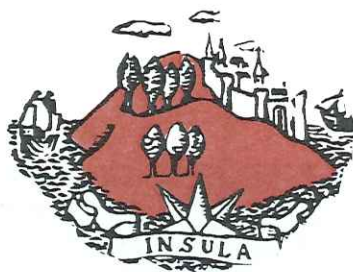


INSULA 847-848



REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / JULIO-AGOSTO 2017



Chema Castelló,
Viaje a Chilina (Serie
Papel Mojado).
Fotografía. 2015

AÑO LXXII
ESPASA LIBROS, S. L. U.

REDACCIÓN
JOSEFA VALCARCEL, 42, 5.º
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ PORCEL, 21, 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: UNAS CARTAS DE J. GIL DE BIEDMA A DARIO PUCCINI; ANTONIO MACHADO TRANSITANDO POR LA PIAZZA DEL POPOLO, Laureano Bonet.—«ARS AMANDI»: EL PRIMER EROTISMO POÉTICO DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, Sergio García García.—INTERDISCURSIVIDAD, MEMORIA E HISTORIA EN *NUEVA YORK DESPUÉS DE MUERTO*, DE ANTONIO HERNÁNDEZ, Juan José Lanz.—EL INSTANTE ETERNO EN LA POESÍA DE JOSEF M. RODRÍGUEZ, José Antonio Llera.—ÉCFRASIS Y AUTOBIOGRAFÍA, Fernando Romera. **OBRA EN MARCHA:** FERNANDO ARAMBURU.—RELECTURA DE FERNANDO ARAMBURU: LOS RETOS DEL NARRADOR, Juan Manuel Díaz de Guereñu.—AÑOS DE PATRIAS, Fernando Larraz.—ENTREVISTA A FERNANDO ARAMBURU, Juan Martínez de las Rivas.—LA INTRAHISTORIA DEL DOLOR: EL TERRORISMO EN LA NARRATIVA DE FERNANDO ARAMBURU, Javier Sánchez Zapatero. **CRÍTICA E HISTORIA:** UN PAÍS LLAMADO CUENTO, Andrés Neuman. **CREACIÓN Y CRÍTICA:** CERCAS, *EL MONARCA DE LAS SOMBRAS* Y EL IDIOMA DEL SILENCIO, Miguel de Lucas.—RICARDO PIGLIA (CON)FORMA SU FIGURA DE AUTOR: *LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI II*, Ana Gallego Cuiñas.—LOS LÍMITES DEL YO, José Luis Morante.—LA VIDA Y LA MUERTE EN *DIARIOS 2012-2013* DE HILARIO BARRERO, Antonio A. Gómez Yebra.—MIRAR ATRÁS TAMBIÉN ES MIRAR EN TORNO, Vicente Luis Mora. **EN SUS PROPIAS PALABRAS:** Dario Jaramillo Agudelo.


ESPASA



cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron» (261).

Se manifiesta entonces con toda claridad la distinción entre el mundo de la *Odisea* y el mundo de la *Iliada*, entre la épica de Aquiles, cuyo sentido del honor le conduce a la muerte, y el sentido práctico de Ulises, que vuelve a casa para vivir una larga vida junto a Penélope. Los lectores de Javier Cercas quizás puedan recordar aquí a otro personaje igualmente aniquilado por la guerra: Rodney Falk, el veterano de Vietnam que aparece en *La velocidad de la luz* y cuya mente ha quedado consumida por la barbarie, hasta el punto de que los poderes de las tinieblas lo reclaman como suyo.

La última canción que ponían cada noche, como un discreto aviso a los habituales de que el bar iba a cerrar, era «It's alright, ma (I'm only bleeding)», una vieja canción de Bob Dylan que a Rodney le encantaba (...) una vieja canción tristísima que hablaba de palabras desilusionadas que ladran como balas y de cementerios abarrotados de dioses falsos y de gente solitaria que llora y tiene miedo y vive en un pozo sabiendo que todo es mentira y que ha entendido demasiado pronto que no merece la pena tratar de entender.

La canción de Dylan en *La velocidad de la luz* («Está todo bien, mamá, solo estoy sangrando») encaja a la perfección con el final de Manuel Mena en *El monarca de las sombras*. Como el Aquiles de la *Odisea*, como el veterano de Vietnam en *La velocidad de la luz*, Manuel Mena es otro de esos jóvenes que engrosa aquel cementerio abarrotado de dioses falsos y que, tras guiarse como una patética marioneta de intereses ajenos, solo hacia el final de su vida acaso intuye su condición de marioneta.

Se ha apuntado en más de una ocasión que *El monarca de las sombras* cierra el círculo abierto en *Soldados de Salamina*. Allí, Javier Cercas había escrito que «los jóvenes parten al frente y matan y se

hacen matar por palabras, que son poesía, y por eso son los poetas los que siempre ganan las guerras». Esta idea vuelve a ponerse sobre la mesa en esta última novela, cuando el narrador piensa en decirle a su madre, Blanca Mena: «que tío Manolo no murió por la patria, mamá. Que no murió por defenderte a ti y a tu abuela Carolina y a tu familia. Que murió por nada, porque le engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros. Que murió por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero. Que en sus últimos días o semanas o meses de vida lo sospechó o lo entrevió, cuando ya era tarde» (269).

El monarca de las sombras termina dibujando un macabro juego de espejos con *Soldados de Salamina*, al apuntar de manera implícita la idea de que el responsable último de la muerte de Manuel Mena fuera nada menos que Rafael Sánchez Mazas, de quien Cercas escribía en su famosa novela que «estuvo siempre al lado de José Antonio y desde ese lugar de privilegio supo urdir una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de miles de jóvenes y acabó mandándolos al matadero».

Como escritor, Javier Cercas demuestra pertenecer a la estirpe descreída de Ulises, opuesta radicalmente a la estirpe épica de Aquiles, profundamente escéptica con las causas que piden el derramamiento de sangre. En su mundo, es preferible ser un siervo entre los vivos que un rey entre los muertos. Dicho de otro modo: Cercas nos hace ver la Guerra Civil no como la noble, bella y antigua ficción de la guerra que pintó Velázquez, sino como la moderna y espeluznante realidad que pintó Goya. Por eso, *El monarca de las sombras*, además de ser un libro que transmite la verdad de la literatura, también nos acerca y alumbra la verdad de la historia. En su exploración del silencio, no es solo un libro escrito con estilo, fuerza, ritmo y talento; es también, o está llamado a ser, un libro importante.

M. DE L.— UNIVERSIDAD DE SEVILLA

M. DE LUCAS /
CERCAS, *EL*
MONARCA DE
LAS SOMBRAS...

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

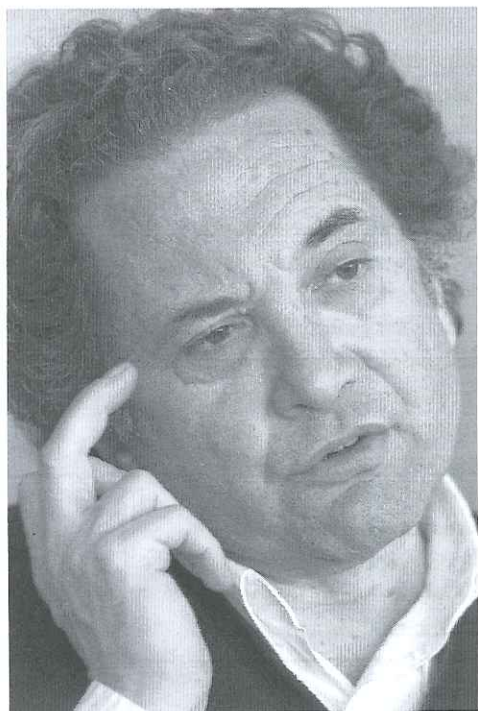
En el ensayo que publiqué en esta misma revista el año pasado acerca de la primera entrega de *Los diarios de Emilio Renzi* señalaba que uno de sus aspectos más interesantes era ver cómo se venían fraguando desde los sesenta las preocupaciones narrativas de Ricardo Piglia. Después del segundo tomo, *Los años felices* (2016), y de su sentido fallecimiento me reitero en esta convicción que anima el pensamiento pigliano desde sus orígenes: un aparato teórico que se construye desde la figura del coleccionista y la significación de la historia benjaminianas, y, una ficción que representa la dialéctica literatura/política como marca del campo —de batalla— literario argentino. Piglia impone así dos conceptos esenciales que se afana en soldar en sus diarios para articular una doble armazón explicativa de las condiciones de lectura y escritura de su poética: la reelabora-

ción genérica de la forma breve y el cruce borgiano entre crítica y ficción.

No obstante, hay diferencias sustanciales entre el primer volumen y el segundo, aunque ambos cristalizan —de una manera u otra— el fin de la práctica del diario como género literario. En el primero predominaba la exposición de una subjetividad construida de palabras y del diario como pura ficción donde se intercalan íntegros relatos ya editados —con variaciones— en *La invasión* y *Formas breves* con otros inéditos. En el segundo, que abarca de 1968 a 1975, se habla de la escritura de *Plata Quemada*, *Nombre falso* y del proyecto de *Respiración artificial*, y llama la atención el uso alternado de la primera con la tercera persona para narrar acontecimientos —muchos de ellos sin una relación causal— y pensamientos en series, «capítulos de mi vida»,

Ricardo PIGLIA, *Los*
diarios de Emilio Renzi:
Los años felices. Anagrama,
Barcelona, 2016

A. GALLEGO
CUIÑAS /
RICARDO PIGLIA
(CON)FORMA
SU FIGURA
DE AUTOR...



Ricardo Piglia argentino (escritores, editores, críticos, etc.).

ordenadas en letras (A, B, C, E, X, etc.). Porque Renzi «no recordaba su vida según el esquema de los días y los meses y los años, recordaba bloques de memoria, un paisaje de mesetas y valles que recorría mentalmente cada vez que pensaba en el pasado» (Piglia, 2016: 12). Aun así el «orden temporal» parece respetarse, *grosso modo*, en uno y otro tomo, y el tono no varía, toda vez que se repiten prácticamente las mismas secuencias temáticas: literatura, política, teoría, música, cine y amor. Además, a pesar de que materializan dos formas de organización distintas, ambas producciones demuestran la clausura del género diarístico, es decir, que el método de composición ha tocado a su fin. Veremos qué nos depara la tercera y última entrega de *Los diarios de Renzi*.

En las páginas que siguen voy a tratar dos motivos que ilustran con nitidez algunas de las principales problemáticas literarias que Piglia plantea en este nuevo texto: comenzaré con el arquetipo benjaminiano del coleccionista (la cita, la reflexión teórica y el desplazamiento) y su concepción del pasado, para luego centrarme en una idea que esboqué en el ensayo anterior sobre el primer diario y que ahora aparece plenamente desarrollada y desvelada en esta segunda publicación: la construcción de la figura de autor de Ricardo Piglia al albur de su relación con los distintos agentes del campo literario argentino (escritores, editores, críticos, etc.).

Piglia, el coleccionista

El diario de Piglia tiene mucho del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, uno de sus referentes teóricos (1). No solo porque tanto el alemán como el argentino pasaron buena parte de su vida ocupados en la elaboración de estos proyectos —inconclusos—, que *mutatis mutandis* vienen a culminar sus obras; sino porque uno encarna la filosofía material de la historia del siglo XIX (Benjamin, 2005: 9) y otro la lectura material de las principales líneas de fuerza políticas y estéticas de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX. Ambas obras están articuladas sobre una pléyade de citas y apuntes, a lo que se suma el pensamiento filosófico y en el caso de Piglia la escritura de la anécdota vivida. Así el autor de *Respiración artificial* se proyecta en el modelo benjaminiano del montaje acumulativo de anotaciones propias —donde destacan las impresiones sobre Tolstói— y ajenas (v. g., Marx, los teóricos de la vanguardia rusa, Brecht o Luckács) expuestas en su forma mínima: «La extensión se da en mí por acumulación» (Piglia, 2016: 156). No obstante, Benjamin no llegó a idear un método de unión para sus pasajes, cuestión central para Piglia en este segundo diario y que se refleja en la exposición de las dos fases de trabajo en que se ha compuesto el texto publicado: la redacción del diario y la selección y ordenamiento posterior de ese material a tenor de determinadas «series»:

Muchas veces había pensado sus cuadernos como una intrincada red de pequeñas decisiones que formaban secuencias diversas, series temáticas que podían leerse como un mapa que iba más allá de la estructura temporal y fechada que ordenaba a primera vista su vida (Piglia, 2016: 12).

Con esta división en temas (2) Piglia llega a «una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo» (Benjamin, 2005: 229). Aunque por igual apela a la idea que subyace en toda recopilación: la inducción a múltiples lecturas, la imposibilidad de la clausura, y la consideración de un texto siempre «en proceso» porque la verdad no depende del asunto sino del método (Benjamin, 2002: 8). El modo en que está dispuesto este segundo diario de Renzi nos da una pauta de legibilidad, atravesada por los modelos de Gide, Stendhal, Kafka y Ribeyro (3), que desafía el *status quo* del diario íntimo tradicional para formular una concepción del ejercicio autobiográfico deudor de la idea benjaminiana del coleccionista: «Al coleccionar lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad» (Benjamin, 2005: 223). Lo relevante entonces es la lectura económica a la que se aviene la función del ejercicio de la colección: la transfiguración de las cosas despojadas de su carácter mercantil (Benjamin, 2005: 22). Es decir, de alguna manera al descontextualizar los objetos —al sacarlos de su «entorno funcional», en este caso, las citas de obras o la práctica convencional del diario— se superpone el valor de uso sobre el valor de cambio. Lo que hace Piglia en su papel de «curador» de fragmentos de su diario es leer el presente —lo que es Ricardo Piglia en el siglo XXI— en la narrativa del pasado y sus «ruinas», como Benjamin, y en ese desplazamiento de la génesis —aunque se conserva el origen de las formas— se ofrece una «imagen dialéctica» de lo que ha sido y de lo que es. Como el cuadro de Klee, *Angelus Novus*, «tiene el rostro vuelto hacia el pasado» mientras es arrastrado hacia el futuro por el progreso (Benjamin, 2005: 27).

Si para Benjamin escribir historia significa citar la historia (2005: 27) para Piglia escribir literatura es citar la literatura. Esto es: el escritor es un coleccionista de textos. De ahí que se «conserven» tantas citas anotadas, que se intercalan al mismo nivel discursivo que la anécdota diaria y las ideas sobre ficción y crítica, con el fin de cuestionar la propiedad privada y de seguir la afamada consigna borgiana: «Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare». Piglia exhibe «muestras» de una miríada de autores a través de los cuales va forjando una interpretación de su destino —manipulada desde el presente— y una memoria personal.

Asimismo es claro que Piglia sostiene, en consonancia de nuevo con Benjamin, que «Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «como verdaderamente ha sido» (Benjamin, 2002: 51). Lo importante para ambos ya no se puede decir sino solo mostrar, como sucede en las narraciones de Hemingway, donde «Se muestra pero no se dice (lo que se piensa)» (Piglia, 2016: 123):

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2005: 462).

(1) Incluso escribe: «Leyendo el extraordinario trabajo de Walter Benjamin [...] me confirman ciertas intuiciones sobre el estado actual de la literatura» (Piglia, 2016: 143).

(2) Dentro de este elenco temático destaca el registro de algunos sueños y el uso de drogas, común a Benjamin.

(3) Como el peruano en *La tentación del fracaso* se plantea si lo mejor de su obra no es el diario.

La literatura, como su instrumento lingüístico, está delimitada por la imposibilidad de expresar la verdad directamente, de narrar determinadas experiencias desde «otro» lugar de enunciación personal. Como hace Piglia cuando se desdobra con la escritura en Renzi: «esa es la condición de la prosa para mí, ser otro cuando escribo, o mejor, ser otro para escribir» (2006: 113). Al cabo, la experiencia —literaria y vital— suscita múltiples narraciones y lecturas que hacen imposible armar un discurso «total» que manifieste «una verdad» individual o social: «La ilusión de objetividad de los críticos es por supuesto una ilusión positivista. La literatura es un campo de lucha» (2001b: 14). Por ello la (auto)ficción diarística de Piglia —ensamblada de breves textos (verdades parciales)— se trenza con la historia argentina de aquellos años —a la que apenas se alude directamente— de una manera marginal, discontinua, crítica en aras de resemantizar la esfera pública desde la subjetividad, o de ver el modo en que la vida/experiencia personal es interceptada/intervenida por el sinsentido de la política de aquella época (Piglia, 2016: 8 y 11).

Figuraciones de Piglia: estrategias de autolegitimación

La (auto)legitimación de la figura de autor (4) que despliega Piglia en sus diarios pasa por el uso del formato autobiográfico para construir(se) una determinada imagen pública y un marco de lectura concreto para su obra. Y para ello pone en marcha operaciones ideológicas pensadas en función de ciertas identificaciones políticas, filiaciones literarias, apropiaciones y biografemas (véase Arfuch, 1995) que se repiten en este volumen, que sin duda perfila una escena enunciativa de su espacio biográfico que interactúa con otras esferas de la cultura argentina. El ejemplo más palmario es la lectura que hace de esa tradición a partir del cruce de Borges —alta cultura— y Arlt —cultura popular—, lugar de encuentro que significa su propia ficción: «me gusta el sistema de condensar el estado de una literatura a partir de dos poéticas enfrentadas» (2016: 115). O: «Todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado» (2016: 178).

La segunda estrategia que utiliza para singularizarse como autor redundante en otro cruce, el de narrativa y ensayo, ya mencionado: «Encuentro que puedo resolver la conexión entre novela y ensayo. Eso es lo que busco. Pensar en el interior de la narración» (2016: 122), reemplazar la tendencia ficcional de los sesenta hacia la poesía por la crítica (véase 2016: 202). Con lo cual esta defensa del pensamiento —de una «escritura conceptual», que recuerda a Borges— frente al lirismo habría de apelar a la problemática del valor, de las jerarquías de la tradición en aras de una «lucha por la renovación literaria» (2001b: 13) en la que se haya plenamente inmerso Piglia en estos años. Como consecuencia, el argentino apuesta por una estética anti-retórica que reformula la jerarquización genérica amén de una narrativa de corte ensayístico que rompe a su vez el pacto entre

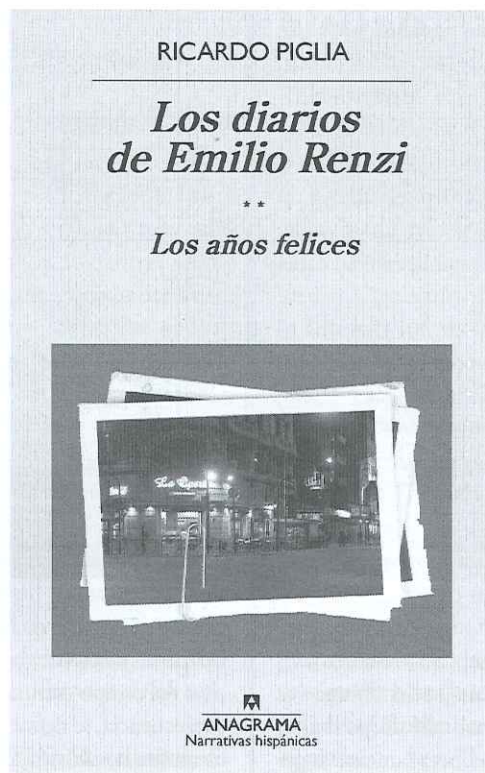
representación y significación, lengua y referente, objeto y sujeto: «Busco sostener tres o cuatro niveles en la prosa: narración, reflexiones, ironía, acontecimiento» (2016: 169). Además, el lenguaje ficcional de la crítica —armada sobre el modelo teórico / histórico de Benjamin— aparece para él como una suerte de contradiscurso «marginal» dentro de la norma del campo literario argentino, donde el complot y las drogas se enfrentan al discurso dominante.

Por otro lado, cobra importancia en estos «años felices» su reconocida labor de director de series y colecciones de narrativa policial, de antólogo y editor de *otros*. De esta *forma* también se escribe a sí mismo poniendo en marcha una serie de operaciones de autofiguración en las que otra vez se muestra hiperconsciente de sus virtudes —de su «talento»—, aunque no deja de llevar a cabo «lecturas estratégicas» que crean un horizonte de recepción, un espacio donde pueden ser inscritas sus ficciones, que remite a ciertas poéticas norteamericanas (Fitzgerald, Faulkner, Hemingway, Chandler), rusas (Dostoiévski y Tolstói), Kafka, Pavese, etc. Pero no las aborda desde la subordinación o la «inferioridad», sino como un espejo en el que proyectarse al mismo nivel: «Ya no miramos a las otras literaturas o a los escritores extranjeros como si tuvieran más oportunidades que nosotros. Leemos de igual a igual, es eso es lo nuevo» (2016: 68). Es más, encontramos esta aseveración: «yo soy “un norteamericano”, es decir, tengo una serie de lecturas y una poética anti-sentimental, distanciada, “objetiva”, desconfío de la vida interior y de las

“confesiones” sinceras» (2016: 133). Nuestro autor fragua así una escena de legitimación estética —como mecanismo de defensa y respuesta— que obedece a un contexto histórico y geopolítico particular —el destacado lugar que ocupan las poéticas del *boom*— y apunta a la problemática de las relaciones de dominación —y posiciones de prestigio— en el campo literario: «Está claro que para sobrevivir al *boom* hay que mantenerse apartado. Quedarse quieto, escribir relatos a contramano de la expansión que lidera la literatura latinoamericana actual» (2016: 106).


Piglia entonces se piensa como un escritor «independiente», poco expuesto o «sin estar obligado a publicar según los tiempos de visibilidad del mercado editorial» (2016: 270), con un mundo propio, apartado del *mainstream*, «contra la corriente»: «No estoy en ningún lado, por suerte no pertenezco a mi generación, ni tampoco a ninguna clasificación de los escritores actuales» (2016: 42). O sentencia: «Tampoco me gustan los estilos afectados que circulan en la narrativa de mi generación: todos escriben con la voz de otro (sobre todo con la voz de Borges, Onetti y Cortázar); por mi lado, a pesar de todo, una voz propia» (2016: 105). Aunque su ficción tiene muchas reminiscencias onettianas y borgianas, lo importante es cómo se delinea en contraposición a la imagen de Cortázar, «a la moda» que siguen sus contemporáneos (v. g., Castillo, Kieffer, Ford, etc.), a quien ataca en reiteradas ocasiones como ya hiciera en el primer volumen de los diarios. A todas luces vindica otro modelo de literatura —un estilo no hecho de

A. GALLEGO
CUIÑAS /
RICARDO PIGLIA
(CON)FORMA
SU FIGURA
DE AUTOR...



(4) A partir del concepto —poliédrico— de la categoría de autor es posible pensar la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura (véase Premat, 2009: 21).



 A. GALLEGO
CUIÑAS /
RICARDO PIGLIA
(CON)FORMA
SU FIGURA
DE AUTOR...

«bellas palabras»— no solo para la Argentina sino para toda Latinoamérica, aunque esto suponga entrar en el mercado literario de un modo lateral, poniendo en circulación —limitada— un contraproducto del que es muy consciente: «Sé que eso no lo quiero hacer, y ahí se define ya una poética» (2016: 19). En este ataque Piglia también se autorrepresenta, poniendo de relieve no solo la excepcionalidad de su ficción sino la cuestión de la repartición —desigual— del poder (lugar) de la enunciación, que controla para consignar —estratégicamente— una imagen soberana (del otro y de sí) sobre una pantalla autobiográfica: «la autorreferencia, el comentario acerca de las propias cualidades, aptitudes, realizaciones, mitigada o no por alusiones a «los otros», y la exaltación de la generosidad, solidaridad, valoración del semejante, [...] puede transformarse en otra forma de autopublicidad» (Arfuch, 1995: 62). Escribe: «Saer o Puig o yo mismo estamos en diálogo directo con la literatura contemporánea y, para decirlo con una metáfora, a su altura» (2016: 27). O: «Yo había publicado ya un libro de cuentos, *La invasión*, bastante decente, le digo ahora, sobre todo comparado con los libros de cuentos que se publicaron en aquel tiempo» (2016: 9).

En rigor, Piglia se autoasigna sin ambages —de nuevo— una figura de autor connotada por los valores del cosmopolitismo (el aprendizaje de la literatura contemporánea a través de revistas inglesas, francesas e italianas), el antiesnobismo, la tensión entre literatura y vida (los problemas de la economía personal y las precarias condiciones materiales de la literatura), la conciencia clara del valor de su poética y la relación con sus pares. Y esta estrategia suya en el combate literario termina reorganizando el mapa de lectura de su tiempo, tal y como se comprueba en afirmaciones tan directas como:

La clave es no cerrar el sentido al concluir la historia [...] Estos narradores (Wernicke, Rivera, Conti) aciertan una vez cada cinco intentos, pero les cuesta ir más allá de los límites que ellos mismos se imponen. Son deliberadamente ingeniosos, al contrario que Hemingway o que Borges, porque a mayor conciencia, mayor riesgo pero también mayores logros. Para pensar la «espontaneidad» basta releer algunas páginas de estos cuadernos (2016: 89).

En esta órbita podemos situar igualmente el ambivalente retrato que hace de David Viñas —uno de los personajes protagónicos del diario—, a quien cuestiona más por su relación con los agentes del campo —demasiado seducido por los medios y muy pendiente de la crítica— que por su poética: «habla así porque no lee los libros, construye sus hipótesis sobre la base de lecturas arbitrarias y muy inteligentes que se centran en la figura del escritor» (2016: 258). Con él se pelea, se reconcilia y mantiene una intensa, cercana y sostenida amistad que revela a un Viñas con continuos problemas económicos que lo obligan a escribir por encargo, deseoso de fama y en búsqueda de un lugar en la historia de la literatura argentina. Hay que recordar, como dijo Bourdieu, que el campo «no es un espacio neutro de relaciones interindividuales, sino que está estructurado como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas» (2003: 10). No es inocente pues que Piglia muestre sus diferencias con Jitrik, Sarlo o León, y con escritores como Walsh y Lamborghini, todo lo contrario que hace con Onetti o con Manuel Puig, al que ensalza a lo largo de todo el diario, y de quien admira «su oído para el lenguaje hablado» y la originalidad de sus procedimientos novelísticos (2016: 18). Al encumbrar a Puig no solo da

evidencias de su notable capacidad para dilucidar la excepcionalidad de su poética (hay que recordar que hasta años más tarde no fue reconocido por crítica y público), sino que define su «proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores» (Bourdieu, 2003: 24). Así observamos que establece una jerarquía de obras y autores según ciertos factores ideológicos y estéticos donde sobresale las consabidas dialécticas literatura / política (véase 2016: 8), vanguardia / populismo, oralidad / lirismo o aislamiento / medios de masas.

Conclusión

En «los años felices» de *Los diarios de Emilio Renzi* hay que poner el énfasis en la construcción —y no en la interpretación— de la escritura autobiográfica, en las estrategias y tácticas que se coagulan en los márgenes y silencios del texto que aluden al estado del campo literario en un periodo de internacionalización fundamental para la historiografía latinoamericana, y la realidad política argentina: «En literatura [...] lo más importante nunca debe ser nombrado» (Piglia, 2001a: 180). De esto se deriva su articulación en fragmentos y series porque la fracción, como en Benjamin, es la que produce el sentido de una vanguardia estética que promueve nuevos pactos de lectura amén de generar nuevas formas narrativas.

De otra parte, en esta entrega el cruce de crítica y ficción deviene en espacio de resistencia a través de una (auto)construcción de la imagen donde se experimentan nuevas figuraciones de la categoría de autor y del trabajo literario. Ricardo Piglia se desvincula aquí de sus contemporáneos bajo la sombra tutelar de la conjunción Borges-Arlt, Benjamin mediante, para abrir ventanas a la reflexión sobre la evolución del campo cultural argentino desde los setenta hasta hoy. Como consecuencia, se define en un marco de lectura norteamericano y problematiza la tradición literaria —su transformación epistemológica—, y las modas estéticas del momento, como reapropiación de la cultura de masas que se cruza con la alta literatura. Y es que, como hemos comprobado, el proyecto pigliano se basa en la experimentación de lenguajes alternativos que se nutren de la autoficción como modo de deconstruir la verdad del relato, desde un pensamiento ético que conlleva una renovada forma estética.

A. G. C.—UNIVERSIDAD DE GRANADA

Bibliografía citada

- ARFUCH, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*, Buenos Aires, Paidós.
- BENJAMIN, W. (2002). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Chile, LOM Ediciones/Universidad ARCIS.
- (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- BOURDIEU, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Editorial Quadrata.
- PIGLIA, R. (2001a). *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.
- (2001b). *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.
- (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona, Anagrama.
- PREMAT, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.