



Rodríguez Montiel, Emiliano. "El temple de una utopía: la ficción autobiográfica de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2020, vol. 9, n° 20, pp. 197-208.

## El temple de una utopía: la ficción autobiográfica de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia

The temper of a utopia: The autobiographical fiction of  
*Los diarios de Emilio Renzi* of Ricardo Piglia

Emiliano Rodríguez Montiel<sup>1</sup>

Recibido: 19/11/2019

Aceptado: 30/03/2020

Publicado: 09/11/2020

### Resumen

Este trabajo se propone reflexionar acerca de los elementos formales y teóricos a los que Ricardo Piglia apela para intervenir su material autobiográfico en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017). Concibiéndose como laboratorio de ficción, los diarios se sirven de un conjunto de procedimientos determinados en pos de la fabulación de una experiencia que busca vivirse como propia. La hipótesis sostiene que esta utopía personal, previamente figurada en ciertos personajes de sus novelas y conceptualizada en varias de sus intervenciones críticas, expresa un impulso hacia lo novelesco cuya aspiración es construir una ficción autobiográfica que pueda ser legitimada póstumamente según los valores que sustentan su política literaria.

### Palabras clave

Escrituras del yo; diario de escritor; utopía; Ricardo Piglia; literatura argentina del siglo XX.

### Abstract

The aim of this paper is to explore and to analyze the set of formal and theoretical elements which Ricardo Piglia appeals to intervene his autobiographical material in *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017). Through a set of formal procedures, a life that wants to be lived as its own is invented in the diaries. My hypothesis is that this personal utopia expresses a literary impulse whose aim is the build of posthumous autobiographical fiction with literary value.

### Keywords

Writings of the self; diary of writer; utopia; Ricardo Piglia; 20th century Argentine literature.

<sup>1</sup> Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Fue pasante docente en la cátedra de Teoría Literaria I de FHUC-UNL. Desde sus becas de iniciación a la investigación se ha enfocado en el estudio de los intercambios y/o préstamos entre teoría literaria y literatura argentina contemporánea, así como también en las relaciones entre literatura argentina y literaturas europeas entre finales del SXX y principios del SXXI. Es becario doctoral del CONICET y cursa el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos de la Universidad Nacional de Rosario. Contacto: [rodriguezmontiel.e@hotmail.com](mailto:rodriguezmontiel.e@hotmail.com).



**A** propósito de los cuadernos de Macedonio Fernández y sin interrumpir la perspicacia y el tono pausado que lo caracteriza, una confesión aflora en la voz de Ricardo Piglia al promediar *327 cuadernos* (2015), el documental de Andrés Di Tella sobre los diarios del escritor:

Un diario de escritor es un laboratorio de experimentos, no tanto de experiencias. Porque yo –esto es un secreto, es una confesión– a veces tengo la fantasía de publicar el diario como el diario de Emilio Renzi. Es decir: darle a un personaje que he construido a lo largo de los libros *mi vida*. Así se produciría el *tic* que a mí me interesa. No sé si tendré el coraje de hacerlo. (Di Tella s/p)

Hay una serie de cuestiones referidas en este pasaje que funcionan a modo de síntesis de las formulaciones generales de este trabajo. En primer lugar, se advierte una definición de diario íntimo que delinea de forma sustancial las decisiones compositivas tomadas tanto al inicio de la escritura como aquellas posteriores vinculadas al proceso de autoedición. Lejos de ser únicamente el registro mundano, fehaciente y testamentario del flujo de una vida –“una práctica espontánea de la franqueza y apertura total del corazón” (Pauls 6)–, el género “diario” se concibe dentro del universo pigliano como un espacio de experimentación regulado por los principios y los procedimientos de la ficción. A cierta versión primigenia de la historicidad del género (1800-1860) que presupone “una absoluta indiferencia por el destino literario” (Giordano, *El giro* 137) se antepone otra, menos transparente y más abigarrada, menos fidedigna y más estetizada, que retira las banderas convencionales del género (la inmediatez de la primera persona, la veracidad de la experiencia y el respeto hacia el calendario, entre otras) en pos de un proyecto específico: adjudicarle a aquello que se escribe una inequívoca dignidad literaria (Kohan, “Alter ego” 266). No se trata, no obstante, de reconocer en esta acepción la condición paradójica que desde hace ya una década –en el amplio marco de los estudios sobre las escrituras del yo– se comprende como intrínseca, a saber: el carácter híbrido que porta todo diario de escritor producto del juego sin frontera que propone entre literatura y vida (Domínguez 99; Giordano, “Notas” 709). Se trata, más bien, de subrayar la fuerza de un valor allí donde se apunta una resistencia. Que el diario sea concebido como un laboratorio de ficción y que el objeto de experimentación no sea otro que la propia vida expresa, ante todo, un impulso hacia lo novelesco que aspira a poner en tela de juicio la dimensión autobiográfica a favor de la materialización de una utopía personal. “La utopía [postula Piglia] reside en construir artificialmente la experiencia y vivir como propias vivencias que nunca se han vivido” (*Antología personal* 12).

Tal y como apunta Mónica Bueno (2017), el concepto de “utopía” de Ernst Bloch es fundamental aquí para comprender la idea de ficción en tanto “no lugar productivo de todas las posibilidades” (250) que opera en los diarios. De forma muy abreviada, Bloch ofrece una variante a la definición introducida por Tomás Moro en 1516 para criticar la monarquía de Enrique VIII. El término, que etimológicamente significa “el mejor lugar que no existe”, describe una comunidad isleña ficticia donde no haya ni dinero ni propiedad privada y donde el máximo valor socio-cultural está ligado al tiempo del ocio.<sup>2</sup> Con el correr de los siglos esta noción adquiere en el uso corriente un valor meramente desiderativo puesto que es empleada para expresar la fantasía socio-política de un mundo de antemano imposible. Una concepción cerrada, estática, abstracta y por momentos peyorativa, a la que Bloch le introduce –en *El espíritu de la utopía* (1918) y posteriormente en *El principio esperanza* (1959)– un renovado

<sup>2</sup> Utopía deriva del griego *topós*, que significa lugar. El prefijo “u” como tal no existe, puede ser asociado con dos prefijos cercanos, el de *eu* cuyo significado es “lo mejor”, y el de *ou*, que indica negación. Por tanto, utopía podría significar “el mejor lugar” que “no existe”.

carácter abierto, dinámico, concreto y afirmativo. Bajo los conceptos de “espíritu”, “función” y “optimismo militante”, Bloch propone, en efecto, una modulación fundada en la idea de un mundo *en devenir* donde el hombre se descubre como un ser inacabado y disponible para el futuro: “En nosotros se esconde lo que se puede llegar a ser. Se nos muestra como el desasosiego de no estar suficientemente determinados” (9). Este principio de posibilidad que define ontológicamente la propia vida como lo que todavía no es pero que *puede llegar a serlo* será determinante en la configuración de la política literaria y diarista de Piglia: “A mí me interesan mucho las vidas posibles, las construcciones imaginarias de la propia vida, y me parece que en un diario está todo eso” (Fornet 41).

Los diarios, en este sentido, sirviéndose de un conjunto de procedimientos determinados –tales como: a) la tercerización del yo; b) el encomio de una vida literaria en desmedro de una vida profana; y c) la estetización de lo narrado mediante la inclusión de datos apócrifos y textos extemporáneos– impugnan los criterios de realidad que restringen al diarista a exhumar una única versión de su existencia. Este es el *tic* que a Piglia le interesa operativizar: el diario ya no como duplicado de la experiencia sino como una máquina de perversión de lo real, capaz de facultar lo autobiográfico de ser leído y *vivido* bajo la intensidad significativa de lo literario. Un bovarismo análogo al de Tlön –donde lo real “se lee perturbado y contaminado por la ficción” (*El último lector* 20)– que explica la paradoja con la que Piglia cierra su vida: en vez de optar por un tono intimista que ahonde en una dimensión más confesional, decide, “con un ímpetu irrefrenable radicalmente opuesto al desfallecimiento progresivo de su cuerpo”, entregarse por completo a “la operación fabuladora más fuerte de su proyecto” (Premat 3).

Por lo dicho, la hipótesis que conduce las proposiciones de este trabajo sostiene que la utopía personal de Piglia, previamente ficcionalizada en ciertos personajes (Thomas Munk, Stephen Stevensen, Luca Belladonna, “La Máquina” de Macedonio) y conceptualizada en varias de sus intervenciones críticas (sobre Robinson Crusoe, el Che Guevara, Franz Kafka y Antonio Gramsci, entre otros), expresa un impulso hacia lo novelesco cuya aspiración es construir una ficción autobiográfica que pueda ser legitimada póstumamente con los valores que sustentan su política literaria. Un dispositivo de autfiguración que busca suspender la proximidad de lo confesional y “su artificio de sinceridad” (Barthes, “Deliberación” 365) en vistas de proyectarse en lo público.<sup>3</sup>

### Emilio Renzi: vida ocupada y tiempo personal

Tal y como se anticipa en la cita inaugural, la primera cuestión a señalar en relación con los recursos obrados por Piglia para impugnar la inmediatez autobiográfica es la tercerización del yo mediante la invención de un personaje. Sin abandonar aquella zona de indeterminación entre ficción y realidad por la que atraviesa toda su narrativa, Piglia se exonera de toda responsabilidad autoral transfiriéndosela a Emilio Renzi, un *alter ego* estetizado que participa –al igual que Tomatis en la narrativa saeriana– en varios de sus relatos.<sup>4</sup> Es un procedimiento explicitado con insistencia en el primer tomo y el más comentado, sin duda, por la crítica (*Años* 186; 193; 198; 220; 238).<sup>5</sup> Martín Kohan es uno de los que interviene en la conversación

<sup>3</sup> El concepto de «autfiguración» (*self-figuration*), término acuñado por Silvia Molloy (19), da cuenta de las diferentes estrategias textuales y extratextuales de las que se valen los escritores de textos autobiográficos para construir una imagen de sí: “Escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (11).

<sup>4</sup> Estos son: “La invasión” y “Un pez en el hielo” en *La invasión* (1967); *Respiración artificial* (1980); *La ciudad ausente* (1992); *Plata quemada* (1997); *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013).

<sup>5</sup> Sobre este punto ver especialmente las intervenciones de Adriana Rodríguez Pérsico, Alejandra Laera (“Piglia escritor”), Julio Premat y Teresa Orecchia Havas (“El último viaje de Orfeo”).

leyendo esta operación en términos de lo que Alberto Giordano denomina un “ejercicio ético de autotransformación”:

La autoría que Ricardo Piglia le cede o le concede a Emilio Renzi, esa decisión de incrustar un “él” en plena escritura del “yo”, no hace de los diarios una novela (según la conocida invitación de lectura que propusiera Roland Barthes) ni los convierte en una ficción (porque no por eso dejamos de leerlos en el registro de las verdades personales); pero sí los aproxima, en todo caso, a un régimen de construcción y de validación estética que Piglia evidentemente no ha querido declinar (...) Es como si el consabido “giro autobiográfico” comenzara a acelerarse hasta el vértigo, hasta lograr que el autor se transforme en su personaje o hasta lograr que el personaje se transforme en héroe: girar y girar y girar, hasta convertirse en otro. (“Alter ego” 263)

Al poner el acento en la tenacidad con la que Piglia intenta evitar que su escritura pierda valor literario Kohan logra captar con fuerza la tensión entre ficción y experiencia sobre la que se funda la materia narrativa de los diarios. Una trama de “no ficción cotidiana” (Premat 3) que se despliega sobre la diferenciación y problematización de dos vidas: una “ocupada”, encargada de generar los ingresos necesarios para la propia subsistencia, y otra “literaria”, cultivada en la soledad del ostracismo y a contrapelo del mundo. La primera se inscribe en un tiempo condicionado por la exigencia de sociabilidad y el régimen disciplinado del horario laboral; la segunda, en cambio, en uno intempestivo destinado a la producción literaria. La avidez que impulsa el *devenir personaje* del autor se traslada así al interior de los diarios, ficcionalizándose en el empeño de Renzi por desprenderse de la burocracia doméstica para poder escribir. Un conflicto clásico entre el escritor moderno y los preceptos de lo profano donde las nociones de tiempo, dinero y trabajo –cómo obtenerlo y de qué modo gastarlo, cómo solventarse con lo ganado y cómo sobrevivir sin él– ocupan un rol central.<sup>6</sup>

Ya en *Años de formación* (2015), el primer tomo que abarca el período entre 1957 y 1967, se advierte una sostenida preocupación por los riesgos que supone elegir una vida dedicada a la escritura literaria, vale decir, una vida cuya economía cotidiana esté administrada por la austeridad, la inestabilidad laboral y la constante deuda (175; 198; 230; 232). De ahí que Piglia, al igual que Borges y varios de sus colegas contemporáneos (en especial David Viñas), haga de todo para sustentarse: enseñar, traducir, reseñar, prologar, editar y comentar: “Vivo de lo que leo, de lo que informo sobre lo que leo o de las traducciones que hago de los textos que leo” (*Un día* 59). Y de ahí que, por esto mismo, el enfrentamiento y negociación entre ambas temporalidades se constituya desde el comienzo como uno de los ejes problemáticos de los diarios. Una pugna entre vida ocupada y vida literaria cuyos reverses se distinguen nítidamente al ser puestos bajo la lupa de la *Vita Nova* barthesiana (*La preparación* 297-322), esto es, un régimen metódico alrededor de series diseñado por el teórico francés para optimizar su futura y finalmente irrealizable novela. Estas series son: a) las labores cotidianas del cuerpo (alimentación, vestimenta, descanso); b) el espacio de trabajo acondicionado para *instalarse* a escribir (sillón, mesa, velador, biblioteca, etc.); c) los horarios (el tiempo y ritmo de trabajo); y d) la soledad o, al decir de Barthes, “la relación práctica con los demás, en la medida en que nos dejan o no nos dejan vivir solos” (311). *Los diarios* son, ante todo, la narración del sinnúmero de batallas diarias y casi siempre perdidas que Renzi entabla con estas series.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Sobre la relación entre dinero y trabajo en los diarios de Piglia ver: Laera (“Más allá del dinero” y “Dinero y vida”).

<sup>7</sup> Una tensión entre vida y escritura, entre dinero y tiempo personal, cuyo texto insignia es, sin duda, *Un cuarto propio* (1929) de Virginia Woolf. Este ensayo, sintetizado en una de sus máximas más célebres: “para escribir

No hay, para empezar, ningún empeño o autodisciplina que regule las labores de la primera serie. Piglia no se preocupa ni por la alimentación, ni por vestirse ni por descansar. La consigna es clara: no *perder* el tiempo en estas necesidades mundanas. Resulta significativo que las entradas referidas al hambre –“sensación voraz que lo vuelve a uno monotemático, es imposible trabajar o querer pensar en otra cosa” (*Años* 279)– sólo aparezcan y en abundancia en el primer tomo mientras que, en el segundo y el tercero, los años en los que comienza a publicar y a generar ingresos con su escritura, no haya siquiera una alusión (*Años* 228; 231; 239; 253; 279; 291; 294; 2016:48; 130; 306). Por lo demás, la mayoría de las menciones referidas a la comida son para apuntar que comió afuera, en especial “salchichas con papas fritas” (*Los días* 48; 53; 200; 231). Son muy pocas las veces que se cocina y cuando lo hace es porque no tiene plata: “Día opresivo, con un plato de fideos con aceite porque no hay dinero” (*Años* 310). Acerca de la vestimenta no hay en los diarios ninguna escena típica de *la toilette* que reponga sobre la figura de Renzi cierto atisbo de elegancia o cuidado de la imagen. No se sabe qué ropa usa cada día o qué ropa le gusta ponerse, salvo en el siguiente pasaje: “¿Cómo administrar los cinco mil dólares? Básico, pagar el alquiler del departamento y conseguir un “uniforme” (un saco, un gabán) con el que me sienta cómodo —lo que quiere decir muy caro” (*Un día* 1, 10). Si hay, por el contrario, una atención especial a sus anteojos, su más importante medio de producción junto con sus manos (*Años* 285; *Los días* 31; 44, 48; 49; *Un día* 61; 101; 116).

Ahora bien, es en la serie del descanso donde se advierte una autoexigencia y un descuido marcado. El insomnio, el uso de metanfetaminas, el consumo de infusiones, la falta de ejercicio, el trabajo a contrarreloj o el haber entrado “felizmente” en *trance* con la escritura son todos motivos por los cuales el cuerpo de Renzi descansa poco y mal (*Los días* 142, 186; 225; 259, 283; 292, 366; *Un día* 116; 118): “Paso treinta y seis horas sin dormir. Escribo toda la noche muy enganchado y feliz, tratando una vez más de salvar lo que tengo escrito” (*Los días* 256). En torno al espacio de trabajo, no obstante, la preocupación de Piglia se manifiesta: ¿dónde instalarse? ¿en qué condiciones puede uno escribir y en cuáles no? ¿hay acaso un cuarto propio ideal para la producción literaria? Lo habitacional se asume como fundamental en los diarios (*Años* 223; *Los días* 142) al punto de considerar cada mudanza –de Adrogué a Mar del Plata, de Mar del Plata a La Plata y de ahí a Capital Federal– un momento de inflexión o quiebre en su vida:

---

novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio” (5), se interroga por los vínculos entre género femenino y praxis narrativa escrutando los diferentes mecanismos de exclusión que –hasta bien entrado el siglo XX– regularon el mercado productivo cultural y literario. La imposibilidad de autoabastecerse como la de obtener acceso a un potencial editor, un público lector o, incluso, un espacio físico lo suficientemente privado para el ejercer la praxis literaria (“Si una mujer escribía, tenía que hacerlo en la sala común [...] las mujeres nunca tienen media hora que sea realmente de ellas, siempre las interrumpían” 67), se incluyen dentro de la caterva de derechos, prerrogativas, libertades y poderes vedados a las que Woolf atiende para formular su denuncia. Así, escribir a principios de siglo es tan ilegal como caminar por el césped del campus universitario, visitar la biblioteca, viajar en ómnibus o, lisa y llanamente, “almorzar sola en una tienda” (10; 11; 68). A la mujer, en tanto “refinado animal doméstico” (27) se la quiere, en otras palabras, pobre, casada y fértil: “¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué un sexo era tan adinerado, y tan pobre el otro? ¿Qué influencia ejerce la pobreza sobre la literatura? ¿Qué condiciones requiere la creación de obras de arte?” (28). Una serie de cuestiones acerca de las desigualdades de género, en suma, sobre las que Woolf ensaya una respuesta contundente: “es preciso tener quinientas libras al año y un cuarto con una cerradura en la puerta si quieren escribir novelas o versos (...) La independencia intelectual depende de las cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres han sido siempre pobres, no sólo por doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la mejor oportunidad de escribir poesía. He insistido tanto por eso en la necesidad de tener dinero y un cuarto propio.” (102-105).

Hablar del cuarto en el que vivo, el espacio influye siempre sobre el modo de pensar. Hablar de la luz que me aísla y me coloca en otra realidad, una vez más la necesidad de trazar límites, instalarme en una zona sagrada dentro de la cual es posible mirar el mundo. Refugiarme entonces en un espacio frágil y luminoso, es decir, dejar del otro lado la oscuridad. Habría que detallar las regiones, hacer un mapa personal de los distintos lugares en los que vivo. Hay espacios neutrales, son como una continuación de mi cuerpo, como si mi propia figura terminara en la frontera entre la luz y la penumbra; ahí escribo; aquí la lucidez, afuera la realidad. (*Años 74*)

Además de amplio, luminoso y cálido el cuarto debe ser capaz de generar la sensación de estar habitando un territorio propio ya que es a partir de este artificio que Piglia puede trabajar sin interrupciones. Para ello es necesario que las series del horario y la de la soledad estén sincronizadas. No hay otra realidad que Piglia desee más que aquella que le permita mantenerlo en su “tiempo personal” (*Los días 11*), lejos del ritmo del exterior, la rutina mundana, de cualquier filiación espacial o atadura cronológica. El aislamiento es la figura recurrente a la que apela para enunciar su quimera de escritor, las formas que él tiene para evadirse y construir una realidad propia y propicia para la práctica creativa. Por eso, salvo el tiempo dedicado a cultivar y ejercitar las relaciones amorosas, el tiempo de la amistad (reuniones, comidas, favores, visitas) y del trabajo no literario se asumen siempre como un gasto o una pérdida. Y viceversa, es en el tiempo dedicado a la escritura, ese que resta y se logra con mucho esfuerzo, donde el trabajo deviene experiencia feliz:

En una hora indecisa de la madrugada (alrededor de las cuatro), intento dar vuelta mi vida y empezar a trabajar de noche. Aislarme todavía más. Salgo a la ciudad con un espíritu distinto que en otros tiempos, más atento a mí mismo que a la realidad. Dispuesto a volver a casa y sostener la noche, sin interrupciones. La disciplina de trabajo es un modo como cualquier otro de ordenar las pasiones. (*Los días 24*)

Debo defender mi soledad, aislarme (...) mi idea siempre ha sido Robinson Crusoe, el aislamiento, los límites de un espacio interior infranqueable. (96-118)

Me encierro, cierro la puerta, clausuro el teléfono, dispuesto a escribir todo el día. Voy a la cocina a prepararme un té y empiezan a sonar a la vez el teléfono y el timbre. Permanezco en la cocina, a oscuras, el timbre suena varias veces. A partir de ahí empieza a sonar cada cinco minutos pero no atiendo, decidido a ganar el día sea como sea pero con una indefinible y extraña sensación de estar haciendo el ridículo. Por supuesto la literatura es mi coartada: lo que busco –lo único que busco– son estas fugas de la realidad. Encerrado, todas las persianas clausuradas, con luz artificial, es como si estuviera ausente. De allí la impresión que me provoca el timbre débil del teléfono: como si estuviera asediado por una tribu enemiga que intenta romper mis defensas y entrar. Lo divertido – aparte de la anécdota misma– es que mientras yo estoy oculto, la realidad política sigue su curso: cuando salgo a la calle me entero de que un presidente militar ha sido suplantado por otro. (218)

ahora estoy solo en casa, cerré la puerta con llave, tapé con mantas el teléfono para ahogar el timbre. Hace frío, la tarde es gris, tengo las manos tan heladas que me cuesta escribir y soy feliz. (231)

Si nadie supiera nada de él, sería feliz. Vivir en secreto, caminar por la ciudad, olvidado, convencido de su gloria futura. (235)

Me levanto de la mesa para ir a festejar estos días de aislamiento, en los que no vi a nadie y en los que fui tan feliz como soy capaz en estos tiempos. (238)

Todas las mañanas a las nueve me siento contra esta mesa cubierta con una tela marrón, recupero los rituales más antiguos de mi vida. Sosegada felicidad, nada que pensar sobre el mundo hasta después de las dos de la tarde. Maravillosa construcción de un tiempo propio en el que el ámbito es ya una forma de la literatura, es decir, la postulación de una realidad libre. (*Un día* 41)

Frente a los condicionamientos del exterior Renzi sólo desea, en definitiva, la suspensión del orden telúrico porque es allí, en la figuración de un mundo detenido y atópico, donde se manifiesta un estado de dicha o felicidad. Una utopía de defensa de la soledad que será sostenidamente legitimada a lo largo de su producción crítica y literaria. Se asigna como necesario, por esto mismo, abrir paréntesis y recorrer brevemente su obra.<sup>8</sup> El relevamiento que se despliega a continuación intenta, por un lado, reconstruir sucintamente los modos en que este proyecto utópico se ficcionaliza y conceptualiza en su obra y, por otro, situar el interrogante en torno al sentido último de fraguar en el presente de la autoedición una ficción autobiográfica en tercera persona.

### La huella de Bloch

En *El último lector* (2005), el ensayo donde Piglia se decide a construir “una historia imaginaria de lectores” (17) alrededor de su biblioteca personal, una serie de lugares son definidos como utópicos por las posibilidades de aislamiento que ofrecen. Frente a la tensión inherente que el acto de leer establece entre literatura y vida, entre deseo de ostracismo y exigencias de la vida práctica, tanto la “biblioteca” de Borges, la “cueva” de Kafka, la “celda” de Gramsci, la “isla” de Robinson Crusoe, el “tren” en Ana Karenina como el “árbol” en el medio de la guerrilla en los diarios del Che se proyectan, en efecto, como metáfora de “repliegue, quietud y soledad” (20). Son tres, al menos, los modos de leer que Piglia consigue distinguir al explorar estas topografías: a) la lectura como defensa ante la interrupción de lo real; b) la lectura como modelo ético y de conducta; y c) la lectura como trama de la propia vida. Lejos de ser privativas entre sí, estas concepciones se complementan y por momentos se superponen.

La primera acepción tiene a Borges y a Kafka como representantes y se define como el desajuste voluntario que el lector ejecuta sobre la vida. Ya sea por la hostilidad que supone la exterioridad del mundo o por la sociabilidad subyacente que arrastra la vida matrimonial, en

<sup>8</sup> La idea bélica de “defensa” o, directamente, de “batalla” entre soledad y mundo, solipsismo y sociedad, evasión e inserción, es un tópico que, arraigado en el Romanticismo, atraviesa la mayoría de los diarios de escritores modernos (Kafka, Mansfield, Pavese, Woolf, Barthes). Alan Pauls, al respecto, afirma: “los diarios íntimos, al menos en el siglo XX, empiezan cuando el mundo ya no puede volver sobre sus propios pasos, asomado como está al abismo de su propia aniquilación (...). La cita de Schopenhauer con la que Barthes encabeza sus *Noches de París* muestra hasta qué punto el único éxito posible de todo diario íntimo es haber sobrevivido a la hecatombe y mantenerse en pie en el campo de batalla, en esa alfombra de cadáveres, aunque la condición de esa supervivencia sea el alejamiento definitivo del mundo” (9). Y sigue: “En el diario, la figura de la catástrofe inaugura un doble movimiento simultáneo: el escritor entra en una escala macroscópica y ocupa el mundo con las guerras secretas de su organismo, batallas de la carne, adicción, sangre, locura, autodestrucción; y el orden mundial, a su vez, es irresistiblemente succionado por la fuerza de una subjetividad, precipita en el escritor y atraviesa su cuerpo con sus conflictos, sus máquinas de muerte, todos sus delirios histórico-políticos. Casi todos los diarios de este siglo se escriben sobre la huella de estas series paralelas, coextensivas, que sólo tienen sentido en la medida en que son indisociables: la serie de las catástrofes planetarias (guerras mundiales, nazismo, holocausto, totalitarismos, etc.), la serie de los derrumbes personales (alcoholismo, impotencia, locura, degradación física). Así, el gran tema del diario íntimo en el siglo XX es la enfermedad: la enfermedad como afección del organismo del mundo” (10).

ambos la lectura significa un deseo íntimo de refugio, de corte abrupto con el afuera. En Borges este afán de retraimiento se materializa en la imagen de un lector ensimismado que persigue sin aliento en la inmensidad infinita de la biblioteca “nombres, fuentes y alusiones” (18). En Kafka, por su parte, esta fantasía de aislamiento se pergeña en el espacio imaginario de la cueva:

[La que] sigue es la más extraordinaria descripción que se pueda imaginar de las condiciones de una escritura perfecta: “Con frecuencia he pensado que la mejor forma de vida para mí consistiría en encerrarme en lo más hondo de una vasta cueva con una lámpara y todo lo necesario para escribir. Me traerían la comida y me la dejarían siempre lejos de donde yo estuviera instalado, detrás de la puerta más exterior de la cueva. Ir a buscarla, en camión, a través de todas las bóvedas, sería mi único paseo. Acto seguido regresaría a mi mesa, comería lenta y concienzudamente, y enseguida me pondría de nuevo a escribir. ¡Lo que sería capaz de escribir entonces! ¡De qué profundidades lo sacaría! ¡Sin esfuerzo!”. (29)

Piglia reconoce en la experiencia presidiaria de Antonio Gramsci el ejemplo más ostensible de realización de esta quimera. “Separado de la vida social por la cárcel [Gramsci] se convierte en el mayor lector de su época. Un lector único que (...) desde ese lugar sedentario e inmóvil construye la noción de hegemonía, de consenso, de bloque histórico, de cultura nacional-popular” (71). Un recogimiento en búsqueda del encuentro con lo literario cuya esencialidad se comprende, en conjunto, en el discernimiento de la segunda acepción. “¿Por qué se leen novelas?” –pregunta Sartre vía Piglia– “Hay algo que falta en la vida de la persona que lee” (94), un significado trascendente o verdad última cuyo descubrimiento sólo se consigue cuando se tropieza con el libro: “No se lee para descifrar un sentido velado [en el texto] sino para encontrar lo que se ha perdido en la existencia” (102). La lectura en este sentido se concibe como un “espejo de la experiencia” (68), un molde o plantilla donde la vida toma forma a partir de lo leído. Así, el Che Guevara encuentra en un personaje de Jack London el modelo de cómo se debe morir. De igual forma Anna Karenina, en el íter de un viaje en tren y bajo el abrigo y comodidad de su linterna, halla en la intriga de una novela inglesa la cifra de su propia vida. Y así Robinson Crusoe, “mal vestido y enfermo” (101) logra sobrevivir en la isla gracias a la literatura: “La vida se completa [define Piglia] con un sentido que se toma de lo que se ha leído en una ficción” (69).

La tercera acepción, por último, plantea una versión extrema de la anterior en tanto que se propone como un “bovarismo invertido” (98) en donde las fronteras entre lo real y lo ficcional se difuminan. Si la acción política, la vida conyugal y la supervivencia en la isla se instituyen como dimensiones bien diferenciadas de los mundos paralelos fabricados en la soledad de la lectura, en “La continuidad de los parques” de Cortázar, por el contrario, los límites entre literatura y realidad no logran ya distinguirse. Lo que antes podía apreciarse como doble vida o doble realidad ahora se funde en una única y quijotesca ensoñación:

El que lee está a salvo de cualquier perturbación, aislado de lo real. La lectura construye un mundo paralelo, pero ese mundo paralelo, esa experiencia ficcional de la lectura, irrumpe ahora como lo real mismo y produce un efecto de sorpresa y de vacilación. La ficción entra en lo real de manera inesperada; ya no es lo real que entra en la ficción. Pero la clave es que ese cruce se realiza como una operación interna al acto de leer. (98)

Este extrañamiento de la realidad que desordena y confunde los estados de vigilia y de sueño será operativizado por Piglia para configurar el *hic et nunc* de muchos de sus personajes. En *El camino de Ida* (2013), Thomas Munk, un ex matemático de Berkeley, comete una serie de atentados contra el mundo académico luego de leer *El agente secreto* de Joseph Conrad. “Como

si hubiera encontrado en la literatura un camino y un personaje para definir su acción clandestina (...) Munk 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” (152). En *Encuentro en Saint Nazaire* (1988) un escritor irlandés llamado Stephen Stevensen descubre que su diario funciona como un oráculo: todo lo que escribe allí ocurre irremediabilmente en el futuro. Así, los sucesos reales e imaginarios se entremezclan y nivelan sobre una misma superficie empírica: “Lo que yo escribo puede suceder, ¿se da cuenta? (...) Hay un poder, ¿no es verdad? El poder de la ilusión” (64).<sup>9</sup> En *Blanco nocturno* (2010) Luca Belladonna, con la intención de salvar del remate la fábrica familiar, idea un plan demencial que consiste en anotar en las paredes los recuerdos de sus sueños nocturnos: “Pensaba que en sus sueños podía encontrar las indicaciones necesarias para continuar con la empresa (...). Su ilusión entonces era registrar todos sus sueños durante un año para poder por fin intuir la dirección de su vida y actuar en consecuencia” (158). Y por último en *Ciudad ausente* (1992), el ejemplo narrativo más ambicioso de esta enumeración, Macedonio Fernández inventa una máquina de narrar con el propósito de mantener viva la memoria personal de su esposa Elena Obieta. El objetivo inicial tiempo después se desbarata al advertir que la Máquina no sólo reproduce las historias personales de Elena, sino que las confunde y entremezcla con el discurso oficial del Estado dictatorial, generando así un “mundo virtual” peligroso donde lo imaginado pasa a formar parte de la realidad y “la oposición verdad-mentira es sustituida por la oposición posible-imposible” (66).

La huella de Bloch queda de esta forma evidenciada en estas metáforas que dan cuenta desde diferentes aristas la potencia de la ficción para perturbar el estatuto de lo real y generar vidas posibles. A la pregunta pigliana por excelencia en torno a cuántas versiones admite la Historia (*Ciudad ausente* 38) se le agrega otra, no menos potente que la primera: ¿cuántas versiones tiene una vida? El efecto de verdad, su desacuerdo con la realidad, es lo que está en juego.

### La verdad de la ficción

¿Qué es lo que se narra, en consecuencia, en *Los diarios de Emilio Renzi*? ¿No es acaso la audacia de una utopía, la voluntad intransigente de que la propia vida escape a la insignificancia de la experiencia y pueda ser legitimada póstumamente según los valores de la ficción? “No tenía nada que contar, su vida era absolutamente trivial (...) estaba todo el tiempo buscando aventuras extraordinarias (...). Entonces empezó a robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que se imaginaba que vivían cuando no estaban con él” (*Años* 7). ¿No explica esta tenacidad el hecho de que, ya con el cuerpo totalmente paralizado en los últimos meses, no sólo no renuncie a su tarea de editor, sino que redoble la apuesta ayudándose con un dispositivo (Tobii) que le permita digitar con los ojos? ¿Y no explica esta fuerza, a fin de cuentas, el plan de estetización al que son sometidos los borradores? Son varios los críticos que se han detenido a relevar el sinnúmero de datos apócrifos, textos extemporáneos, supresiones, expansiones y reelaboraciones que Piglia introduce en el presente de la autoedición. Se enumeran a continuación algunos mencionados por Daniel Balderston (“La historiografía” s/p), Martín Kohan (“Diario diferido” s/p) y Alejandra Laera (“Piglia escritor” 122): 1) los diarios no comienzan en 1957 como Piglia enuncia en el primer tomo sino en 1953. Esta modificación puede leerse como la búsqueda de mitificación del inicio de la escritura alrededor de la mudanza a Mar del Plata: “En diciembre de 1957 abandonamos medio clandestinamente Adrogué y nos

<sup>9</sup> Para una lectura detenida en el uso ficcional que esta *nouvelle* hace del género diario íntimo, ver Hernández Peñaloza.

fuimos a vivir a Mar del Plata. En esos días (...) en una de las habitaciones desmanteladas de la casa empecé a escribir un diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidad, rechazar lo que venía” (*Años 25*); 2) en el diario de 1959 se refiere al concepto de “constelaciones” de Benjamin antes de la difusión general del autor; 3) en 1965 habla de la “función del detalle inútil” en el efecto de realidad del relato antes de que lo hiciera Barthes en 1968 (190); 4) En 1961 escucha con Dipi Di Paola la canción “Love me do” de The Beatles antes de que fuera grabada en 1963 (115); 5) en 1960 menciona que lee a Paul Auster cuando este todavía no ha publicado su primera novela;<sup>10</sup> y por último 6) varios textos ficcionales que no forman parte del original (“El umbral”; “Una visita”; “Primer amor”; “En el bar *El rayo*”; “El nadador”; “La moneda griega”; etc.) son intercalados en la versión final a modo de separador ilustrativo entre diario y diario.<sup>11</sup>

Este recurso de corrección e invención del pasado, una práctica ya presente en el proceso de reedición de sus novelas y ensayos en Anagrama, postulan un anacronismo programático cuya función es la de construirse para sí una posteridad.<sup>12</sup> Tal es el propósito final de la utopía premeditada y forjada retroactivamente en los diarios: ensayar una vida futura en la reelaboración del pasado, una vida donde lo real se encuentre perturbado por el tiempo sin tiempo de la literatura. Así como Macedonio Fernández junto a un grupo de amigos –entre los que estaba el padre de Borges– intentaron a fines del siglo XIX fundar una comuna anarquista en una isla lindante con el Paraguay –una comunidad utópica pensada para evadirse de la realidad–, Piglia fabrica en el interior de los diarios una posibilidad de vida. Y entiende que para que esta utopía personal se *concrete* –en términos de Bloch– debe cederle la palabra a otro, porque es ahí, en esa abdicación del yo y puesta a disposición de un tercero, donde una zona indeterminada entre lo real y lo ficcional se habilita para que la ilusión devenga materialización: “Nadie puede decir nada sobre sí mismo. Pero sobre otro es *posible*. Quizás, como quien dice, desatar el nudo que ata el sentido. La literatura es siempre el lugar donde es otro el que habla” (Di Tella s/p). *Los diarios* son, en este sentido, la culminación de una ilusión y la prueba de su fuerza. Los célebres interrogantes barthesianos en torno a la escritura del diario –“¿debería escribir un diario *con vistas a su publicación*? ¿Podría convertir el diario en una “obra”?” (Barthes, “Deliberación” 366)– toman en la inminencia de la muerte el carácter de resolución. No porque los diarios devengan novela sino porque la utopía personal fabricada en su narrativa

<sup>10</sup> La hipótesis de Martín Kohan alrededor de estos anacronismos, potentísima y sugerente, sostiene: “Cabe interrogar esos tantos momentos de estos *Diarios* en los que Ricardo Piglia formula una anticipación, arriesga un vaticinio, y llamativamente acierta. Y acierta con una puntería no menos llamativa ¿Se trata, en efecto, de un presente de escritura que en el pasado atinó a prever un futuro? ¿O se trata, en realidad, de un presente de reescritura que desde el futuro dotó retroactivamente de sagacidad lo dicho en aquel pasado? Por ejemplo: cuando Piglia elogia la primera película de Leonardo Favio o la primera de Jean-Luc Godard ya en sus estrenos; cuando destaca a Mercedes Sosa que apenas empieza su carrera en el folklore; cuando rescata a Astor Piazzola, todavía discutido por entonces; o, por ejemplo, cuando recibe un original manuscrito de Manuel Puig; cuando repara en el valor de los cuentos de Silvina Ocampo; cuando viaja a Santa Fe a rastrear huellas de Saer; cuando vaticina un futuro promisorio para la literatura de Alan Pauls, cuando apenas tenía 18 años y había escrito apenas un cuento (...). Los *Diarios* van postulando así a un Piglia visionario de infalible puntería (...). No sería algo exactamente como “Kafka y sus precursores” –otra forma de cambiar el pasado– sino de configurar textualmente a un Piglia precursor; precursor entre otras cosas *de sí mismo*” (“Diario diferido” s/p).

<sup>11</sup> Para una lectura detenida en el sinnúmero de modificaciones que sufre el original en el proceso de autoedición, ver: Orecchia Havas (“Máscaras del sujeto”).

<sup>12</sup> Es de destacar en este punto la lectura de Valeria Sager en torno a las operaciones de reescritura que el propio Piglia ejerce sobre sus reediciones contemporáneas de Anagrama. Allí postula: “¿qué hace Piglia con el tiempo? La edición española de *El último lector* y también la de *La invasión* de 2006 (...) dejan ver con precisión el trabajo cuidadoso que el escritor emprende: la construcción vehemente de un atraso del tiempo literario que consiste en volverse y volver sus libros siempre un poco más remotos (...). Piglia borra, cambia y reescribe las fechas de sus libros; escribe en prólogos y epílogos que todos sus libros son anteriores al presente de la enunciación o la publicación (...). Así, construye su obra como si estuviera formada siempre por textos del pasado o fijados en el pasado y consolida desde allí su anacronismo como un bien” (3-4).

encuentra en la publicación de los diarios la oportunidad de adquirir la condición de *performance*. Ante el problema de cómo narrar la propia vida Piglia decide, en suma, operar según la política de escritura que configura su literatura, ensayando una memoria que es en sí misma otra verdad: la de la ficción.

### Obras citadas

- Balderston, Daniel. “La historiografía como tema en Ricardo Piglia.” *Jornadas Ricardo Piglia*, 8 de agosto de 2019, <https://malba.org.ar/evento/jornadas-ricardo-piglia/>.
- Barthes, Roland. “Deliberación.” *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, 1986, pp. 365-380.  
 \_\_\_\_\_ *La preparación de la novela*, Paidós, 2005, pp. 297-322.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza. Volumen 3*, Trotta, 2007 [1959].
- Bueno, Mónica. “La forma de una vida literaria: Ricardo Piglia.” *Landa*, vol. 5, n.º 2, abril de 2017, pp. 240-260.
- Di Tella, Andrés, director. *327 cuadernos*. Gema Films, Lupe Films. 2015.
- Domínguez, Nora. “Errancias de una forma: los diarios de escritores.” *Zama*, vol. 4, n.º 4, septiembre de 2012, pp. 99-104.
- Fornet, Jorge (ed.) “Conversación con Ricardo Piglia.” *Ricardo Piglia*, Fondo Editorial Casa de las Américas/Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 17-44.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva, 2008.  
 \_\_\_\_\_ “Notas sobre diarios de escritores.” *Alea*, vol. 19, n.º 03, 2017, pp. 703-713.
- Hernández Peñaloza, Amor. “‘El diario de un escritor’ en *Encuentro en Saint-Nazaire* de Ricardo Piglia”. *La Palabra*, n.º 28, enero-junio de 2016, pp. 75-90.
- Kohan, Martín. “Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal.” *Landa*, vol. 5, n.º 2, abril de 2017, pp. 261-272.  
 \_\_\_\_\_ “Diario diferido.” *Jornadas Ricardo Piglia*, 8 de agosto de 2019, <https://malba.org.ar/evento/jornadas-ricardo-piglia/>.
- Laera, Alejandra. “Más allá del dinero: ficciones del trabajo en la Argentina contemporánea y la fetichización del escritor.” *Badebec*, vol. 6, n.º 11, septiembre de 2016, pp. 158-173.  
 \_\_\_\_\_ “Dinero y vida. Inflexiones contemporáneas en la cultura literaria argentina a partir de *Historia del dinero* de Alan Pauls y *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia.” *Diferencia(s). Revista de Teoría Social Contemporánea*, vol. 5, n.º 4, noviembre de 2017, pp. 61-79.  
 \_\_\_\_\_ “Piglia escritor.” *Zama*, vol. 10, n.º 10, septiembre de 2018, pp. 115-124.
- Molloy, Silvia. “Introducción.” *Actos de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 11-22.
- Orecchia Havas, Teresa. “Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia.” *Landa*, vol. 5, n.º 2, abril de 2017, pp. 197-228.  
 \_\_\_\_\_ “El último viaje de Orfeo: los diarios de Emilio Renzi.” *Cuadernos LIRICO*, Hors-série, febrero de 2019, pp. 1-31.
- Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. El Ateneo, 1996.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. DeBolsillo, 1986.  
 \_\_\_\_\_ “Encuentro de Saint Nazaire.” *Prisión perpetua*, DeBolsillo, 1988.  
 \_\_\_\_\_ *La ciudad ausente*. DeBolsillo, 1992.  
 \_\_\_\_\_ *Formas breves*. DeBolsillo, 1999.  
 \_\_\_\_\_ *El último lector*. DeBolsillo, 2005.  
 \_\_\_\_\_ *Blanco nocturno*. Anagrama, 2010.  
 \_\_\_\_\_ *El camino de Ida*. Anagrama, 2013.  
 \_\_\_\_\_ *Antología personal*. Fondo de Cultura Económica, 2014.

- \_\_\_\_\_ *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación.* Anagrama, 2015.
- \_\_\_\_\_ *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices.* Anagrama, 2016.
- \_\_\_\_\_ *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida.* Anagrama, 2017.
- Premat, Julio. "Piglia/Renzi, postrero desliz." *Cuadernos LÍRICO*, Hors-série, febrero de 2019.
- Rodríguez Pésico, Adriana. "Los diarios de Emilio Renzi o el pudor autobiográfico." *Zama*, vol. 9, n.º 9, septiembre de 2017, pp. 59-69.
- Sager, Valeria. "Escribir en pasado. La invención de las fechas en las reediciones y reescrituras de Ricardo Piglia." *Orbis Tertius*, vol. 5, n.º 16, junio de 2010, pp. 21-34.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio.* DeBolsillo, 2014 [1929].