernos*, de Andrés Di Tella, Piglia aparece quemando sus diarios de tapas negras—,<sup>29</sup> los investigadores tendremos que reconfigurar el mapa pigliano, ya que este material sugiere un trabajo de ficcionalización en el que tardaremos muchos años en avanzar. Así, el fragmento “Los diarios de Pavese” es una aproximación ensayística a la obra íntima del autor italiano.<sup>30</sup> Intercalado entre fragmentos de diario de los años 1963 y 1964, anticipa —aunque lo lea-

<sup>28</sup> Ricardo Piglia, “Prólogo” a Sylvia Molloy, *En breve cárcel*, Buenos Aires, FCE, 2012, p. 9.

<sup>29</sup> Raquel Garzón, “Piglia, la película del escritor y su memoria. Entrevista a Andrés Di Tella”, *Revista Ñ*, suplemento cultural de *Clarín*, 28 de agosto de 2015, disponible en: [www.revistaenie.clarin.com/literatura/Piglia-pelicula-escritor-memoria\\_0\\_1421257869.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Piglia-pelicula-escritor-memoria_0_1421257869.html), página consultada el 2 de noviembre de 2015.

<sup>30</sup> Ricardo Piglia, “Los diarios de Pavese”, en *Los diarios de Emilio Renzi*, op. cit., pp. 142-146.

mos en el año 2015— el cuento “Un pez en el agua”, que Piglia había publicado por primera vez en 2006, en la edición definitiva de *La invasión*. La diferencia esencial entre ambos textos es que en el cuento la parte ensayística, o sea la lectura que Renzi efectúa sobre los diarios y la vida de Pavese, se complementa con la anécdota: para olvidar a Inés, Emilio consigue una beca y se va a Europa.<sup>31</sup> Analizar este cuento con el fragmento de diario supondrá nuevos acercamientos que reconstruirán, una y otra vez, la red de relatos que Piglia ha creado desde 1967, cuando apareció su primer libro. Por eso, en otra entrada, correspondiente a 1987 y publicada en su *Antología personal*, se refiere a ese género como forma inagotable de la narración:

Encontrar una forma perfecta que no tenga final, que solo lo anuncie (como en los relatos de Kafka). Una forma cerrada, que remita de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funcione como un juego de espejos, o una adivinanza circular [...]. *Final* en todas las acepciones remite al corte de una sucesión, a la interrupción brusca de una serie. Y esa intervención, esa discontinuidad, este “punto de llegada” aparece asociado a la casualidad o a la desgracia. El final es lo que divide, pero a veces, no es más que la simple localización del desorden. Se llama final a aquello que no se comprende. ¿Por qué no sigue?<sup>32</sup>

El diario que explica el diario es una forma cercana al ensayo que reflexiona sobre sí mismo. Al igual que éste, es un ejercicio del pensamiento que también incluye la narración de una vida que puede superar la experiencia vital. No es exagerado recordar, finalmente, que en el prólogo a *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky, el penúltimo volumen —hasta ahora— de la Serie del Recienvenido, Piglia combina los

<sup>31</sup> Ricardo Piglia, *La invasión*, Barcelona, Anagrama, 2006.

<sup>32</sup> Ricardo Piglia, “Notas en un diario (1987)”, en *Antología personal*, *op. cit.*, p. 257.

géneros una vez más y, en un giro que se caracteriza por su lucidez crítica, cierra empleando un registro autobiográfico:

Conocí a Cozarinsky en 1967 y en el primer encuentro se inició una amistad hecha de correspondencias y sobreentendidos que dura hasta hoy; esa tarde, con la generosidad de un auténtico lector, Cozarinsky me pasó —como una clave secreta— el original de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig. En esa escena estaba ya concentrada la historia de una complicidad: fue una contraseña porque Puig era el cine, era los géneros populares, era la entonación argentina y la experimentación novelística. En ese terreno nos situamos desde entonces, y en ese ámbito común se instalarían nuestras conversaciones y también nuestros libros. Por eso editar ahora su extraordinario primer libro es, entre otras cosas, un modo de evocar la época en la que éramos inéditos, ambiciosos y apasionados por la literatura, el cine y por la vida misma (en tercer término).<sup>33</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, WALTER, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Estética y política*, trad. de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, pról. de Ralph Buchenhorst, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.
- BOLAÑO, ROBERTO y RICARDO PIGLIA, “Cambiar de lengua siempre es una ilusión secreta” reproducción en línea de la conversación promovida por *Babelia (El País)* el 3 de marzo de 2001, disponible en <https://666ismocritico.wordpress.com/2009/03/23/conversacion-entre-roberto-bolano-y-ricardo-piglia/>, consultado el 2 de noviembre de 2015.
- CAMPOS, MARCO ANTONIO, “Epílogo. Entrevista con Ricardo Piglia”, en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, 1999.

<sup>33</sup> Ricardo Piglia, “Prólogo” a Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*, Buenos Aires, FCE, 2014, p. 11.

- GARZÓN, RAQUEL, "Piglia, la película del escritor y su memoria. Entrevista a Andrés Di Tella", *Revista Ñ (Clarín)*, 28 de agosto de 2015, disponible en [www.revistaenie.clarin.com/literatura/Piglia-peliculaescritormemoria\\_0\\_1421257869.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Piglia-peliculaescritormemoria_0_1421257869.html), consultado el 2 de noviembre de 2015.
- PIGLIA, RICARDO, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001 (Argumentos, 267).
- \_\_\_\_\_, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001 (Narrativas hispánicas, 292).
- \_\_\_\_\_, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003 (Narrativas hispánicas, 340).
- \_\_\_\_\_, *La invasión*, Barcelona-México, Anagrama, 2006 (Narrativas hispánicas, 404).
- \_\_\_\_\_, *Prisión perpetua*, Barcelona, Anagrama, 2007 (Narrativas hispánicas, 422).
- \_\_\_\_\_, "Notas en un diario. El perro ciego", *Babelia (El País)*, núm. 1003, 12 de febrero de 2011, p. 23.
- \_\_\_\_\_, "Notas en un diario. El piano", *Babelia (El País)*, núm. 1013, 23 de abril de 2011, disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/portada/piano/elpepuculbab/20110423elpbabpor\\_59/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/piano/elpepuculbab/20110423elpbabpor_59/Tes), consultado el 27 de octubre de 2015.
- \_\_\_\_\_, "Notas en un diario. ¿Qué gato?", *Babelia (El País)*, núm. 1052, 21 de enero de 2012, p. 23.
- \_\_\_\_\_, "Prólogo" a Sylvia Molloy, *En breve cárcel*, Buenos Aires, FCE, 2012 (Serie del Recienvenido).
- \_\_\_\_\_, "Literatura y tecnología. ¿Qué será la literatura?", Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, Monterrey, 2013, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fMH4eIvcUJM>, consultado el 2 de noviembre de 2015.
- \_\_\_\_\_, *Antología personal*, México, FCE, 2014.
- \_\_\_\_\_, "Prólogo" a Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*, Buenos Aires, FCE, 2014 (Serie del Recienvenido).
- \_\_\_\_\_, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona-México, Anagrama, 2015.

- \_\_\_\_\_, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona-México, Anagrama, 2016.
- REYES, ALFONSO, “Las nuevas artes” (1944), en *Obras completas*, t. XI, México, FCE, 1955.
- WEINBERG, LILIANA, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2009.