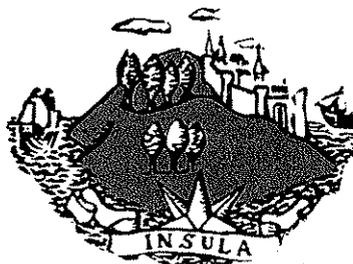
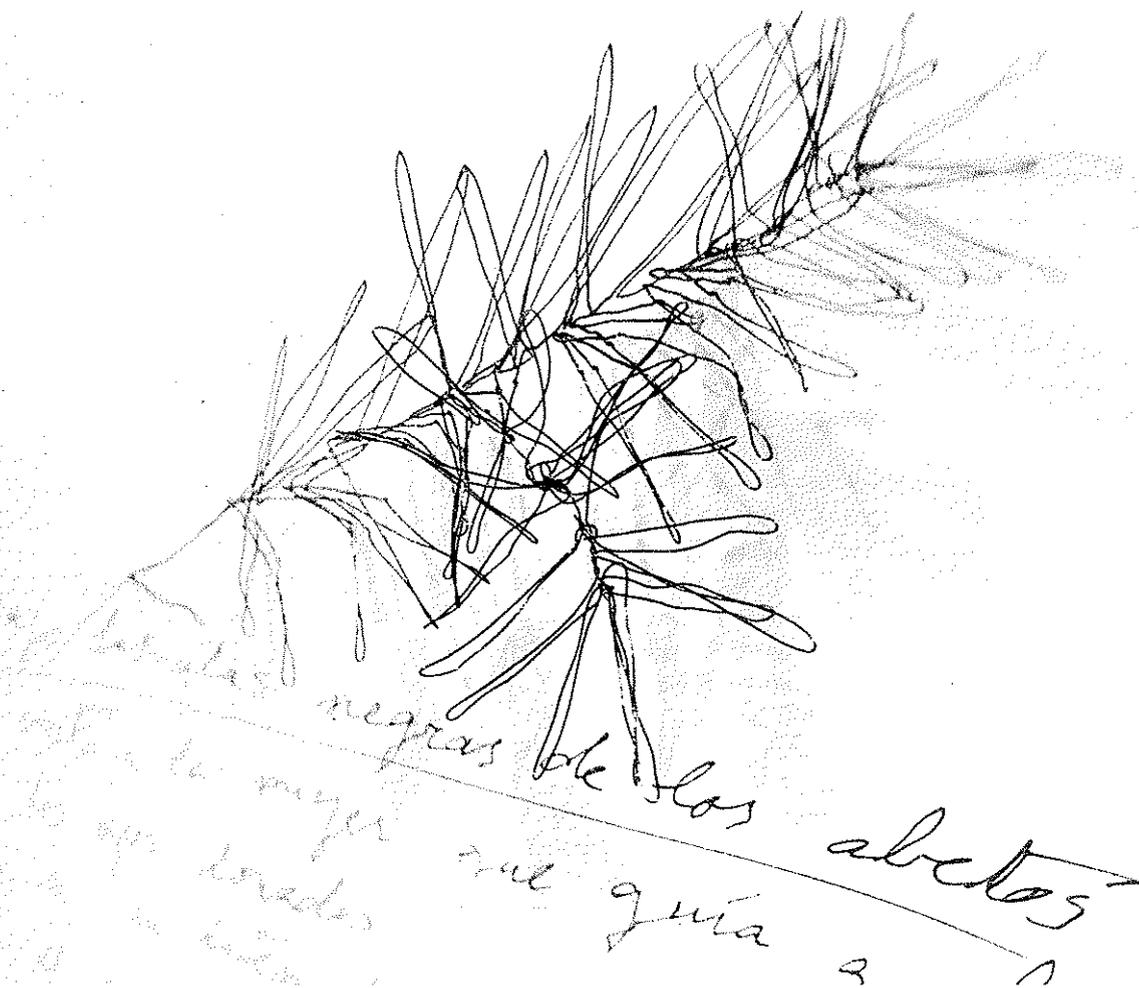


INSULA ~ 838



REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / OCTUBRE 2016

 *Sombras de abeto.*
Serie líneas platónicas.
Tinta, alambre y sombra.
Cristina Almodóvar en
colaboración con el poeta
Antonio Colinas, 2016.



AÑO LXXI
ESPASA LIBROS, S. I. U.

REDACCIÓN
JOSEFA VAL CÁRCCEL, 42. 5.^o
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ I PORCEL, 24, 2.^a planta
EDIFICIO MERIDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 32
FAX (93) 492 64 91
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG. M. 210-1958
ISSN: 0020-4536

DE VARIA LECCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE LOS EPISTOLARIOS EDITADOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO, José Teruel.—BÉCQUER, PERIODISTA POLÍTICO. EL ESCÁNDALO DE *DOÑA MANUELA*, Joan Estruch Tobella.—EL MISTERIO DE ANTONIO MACHADO Y LO OCULTO DE HEIDEGGER, Juan Merchán Alcalá. **DOSSIER: RUBÉN DARÍO:** EDITAR A RUBÉN DARÍO, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez.—APUNTES PARA LA BIOGRAFÍA DE RUBÉN DARÍO, Teodosio Fernández.—SOBRE EL TIEMPO CHILENO, LAS CIUDADES, LA CULTURA FRANCESA Y PEDRO BALMACEDA, José Carlos Rovira.—RUBÉN DARÍO Y LOS INTELLECTUALES DE SU TIEMPO, Alberto Acereda. **CRÍTICA E HISTORIA:** EL EROTISMO ESPAÑOL Y SU EDAD DE PLATA POPULAR, J. Ignacio Díez.—LA ÉCFRASIS: INSTRUCCIONES DE USO, Luis Bagué Quílez. **CREACIÓN Y CRÍTICA:** CERVANTES Y LOPE, COMO LOS VIO ALBIÓN HACIA EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX, Enrico Di Pastena.—JUAN MARSE Y LAS LÁGRIMAS DE CAROL: *ESA PUERA TAN DISTINGUIDA*, Laureano Bonet.—LAS VOCES DE TERRANOVA, Dolores Vilavedra.—*EL PRESO DE LA BALLENA*. FRAY JUAN DE LA CRUZ «PÁJARO SOLITARIO», Cecilio Alonso.—RICARDO PICULA (CON)FORMA SU FICCIÓN: *LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI*, Ana Gallego Cuiñas.—POESÍA Y ECOLOGÍA, Niall Binns. **EN SUS PROPIAS PALABRAS:** Antonio Colinas.




ESPASA

leza, geografía y costumbres. Tratado narrativo o novela histórica del más alto concepto genérico, donde el evidente placer de escribir en una prosa castellana sujeta a exigencias de estilo y de ritmo expositivo debería suscitar el placer de leer en estos tiempos de precariedad y de inconsistencia para el clasicismo y para la perdurabilidad de las modalidades naturales, las menos *estándar*, de la lengua común. Una verdadera inmersión en un lenguaje deslumbrante que asume el idioma en

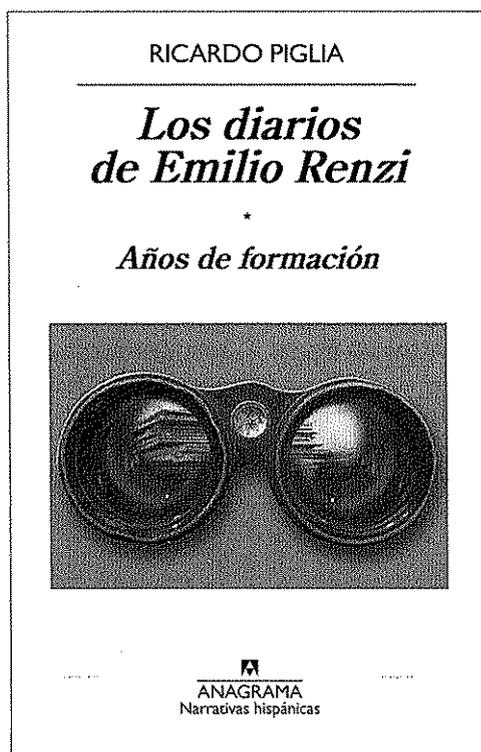
toda su riqueza que debería despertar el interés de quienes tienen como misión conservar el brillo y esplendor del instrumento que sirve de nexo universal a la cultura hispana. Homenaje, monumento, cántico, lealtad a la lengua clásica, de insólita rareza en estos tiempos.

C. ALONSO /
EL PRESO DE LA
BALLENA...

C. A.—CRÍTICO LITERARIO

ANA GALLEGO CUIÑAS / RICARDO PIGLIA (CON)FORMA SU FICCIÓN: *LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI*

Piglia ya era uno de los mejores diaristas latinoamericanos del siglo XX antes de que publicara en Anagrama *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (2015), al que pronto seguirán otras dos entregas, *Los años felices* y *Un día en la vida*. El argentino venía hablando desde hacía décadas, en entrevistas, conferencias, publicaciones y notas, de los 327 cuadernos de tapa negra (1) que ha escrito y atesorado durante más de medio siglo, lo que propiciaba que las especulaciones se prodiaran y las expectativas aumentaran en el campo literario cada año. Cuando por fin han salido a la luz los diarios no han decepcionado —aunque tampoco sorprendido— a los seguidores de su obra ni a aquellos interesados en el oficio de la escritura como forma de vida, en desentrañar el misterio del arte de narrar o en saber cómo se hace un autor a sí mismo, pero sobre todo, a los que nos hemos preguntado durante todo ese tiempo, una y otra vez, quién es en realidad Ricardo Piglia.



la misma forma que Piglia es Renzi (3), su *alter ego* (4) hecho de palabras —como la subjetividad—, de consistencia puramente lingüística, discursiva, ficcional: solo dice, no puede mostrar (Agamben, 2008: 103). Pero ese «decirse», el lenguaje, es una cárcel de la que Piglia da buena cuenta: «Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras» (2015: 11). La gramática entonces sustituye a la experiencia y todo parece ser literatura en la vida de Renzi, hasta el punto de que no hay diferenciación entre lo fáctico y lo ficticio, postura que habría de singularizarlo en el conjunto de las grandes autobiografías —principalmente diarios— latinoamericanas: «Cuando leo lo que escribí en el pasado encuentro bloques de experiencia y solo la lectura permite reconstruir una historia que se desplaza a lo largo del tiempo» (Piglia, 2015: 95).

Ricardo PIGLIA, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Anagrama, Barcelona, 2015.

El espacio (auto)biográfico

La autobiografía es un dispositivo fundamental en la narrativa de Piglia, una forma de leer, no solo de escribir literatura, que signa su poética de principio a fin. Precisamente en 1968 edita una antología de textos autobiográficos argentinos que pivota en torno a la intrincada problemática de la enunciación del yo (2), cuyo prólogo se recrea ahora en el penúltimo capítulo de su diario: «Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje» (Piglia, 1968: 5), es decir, la del estilo pigliano que aquí se despliega en toda su esencia. Por tanto decir «yo» es una construcción, porque solo se puede narrar al otro: quien escribe se desdobra y toda exposición autobiográfica es falsa. Esta premisa deviene uno de los ejes cardinales de su ficción: yo es otro —en la estela de «Borges y yo»— de

donde se recrea el ambiente delincuente, el aislamiento, la soledad y la represión que también transitan en estos diarios. Desde sus comienzos, Piglia compara el oficio de la escritura y la experiencia de la lectura con actividades al margen de la ley, con lo carcelario, con una actividad que te aparta de la vida (6), o con «una fábrica de relatos» (2015: 41). Aunque no será hasta la publicación del cuento «El joyero» donde esta similitud aparezca con nitidez y se vindique la cárcel como el lugar de la pura narración y de la no experiencia: en la cárcel «prevalece la individualidad, el yo no se diluye en la masa. El presidiario se asemeja al escritor, pues como él, dispone del tiempo y de la soledad básicos para su labor, tiene un pasado que pesa sobre sí y que debe purgar (ya sea en el calabozo o sobre la página en blanco) y al menos una historia que contar. Para ambos, además, el arte de narrar, lejos de ser un lujo, se convierte en un imprescindible acto de sobrevivencia» (Fornet, 2007: 139). De hecho, encontramos en «El fluir de

(1) Sabemos de su existencia física por el documental que rodó Andrés Di Tella en 2015, titulado justamente *327 cuadernos*.

(2) Se llama *Yo* y en ella se recogen textos autobiográficos de políticos y escritores: Sarmiento, Mansilla, Payró, Quiroga, Gálvez, Macedonio, Borges, Arlt, Martínez Estrada, Ocampo, Cortázar, Rosas, Paz, Irigoyen, Perón y Guevara.

(3) Se trata del segundo nombre y apellido de Piglia.

(4) A Renzi lo encontramos por primera vez en el cuento «La invasión», aunque no será hasta «El fin del viaje» que aparezca como alteridad propia del escritor argentino.

(5) En concreto, en su relato «En el calabozo» que más tarde se titulará «La invasión».

(6) En este sentido nos recuerda a *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro.

A. GALLEGO
CUIÑAS /
RICARDO PIGLIA
(CON)FORMA SU
FICCIÓN...

la vida» la siguiente aseveración de Walter Benjamin: «La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica. El vacío se cubre con el tejido persecutorio de las conexiones perfectas, la estructura cerrada, *le mot juste*» (2000: 32). Y esto, como el yo, se liga con el lenguaje, la ficción, los pensamientos circulares —las ideas fijas—, y con el conflicto de la economía literaria (véase Gallego Cuiñas 2012), que es una preocupación que manifiesta *mutatis mutandis* Piglia en sus diarios: «Descubro que la mayor elegancia del estilo depende de la justeza invisible de las construcciones preposicionales» (2015: 40).

De otra parte, esta práctica autoficcional es abonada ya en prístinos cuentos como «Nombre falso», «Prisión perpetua» y «Encuentro en Saint-Nazaire» donde enuncia por primera vez que Renzi tiene un diario iniciado el 3 de marzo de 1957 (7) y cuyas ideas se repiten en *Los diarios*: en la «Nota del autor» leemos que «tiene la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en los cuadernos y la que está en sus recuerdos» (2015: 11), exactamente igual que en «Prisión perpetua» (2000: 16). Recordemos también que en este libro nos presenta al escritor norteamericano «fracasado» Steve Ratliff, otro *alter ego* que vuelve ahora, que le sirve de mentor en el conocimiento de la literatura norteamericana (de hecho es un personaje de Faulkner, al que rinde culto reiterado en los diarios), como el irlandés Stephen Stevensen, otro doble, en «Encuentro en Saint-Nazaire» y su «teoría de la repetición» (8) que le empuja a revisar su pasado: «En esos diarios había algo escrito que él nunca había leído; un enigma que tenía que descifrar y que le iba a permitir entenderlo todo» (Piglia, 2000: 117). O incluso su hermana Erika Turner, intelectual que reflexiona en torno a la narración y su génesis en la misma obra, argumentos que también se duplican en esta última publicación.

Así Piglia reescribe sus distintos yoes —«otros», dobles— amén de ciertas «lecturas estratégicas» de su obra que generan un espacio —concéntrico, repetido y fragmentado— donde circulan sus (auto)ficciones, historias e ideas, que en este diario se presentan como una hoja de ruta biográfica. El escritor ante el espejo del pasado y con una máscara, hablando de sí al hablar del mundo a la par que nos muestra el mundo al hablar de sí (véase Piglia, 1968: 5). Porque lee, ya desde los sesenta, haciendo un uso desviado para narrar sus relaciones sociales, políticas y literarias, articuladas en la bisagra de la ficción y la realidad, en la imbricación de géneros, el intelectualismo y la tensión entre distintos modelos narrativos: autobiografía (Sarmiento), correspondencia (Martínez Estrada), archivos (Perón), diario (Pavese, Che, Kafka), reconstrucción y falsificación (Arlt), desplazamiento y condensación (Borges), fragmentación y parquedad de estilo (Hemingway, Faulkner), etc. Aunque lo que pone en primer plano este libro es la preocupación teórico-crítica de Piglia «en torno al modelo del artista, al problema de la ilusión (auto)biográfica, a la construcción del «yo» y de los otros sujetos posibles de la escritura» (Orecchia Havas, 2006: 239). Lo interesante de esta compilación del Piglia-lector del siglo XXI es ver cómo narra (ordena, cercena, ensambla), desde las mismas coordenadas de su poética centrífuga y bien delimitada, las preocupaciones narrativas del Piglia-escritor de los años sesenta, que son las mismas medio siglo después: «La insistencia de los temas, de los lugares, de las situaciones es lo que quiero —hablando *figuradamente*— interpretar. Como un pianista que improvisa sobre un frágil *standard*, variaciones, cambios de ritmo, armonías de una

música olvidada» (Piglia, 2015: 16).

El diario

Este género literario ha pertenecido a las formas denominadas no ficcionales, en el mismo plano que las escrituras del yo, muy atractivas para el público, el mercado y la crítica. Philippe Lejeune en su afamado «El pacto autobiográfico» (1991) afirmó que este tipo de escritura está comprometida a decir la verdad, de ahí el fervor que ha despertado en los últimos años (véase Gallego Cuiñas, 2016). Pero la pregunta es obvia: ¿la verdad para quién? Suscribo a Paul de Man, Barthes y Derridá cuando señalan que toda narración de un yo, como demuestra Piglia, es una forma de ficcionalización. En rigor, en el diario se maneja un lenguaje distinto que borra las manidas dicotomías (ficción/realidad; verdadero/falso) en aras de simular la escritura de una verdad, en la que el diarista se transforma en personaje novelesco. Piglia lleva este gesto al extremo y hace evidente que el diario es producto de una ficción (una novela de formación): para él la verdad no es totalizante, sino fragmentaria y construida.

Esta idea no es nueva, ya asomaba en muchas de sus narraciones (9), no solo en las mencionadas de Ratliff y el «Diario de un loco» (10) de Stevenson, sino en el diario de Lettif en «Nombre falso», el de Rinaldi en «La caja de vidrio», el de Renzi en «El fin del viaje» y «Un pez en el hielo», o el de Tardewski en *Respiración artificial*. De todas estas referencias, destacan «Notas sobre literatura en un diario» y «Notas sobre Macedonio en un diario» —en las que declara su admiración por el Diario de Kafka, y ahora por *El oficio de vivir* de Pavese y por Stendhal—, formas de «autoengaño» que mezclan vivencias ajenas, apócrifos, citas falsas, robos, etc. (González Álvarez, 2009: 146-147). Al cabo, estos usos del diario en Piglia dinamitan el género (11) para revelarlo en su falsedad: «Se trata de una construcción deliberada, que está pensada para engañar al mismo que la construye. Es una forma pura, quizá la más pura de las formas que existen» (Piglia, 2015: 18).

Por lo que respecta al diario que nos ocupa, hay que señalar que se extiende desde 1957 hasta 1967, esto es, desde que el adolescente de diecisiete años se muda con su familia de Adrogué a Mar del Plata hasta que el escritor reconocido publica su primer libro de cuentos, *La invasión*, que se llamó *Jaulario* en la edición cubana, cuando gana una mención en el concurso de Casa de las Américas. Está dividido en dos partes, de ocho capítulos (1957-1961) y doce capítulos (1962-1967) cada una, en las que Renzi (Piglia) funge de estudiante y profesor de Historia en la Universidad de La Plata, de crítico, antólogo y editor, verbigracia de la revista *Literatura y Sociedad* en 1965. Pero sobre todo de ordenador de papeles, de reconstructor de una genealogía (familiar), encarnada en la figura del abuelo que guarda un archivo de la Primera Guerra. Esta cuestión es cardinal en la poética de Piglia, quien ha reiterado varias veces que escribe a causa de los relatos que «circulaban» en su familia, en similitud con Borges (no olvidemos su famosa lectura del doble linaje en la obra borgiana). En «Prisión perpetua» asegura: «El que escribe solo puede de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías» (Piglia, 2000: 14). Y en *Los diarios de Emilio Renzi* subraya: «En la literatura, creo, lo fundamental es tener un mundo propio. En mi caso, ese material es secretamente autobiográfico y depende de la multitud de historias familiares que he ido escuchando a lo largo de mi vida»

(7) En el diario recién publicado no se especifican ni el día ni el mes, aunque sí el año.

(8) Confiesa: «La repetición es mi musa más fiel» (Piglia, 2015: 128) o «Yo repito siempre lo mismo, cambian las circunstancias, las personas, los hechos, pero la sintaxis es siempre la misma» (Piglia, 2015: 150).

(9) Desde *Prisión perpetua* afirma que escribe libros solo para poder publicar después su diario, idea que se reitera en *Los diarios de Renzi*.

(10) Hallamos una curiosa entrada, autolegitimadora: «Difracción. Forma que adquiere la vida al ser narrada en un diario personal» (Piglia, 2000: 34).

(11) En América Latina, al contrario de lo que se cree, ha sido un género muy cultivado: Alfonso Reyes, Octavio Paz, Arguedas, Carpentier, Lezama Lima, Macedonio, Walsh, Ribeyro, Levvero, Pizarnik, Gabriela Mistral, Idea Vilariño, etc.

(2015: 145).

Observamos pues en este volumen cómo se entretajan los hilos centrales de su ficción: la política (los gobiernos de la Unión Cívica Radical, la persecución peronista, la expansión del ideario de la revolución cubana), la literatura (los años de la internacionalización de la narrativa latinoamericana, la influencia de James, Fitzgerald, Kafka, Borges y Rulfo, y la admiración por Martínez Estrada), la teoría (cómo se intensifica por los pensadores marxistas y la Escuela de Frankfurt), la música (de ahí saca la relevancia del tono, más que la anécdota dentro textos), el cine (sorprende la cantidad de películas que veía y su conocimiento sobre el tema) y el amor (su relación con las mujeres —pelirrojas, prototipo de Renzi— se enfoca desde la literatura misma, no desde el melodrama: «Busco mujeres inteligentes, porque la inteligencia es lo mejor que tengo» (Piglia, 2015: 85)). Lee-mos: «La política, la literatura y los amores envenenados con la mujer de otro han sido lo único verdaderamente persistente en mi vida» (Piglia, 2015: 127).

Por otro lado, el diario actúa como laboratorio de pensamiento o escritura (idea de Lukács que Piglia difunde mucho), un taller de (re)escritura, diría yo, un instrumento de trabajo donde se empoza la génesis del pensamiento y de la obra del autor, por ello aprovecha este formato para establecer una genealogía coherente de la génesis de sus relatos, cuyo tronco común se difuminaba en el orden de las publicaciones. Así, reelabora textos como «El nadador», «Hotel Almadro» o «La moneda griega», cambia fechas, y selecciona una serie de facetas de su «memoria» literaria —para él la memoria personal es ajena, es la tradición elaborada de citas, «papeles rotos», retales de otros discursos— que condensan las distintas variables, motivaciones e historias de su narrativa en los años sesenta para rearticu-larlas —desde la lógica borgiana del desplazamiento— en otro género, el diario (cuya marca de recepción es la verdad), que otorga otros sentidos al texto, «ineludiblemente filtrado por una red de versiones previas de difícil discernimiento crítico» (González Álvarez, 2009: 114).

Otro de los motivos más interesantes de este libro es la lectura como droga (12), la miríada de notas acerca de múltiples escritores (Dostoievski, Faulkner, Hemingway, Beckett, Capote, Dazai) y teóricos (Nietzsche, Marx, Lukács, Bachelard, Gramsci, Merleau-Ponty) que nos enseña cuál es el lugar de enunciación del lector «adicto» e «insomne» (categorías ya pergeñadas en *El último lector*), Ricardo Piglia, que lee como escribe. Las reflexiones y citas se suceden hasta conformar un extenso mapa de referencias bibliográficas que, sin duda, orienta al lector —e investigador— en la lectura de la poética pigliana. Al final, nos ofrece una biblioteca personal donde materializa su posicionamiento frente a la tradición nacional, su genealogía literaria que —no seamos ingenuos—, como construcción (autobiográfica), también es falsa.

La figura de autor

Si toda autobiografía «implica un contexto de producción y presupone un contexto de recepción» (Franco, 2014: 18) no podemos soslayar el hecho de que la enfermedad que padece Piglia le haya obligado a dictar sus diarios, tal y como se refleja en el relato «Canto robado», el último de la obra, escrito en la actualidad. Quizá esta circunstancia explique la imbricación de la primera persona con la tercera, e incluso que Piglia converse en ocasiones en un bar de Buenos Aires con Renzi:

entre los dos están reelaborando la narración de «su» vida. El tiempo es uno y múltiple y quien (re)escribe es quien lee (13), el que fija la idea (el sentido postrero) de los años de formación de Renzi y de los textos que incluye dentro la obra, dirigidos a una comunidad de lectores muy definida, que conoce muy bien las claves vitales y literarias de Piglia.

Pero entonces ¿quién escribe este diario? No sabemos hasta qué punto Piglia corrige o interviene el texto original, pero sí que lo atribuye a Emilio Renzi (14), acción no baladí teniendo en cuenta, como sostiene Lejeune, que el tema profundo de cualquier autobiografía es el nombre propio. Además el diario es el formato ideal en que se arma una figura de autor, y se ponen a prueba sus estrategias de (auto)legitimación, que para Piglia pasan por la firma de Emilio Renzi: la alteridad, su «otro» yo (literario). El relato de vida del autor de *Respiración artificial*, trufado de referencias a fechas, lugares, parentescos, etc., hace explícita la dialéctica literatura / vida, consustancial a la autobiografía y a la «ilusión (proyección) referencial», es decir, a la lógica dada entre sujeto histórico y sujeto textual, producto de un «Yo narrador, sujeto de la enunciación» (Scarano, 1997: 2) que se entremezclan, como lo hacen autor, narrador y personaje. Al igual que no existe en el diario una división radical entre vida y obra, las figuraciones de Piglia y Renzi se (con)funden en toda su producción.

En virtud de lo expuesto Piglia lleva a cabo dos operaciones fundamentales: primero la desestabilización de la categoría de autor, desde el mismo título *Los diarios de Emilio Renzi*, que cuestiona no solo la enunciación del yo sino la propiedad literaria: el nombre propio, la autoría. Este desplazamiento, esta falsificación hace que entendamos, desde el principio, que en estas páginas no vamos a encontrar la representación de una vida, sino una construcción (lectura) y/o autofiguración que hace en el presente Ricardo Piglia.

En segundo lugar, asistimos a la culminación de un «proceso» de autoinvención de su figura de autor, que aquí se revela hiperconsciente (como corolario), aunque ya sabíamos que la proyección de su imagen era muy meditada por la utilización de ciertos biografemas (familia, crítica y ficción, Borges y Arlt; la abolición de la propiedad privada en literatura, el estilo preciso y claro) en su espacio biográfico. Piglia en el siglo XXI tiene clara cuál es la imagen que habría de legitimarlo, y esta se cristaliza en los diarios, razón por la cual Renzi se siente «a la vanguardia» de los escritores de su época, se sabe un elegido: «Siempre las cosas se me han dado con excesiva «facilidad», parece que efectivamente hay una estrella que me protege» (2015: 291). Y ya lo señaló Graciela Speranza: todo «escritor en tanto crítico es un estratega en el combate literario: renueva el canon, cuestiona las jerarquías establecidas y las verdades aceptadas, reorganizando de ese modo el mapa de la lectura de su tiempo» (31). Por su parte, nuestro autor se yergue vanguardista, único, en contraposición a Cortázar y a la moda borgiana de la época, y en comunión con la estética de Arlt. Seguro, incisivo, lúcido, en ocasiones vanidoso y pedante, Ricardo Piglia se sabe un gran escritor.

En conclusión: este diario es híbrido y ambiguo, como la ficción pigliana, liminar y fronteriza. Así, del mismo modo que el de Adrogué transforma las entrevistas en *Crítica y ficción* y se autorrepresenta en ellas a su antojo, interviene y recompone relatos anteriores en esta última autobiografía de Renzi para combinar sin distinción diario y ficción, toda vez que para dar la imagen de sí que quiere. Como en *Pierre Menard, autor del Quijote*, tenemos ahora a un Ricardo Piglia

A. GALLEGO
CUIÑAS /
RICARDO PIGLIA
(CON)FORMA SU
FICCIÓN...

(12) De hecho, alude al consumo de anfetaminas en varios momentos del diario. Esta anécdota aparecía ya antes en *Prisión perpetua* referida a Ratliff (2000: 28).

(13) Así se podría explicar la homogeneidad en el estilo de los diarios, poco verosímil si se tratase de una transcripción real.

(14) En una entrevista que le hicimos en esta revista nos confesó que iba a publicar sus diarios bajo el nombre de Renzi. Véase Ana Gallego Cuiñas (2008). «Érase una vez un diario», *Insula*, n.º 743, pp. 31-36.

**A. GALLEGO
CUIÑAS /
RICARDO PIGLIA
(CON)FORMA SU
FICCIÓN...**

que es ante todo lector de su vida, de un diario que en el siglo XXI es «otro» (porque tiene otro valor y otro sentido), traducido por él mismo para su «otro» Emilio Renzi. En realidad, Piglia sigue siendo el mismo.

A. G. C.—UNIVERSIDAD DE GRANADA

Bibliografía

AGAMBEN, G. (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona, Anagrama.
 FERNÁNDEZ, T. (2016). «De la literatura como autobiografía», *Turia*, n.º 117-118, pp. 394-396.
 FRANCO, S. R. (2012). *In(ter)menciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*. Madrid, Iberoamericana.
 FORNET, J. (2007). *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
 GALLEGO CUIÑAS, A. (2012). «¿Quién es quién? Los yoes de Ricardo Piglia», en *Homenaje a Ricardo Piglia*, comp. Teresa Orecchia Havas, Buenos Aires, Catálogos, 2012, pp. 289-304.

GALLEGO CUIÑAS, A. ESTRADA, CH. y IDHAMMD, F. (2016). *Diarios latinoamericanos del siglo XX*. Berna: Peter Lang.
 GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J. M. (2009). *En los «bordes fluidos». Formas híbridadas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peter Lang.
 ORECCHIA HAVAS, T. (2006). «Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia» en *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Daniel Mesa Gancedo (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 239-261.
 PIGLIA, R. (1968). *Yo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
 — (2000). *Prisión perpetua*. Madrid, Lengua de Trapo.
 — (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona, Anagrama.
 SCARANO, L. (1997). «El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura». *Orbis Tertius*, 4. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv02n04a11/4008> [consultado el 07/07/2016].
 SPERANZA, G. (2004). «Autobiografía, crítica y ficción», en *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Adriana Rodríguez Pérsico (coord.), Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 29-40.

NIALL BINNS / POESÍA Y ECOLOGÍA

Steven F. WHITE, ed., *El consumo de lo que somos: muestra de poesía ecológica hispánica contemporánea*. Madrid, Amargord, 2014, 357 páginas.

A mediados del siglo XX, Heidegger recordó una sentencia de *Así habló Zaratustra* —«El desierto crece; ay de quien dentro de sí cobija desiertos»—, mostrándose asombrado ante la carga profética de estas palabras, escritas por Nietzsche antes de las guerras mundiales, mientras seguía intacta la fe ciega en el progreso. La desertización, recordaba Heidegger, era más terrible que la simple destrucción, porque «la destrucción elimina solamente lo que ha crecido y lo construido hasta ahora; en cambio, la desertización impide el crecimiento futuro e imposibilita toda construcción». Tocaban ambos filósofos, así, una de las metáforas dominantes de esa tierra baldía de la modernidad en crisis que fue el siglo XX, y nos toca a nosotros hoy, con una exactitud que ni Nietzsche ni Heidegger podían anticipar, constatar que esa desertización es mucho más que una metáfora del páramo espiritual del hombre moderno; es la realidad vivida y palpable de la deforestación galopante, de los monocultivos que esquilman los campos, de las hambrunas y guerras del agua, en fin, del tan nombrado como ignorado cambio climático de nuestro presente.

La naturaleza no humana ha fecundado la poesía desde sus inicios y era ineludible que la poesía se convirtiese en un campo de batalla contra la depredación mundial de la tierra. Este libro, *El consumo de lo que somos. Muestra de poesía ecológica hispánica contemporánea*, presenta a cinco poetas comprometidos en esa batalla: el mexicano Ho-

mero Aridjis, el colombiano Juan Carlos Galeano, el español Jorge Riechmann, el chileno Jaime Luis Huenún y la nicaragüense Esthela Calderón. Se edita en la notabilísima Colección Transatlántica, dirigida por Edmundo Garrido y editada por Amargord, que desde 2009 ha ido manchando de púrpura las bibliotecas de cada lector español de la poesía latinoamericana.

El editor de esta muestra, el poeta y crítico literario Steven F. White, ha sido un pionero en lengua española en el campo de la llamada «ecocrítica», que según una temprana definición sería «el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente». Los tiempos cambian, la tierra no da para más, y poetas y lectores adquieren nuevas preguntas, nuevas dudas, nuevas obsesiones. De ahí la poesía «ecológica» de este libro; de ahí, también, la ecocrítica. En 2002, White publicó *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra: un estudio ecocrítico*, y más recientemente, en 2012, *Arando el aire. La ecología en la poesía y la música en Nicaragua*.

No podría haber un antólogo más capaz, más dotado para una empresa como esta.

Los poetas de *El consumo de lo que somos* provienen de tradiciones distintas y ofrecen perspectivas diversas sobre la problemática ecológica: ahí está la poetización obsesiva de especies en peligro de extinción de Aridjis, la cultivada mirada ingenua de Galeano, el agudo e irónico posicionamiento crítico de Riechmann, la recreación de una

