

«EL LABORATORIO DE LITERATURA POTENCIAL»: LA FICCIÓN EN LOS TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE SERGIO PITOL Y RICARDO PIGLIA

*Alfonso Macedo Rodríguez*¹

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa

Resumen: Este artículo propone un acercamiento a la escritura de Sergio Pitol y Ricardo Piglia a través del género diario que, por su condición híbrida, establece relaciones con el ensayo, la ficción y la autobiografía. Pitol y Piglia contribuyeron a la renovación de la narrativa hispanoamericana a través de la combinación de diversos registros para producir nuevas significaciones. La primera parte introduce a una serie de relaciones entre ambos, en el contexto de la autoficción y las formas literarias y extraliterarias; la segunda analiza fragmentos de *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*; la última estudia algunas entradas de los diarios de Piglia que fueron publicadas en *Formas breves*, “Notas en un diario” (2011-2012) y *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017). Así, se identifican los cruces de géneros y el cruce entre ficción y realidad, lo que permite el triunfo de la imaginación sobre la memoria.

Palabras clave: Diario; Sergio Pitol; Ricardo Piglia; Ficción y realidad; autoficción mexicana y argentina.

Recibido: 10 de marzo de 2018

Aprobado: 3 de abril de 2018

«THE POTENCIAL LITERATURE LABORATORY»: THE FICTION IN THE AUTOBIOGRAPHICAL TEXTS OF SERGIO PITOL AND RICARDO PIGLIA

Abstract: This paper proposes an approach to the writing of Sergio Pitol and Ricardo Piglia through the gender known as diary that, because of its hybrid condition, establishes relations with the essay, the fiction and the autobiography. Pitol and Piglia contribute to the renovation of the hispanic american narrative through the combination of diverse

¹ Doctor en Humanidades (Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa con la tesis *Al margen: literatura fantástica y función social en la narrativa de Ricardo Piglia*. Actualmente es parte del Comité Organizador de Varia Arreola. *Las invenciones de Juan José a 100 años de su nacimiento*.

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, nivel candidato. Profesor investigador y Coordinador de Investigación de la Universidad La Salle Pachuca, México. Correo electrónico: alfonsomacedo@hotmail.com

registers with the purpose of producing new significations. The first part introduces a new series of relations between the two writers in the context of autofiction and the literary and extraliterary forms; the second analyzes fragments of *El arte de la fuga*, *El viaje* and *El mago de Viena*; the last part studies some entries of the Piglia's diaries that were published in *Formas breves*, "Notas en un diario" (2011-2012) and *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017). That is how the intersection between literary genders and between fiction and reality is identified and allows the triumph of the imagination above the memory.

Keywords: Diary; Sergio Pitlor; Ricardo Piglia; Fiction and Reality; Mexican and Argentine Autofiction.

*No podría defenderme del reproche de haber dado
en algo así como notas al estilo de un diario.
Walter Benjamin, "Conversaciones con Brecht"*

*Mi diario quiere ser lo contrario de la literatura
comprometida, quiere ser literatura privada.
Witold Gombrowicz, *Diario argentino**

Introducción

Si en la primera mitad del siglo XX se pensaba con cautela que la propuesta estética de Virginia Woolf era innovadora, ya que la novela comenzaba a transformarse en un género múltiple en el que cualquier discurso y género podía ser incluido (pieza, poesía, ensayo, autobiografía, crítica literaria), a finales del mismo siglo hay una plena conciencia sobre los modos de pensarla, escribirla y reescribirla: todo cabe en ella y mantiene un diálogo permanente con la autobiografía y el diario, géneros que aún son considerados menores. En el contexto de la cultura de masas, el diario nunca ha tenido mayor interés que la novela debido a que, generalmente, se considera escritura íntima, cuyo mérito principal, si se publica, consiste en mostrar el proceso creativo de un escritor o en ofrecer algunos detalles de su vida.

En ese sentido, la narrativa de Kafka posee más lectores que su *Diario*, cuyo interés se confirma en la lectura de críticos, especialistas y escritores que tienen plena conciencia de su oficio y no dudan en acudir y referirse a ese volumen cuando se encuentran dedicados a la

escritura de una novela, un libro de ensayos o una entrada de su propio diario. Witold Gombrowicz y Ricardo Piglia, por ejemplo, se refieren a esa obra para aludir implícitamente a su propia labor creativa. El autor polaco anota: “De regreso a casa entré en el Tortoni a recoger un paquete y a conversar con Pocho. En casa leí el *Diario* de Kafka. Me acosté a eso de las tres” (Gombrowicz 13) ; por su parte, el escritor argentino afirma: “Leo, por supuesto, mientras escribo, pero si tengo que pensar en un texto ligado a la escritura tengo que nombrar el *Diario* de Kafka: ése es un libro que sólo leo cuando estoy escribiendo” (*Crítica y ficción* 54).

Novela y diario se han convertido en el vehículo de la lengua donde todo converge: después de las obras del grupo del Boom hispanoamericano, la generación literaria que lo sucedió encontró en el cruce de aquellos géneros el medio ideal para el desarrollo de sus textos de reflexión y ficción: Augusto Monterroso, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño, Sergio Pitol y Ricardo Piglia arriesgaron y *ensayaron* diversos experimentos formales en los cruces producidos entre novela y autobiografía, minicuento y entrada de diario, ensayo y manifiesto artístico. La mayoría de estos autores se suscribe a la poética de lo inmaduro de Gombrowicz. En apariencia, el diario se queda en proceso de obra inacabada, nunca perfecta, en el laboratorio del escritor que experimenta, duda, avanza y retrocede. *La letra e [Fragmentos de un Diario]* de Monterroso tuvo versiones preliminares de carácter disperso “en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren” y “a manera de Diario en un periódico mexicano” (Monterroso 229). Más allá de su tema, retrata las obsesiones que su autor permite dar a conocer: “escribiéndolo me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá conocía pero que había preferido desconocer: el envidioso, el tímido, el vengativo, el vanidoso y el amargado; pero también el amigo de las cosas simples, de las palabras, de los animales y hasta de algunas personas, entre autores y gente sencilla de carne y hueso” (Monterroso 229); su finalidad es personal e íntima, pero cuando el escritor decide publicarlo, asistimos a una *Work in Progress* capaz de crear nuevas significaciones, más allá de las lecturas convencionales que se basan en la búsqueda de información

biográfica o pistas bibliográficas sobre las obras mayores del autor a estudiar. De este modo, el diario es fusión de géneros.

Por separado, Bolaño y Vila-Matas reconocen en Pitol a una de las figuras definitivas de la literatura contemporánea; para el primero, se trata de un “escritor secreto e inclasificable” (Bolaño 135), leído por muy pocos y autor de traducciones ejemplares, como las dedicadas a Gombrowicz y Jerzy Andrzejewski; para el autor de *El mal de Montano*, Pitol es fundamental como mentor pero también como ejemplo de escritura en la que se cruza lo ficcional con lo real, como lo afirma en esa novela emblemática que une diversos registros: diario, diccionario, relato de viajes, ensayo y autoficción:

De todos los diaristas que concurren en este diccionario es el que lleva más tiempo colaborando en la construcción de mi tímida identidad. Personaje clave en mi vida. Aparece puntual y misteriosamente como un extraño embajador del hilo más razonable del tejido alado, y lo hace en los momentos de mi vida más ligados al género fantástico (Vila-Matas² 192-193).

En la escritura de Pitol, el giro a lo autobiográfico que se une con la ficción puede identificarse, fundamentalmente, a mediados de los noventa con *El arte de la fuga* (1996), volumen misceláneo semejante a *El hacedor* de Borges (González 38-39), aunque en el caso del escritor mexicano la poesía no figura, pero es sustituida por el diario y el ensayo. Esta operación lúdica y combinatoria continúa en *El*

² En *El mal de Montano*, Enrique Vila-Matas ejecuta una serie de operaciones literarias en las que la paradoja, la metafiction y el cruce de géneros permiten que la reflexión contribuya a la desaparición de las fronteras entre lo imaginario, lo real, lo íntimo y lo onírico. No es casual que el narrador catalán mencione que Pitol le dedicó “El oscuro hermano gemelo” (*El arte de la fuga* 128), cuento en el que, al igual que en *El mal...*, la ficción, la realidad y la memoria pierden sus límites. En la cita de arriba, el juego es múltiple y vertiginoso: el nombre Sergio Pitol aparece como entrada de diccionario en un diario escrito por un matónimo de Vila-Matas (Rosario Girondo), en el contexto de una sección que rinde homenaje a aquellos escritores que hicieron del diario una apuesta estética absoluta. Además de Pitol, Gombrowicz y otros, Piglia es mencionado en las primeras páginas, a propósito de sus ideas sobre escritura, crítica literaria y autobiografía en *Formas breves*, obra miscelánea que destaca por el empleo de diversos registros autoficcionales; sin embargo, se trata de volumen que anuncia una obra mayor: en el momento de la publicación de *El mal...* en 2002, Vila-Matas aún no conocía el proyecto monumental de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017), cuya atribución de la autoría al personaje ficcional es suficiente para volver a establecer vínculos intertextuales entre éste, el escritor catalán y Pitol y para analizar sus poéticas en el contexto del binomio ficción-realidad.

viaje (2000) y *El mago de Viena* (2005). En relación a *El viaje*, Laura Cázares describe su naturaleza híbrida: “tiene la peculiaridad de sumar al diario de viaje, la narración de sueños y sucesos aparentemente reales y el ensayo” (Cázares 141); además, su estructura ofrece entradas de diario (del 19 de mayo al 3 de junio de 1986) que son intercaladas con los ensayos biográficos “Retrato de familia” (I y II) y algunos fragmentos reproducidos de Vsiévolod Méyerhold y Vladimir Nabokov (Cázares 142). De este modo, por su forma y estructura, así como por los desplazamientos temáticos que van de la vigilia al sueño, de la conciencia a la pesadilla y la alucinación de corte satírico y escatológico, *El viaje* se revela como una obra de ruptura estética que irrumpe en lo real, lo racional y lo canónico.

Por su parte, José Manuel González Álvarez identifica el discurso múltiple del autor argentino al comparar ciertas formas discursivas con la escritura de Pitol y otros. En el caso de éste, el crítico establece relaciones entre *El arte de la fuga*, *Formas breves* y otros textos de diversos autores (González 38-46) como Vila-Matas (González 41) quien, en *El mal de Montano* –antítesis narrativa de *Bartleby y compañía*–, hace visible la enfermedad del narrador: un terror que se hace evidente cuando imagina que se convertirá en una casa de citas o un “diccionario ambulante de citas” (Vila-Matas 17).

Justamente, la cita es un recurso fundamental en la escritura de todo diario, pero en los casos de Pitol, Piglia y Vila-Matas es su condición vital: “Me dicen que cito mucho. Aparte de que muchas citas son inventadas, es como un ensayista que cita. El error sería leerme desde la narración y no como un ensayista que se apoya en la narración. Lo que yo hago es pensamiento mezclado con narrativa”, afirma el autor catalán (Gascón). En cuanto al empleo de la cita en la obra de Pitol, se produce una línea que va de aquella a la combinación de géneros, tal como ocurre en “El oscuro hermano gemelo” de *El arte de la fuga*, texto dedicado a la imaginación desbordada y en donde reaparece el tema del doble en el título, la dedicatoria y el desdoblamiento de la personalidad del narrador, en la línea que Vila-Matas desarrollaría posteriormente, y con la que comienza a desplegar su cultura libresca; por otro lado, cruza este texto con los fragmentos del diario de Piglia que

aparecen en *Formas breves* y cuyo tema del doble se remite al escritor ficcionalizado por sí mismo: “Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria” (Vila-Matas 16).

De la cita que ha sido absorbida y confundida con el discurso del narrador de *El mal de Montano*, la coma colocada después del vocablo *doble* no existe en la frase original (*Formas breves* 53), lo que de paso pone en abismo una forma de citación que asimila y se apropia de otros discursos y cuyo tema, en la ficción y la autoficción, sugiere que el oscuro hermano gemelo es la escritura privada e íntima.

Este tipo de escritura, que una vez que se publica deja de pertenecer exclusivamente al autor para integrarse a la cultura de una nación o de una serie de naciones que comparten una lengua, sugiere el pacto autobiográfico tantas veces repetido desde Philippe Lejeune, y en cuya relación, establecida entre el autor y los lectores, se concentra un acuerdo mutuo: el autor está obligado a narrar su experiencia de manera fidedigna y el lector está de acuerdo con aceptar esas memorias como verdaderas:

Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real, pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. Tal vez no se es autor más que a partir de un segundo libro, cuando el nombre propio inscrito en la cubierta se convierte en el “factor común” de al menos dos textos diferentes y da, de esa manera, la idea de una persona que no es reducible a ninguno de esos textos en particular, y que, capaz de producir otros, los sobrepasa a todos³ (Lejeune 61).

³ Justamente, al referirse a su diario, Ricardo Piglia comenta: “Siempre digo que voy a publicar dos o tres novelas más para hacer posible la edición de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura” (*Crítica y ficción* 92).

Así, existen condiciones textuales y extratextuales que contribuyen a la identificación del autor como una figura real, existente e inscrita en un contexto histórico determinado. Las marcas paratextuales, colocadas en los márgenes del texto literario autobiográfico, son también referentes que producen sentido para los lectores: “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esa identidad, y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada” (Lejeune 64).

De este modo, de manera canónica, hay un acuerdo de veracidad en lo narrado; sin embargo, la literatura contemporánea niega categóricamente e irónicamente los postulados de Lejeune, cuyo estudio resulta anacrónico a la hora de abordar la autoficción en Piglia y Pitol, ya que ambos rompen el supuesto pacto al emplear los discursos autobiográficos como material propio de la ficción, con lo que se produce esa sensación de irrealidad que Ana María Barrenechea había formulado en la obra de Borges⁴. Como se verá adelante, Pitol y Piglia llevan ese concepto a sus límites, creando variantes que confunden a los lectores, a propósito de los procedimientos empleados en su escritura, en los que la realidad es cuestionada frente a lo imaginario de manera permanente: “En el caso de Piglia, lo (auto-) biográfico no se inscribe nunca como totalidad (como verdad)” (Orecchia Havas 309), ya que en todo momento existe –según la crítica– una interpelación en el que el autor se enmascara y desenmascara a través del empleo de la primera persona (del “yo” fundamental en todo material autobiográfico y autoficcional) y de diversas estrategias narrativas. En el caso de Pitol, se trata de una *ars combinatoria* en la que algunos fragmentos de textos anteriores vuelven

⁴ Se trata del concepto de “expresión de la irrealidad”, con el que la gran crítica argentina descubre los cruces entre lo imaginario y lo real en la obra del autor de *Ficciones*, sobre todo a partir de aquellos cuentos en los que éste escribe reseñas y resúmenes de libros fantasma o imaginarios. Apoyándose en los géneros “históricos” y el discurso académico, como la reseña, la crítica, el comentario y el informe, Borges confunde a sus lectores y produce en ellos un efecto de extrañamiento sobre la realidad (Barrenechea). Por su parte, siguiendo la línea de lo apócrifo que va de Borges a Piglia, Sergio Waisman relaciona la novela imaginaria *La prolijidad de lo real* –título tomado del verso que cierra el poema “La noche que en el sur lo velaron” (Borges 107) – que Renzi afirma haber escrito (en *Respiración artificial*) con *El acercamiento a Almotásim*: ambos son libros ficcionales (Waisman 76). Estas estrategias no sólo funcionan para reiterar la superioridad de la ficción sobre la realidad del mundo, también debe tomarse en cuenta que Piglia se ha ocultado bajo su *alter ego* Emilio Renzi, procedimiento que tendrá su corolario cuando, en su última obra, tanto en el texto como en el paratexto, decida atribuir la autoría de sus diarios al personaje que ha ido dejando su origen imaginario para pasar al otro lado, a la orilla en la que se confunden lo real y lo ficcional.

a aparecer en nuevos relatos autobiográficos o en nuevas entradas de sus diarios. Esa combinación, que se parece a la vertiginosa estructura en abismo de su cuento “Mephisto-Waltzer”, produce en el lector una especie de mareo textual en el que las fronteras entre la escritura, la vida y lo onírico parecen diluirse.

En ese sentido, toda estructura metaficcional –tan cultivada por Pitol y Piglia en sus diarios y narraciones– siempre apunta a romper los márgenes convencionales de la escritura.

En este artículo, mi acercamiento a las literaturas mexicana y argentina a través del diario sólo se limitará a algunas obras de Pitol y Piglia, sobre todo a *El arte de la fuga*, *Formas breves*, las “Notas en un diario” –que el segundo publicó en la prensa entre 2011 y 2012– y la trilogía *Los diarios de Emilio Renzi*⁵. Hay ciertas líneas que se dan cita en las obras de ambos, tal como Vila-Matas y González lo han sugerido y demostrado.

Sñar la realidad

*El último cuento de Borges, el que imaginamos
(sorprendidos por la perfección de ese fin)
como el último cuento de Borges, surgió de un sueño.*

*La tradición literaria tiene la estructura de un sueño
en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto.*
Ricardo Piglia, “El último cuento de Borges”

Para Sergio Pitol, el diario es una suerte de laboratorio en el que puede ensayar y narrar sus sueños y fantasías. En *El mago de Viena*, que cierra la “trilogía de la memoria” iniciada con *El arte de la fuga* y continuada en *El viaje*, volumen que va más allá de la estructura tripartita del primero (Memoria, Escritura, Lecturas), las fronteras ni siquiera están señaladas. “Todo está en todas las cosas” (*El arte de la fuga* 11). propone en el título de uno de sus textos autobiográficos, ya que se trata

⁵ En 2017 apareció el tercer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*; la tercera parte, “Días sin fecha”, rescata la gran mayoría de las “Notas en un diario” que Piglia publicó en el suplemento *Babelia* del diario español *El País* y la *Revista Ñ* del diario porteño *Clarín*. Hay algunos cambios significativos que, por cuestiones de extensión, no pueden analizarse aquí, pero cuando sea necesario me remitiré a la última edición (*Los diarios de Emilio Renzi III* 249-292).

de una obra que combina los géneros sin la precisión de referencias que orienten al lector. *El arte de la fuga* propone una lectura en la que los géneros se combinan y se desarrollan anécdotas, impresiones de viaje, recuerdos, valoraciones sobre la obra de otros autores (clásicos y contemporáneos), etc. Las tres partes que lo integran sugieren una estructura de “cortes necesarios, aunque arbitrarios, porque claramente se aprecian los vasos comunicantes entre los diversos fragmentos” (Cázares 135-136). Esta forma vertiginosa de escritura, propia de la hibridez genérica que Pitol tanto ha cultivado, también permite la transición de lo real a lo ficcional y a la imbricación de estos conceptos, una de las constantes de su poética. Después de trabajar en el servicio exterior como embajador y agregado cultural, a su regreso a México en 1988 pudo dedicarse a la escritura y, ocasionalmente, la docencia. En el mundo académico donde ejerció la cátedra, sobre todo en la Universidad Veracruzana, pareciera que la vida tranquila y sedentaria reactivó la huida hacia lo imaginario, la sátira, la auto-ridiculización y la escritura libre de cualquier atadura y prejuicio; en esa línea, siguiendo de cerca la obra de Gombrowicz, Pitol crea un tejido que aglutina memoria, imaginación y reflexión y en el que es el personaje central:

En ese esfuerzo de imponer mi presencia en la escritura me sentía cercano a Witold Gombrowicz, específicamente al del periodo argentino, a sus soberbios diarios y sus últimas novelas, donde él aparecía como un personaje caracterizado de payaso, asido a una inmensa libertad, feliz de parodiar a los demás y también a sí mismo. ¡La libertad absoluta! Nadie sabe exactamente lo que eso es. Yo la concibo como una posibilidad de no adular a los poderosos, ni arrodillarme para lograr premios, homenajes, becas o cualquier otra canonjía (*El mago de Viena* 97)⁶.

El arte de la fuga posee esa forma híbrida, de “centauro de los géneros” (Reyes 403), que el gran maestro mexicano le había adjudicado al ensayo en los años cuarenta. Pitol es el gran renovador de

⁶ La cita anterior aparece con algunas variantes en *Una autobiografía soterrada* (69-72). El texto de este volumen está fechado en 2003; la versión de *El mago de Viena* es de 2005. Por eso, el texto de *Una autobiografía...* podría ser la primera versión a pesar de que se publicó después. En todo caso, las variantes también funcionan para contextualizar las referencias biográficas y para establecer una suerte de *ars combinatoria* en la que, nuevamente, se pierden los límites entre lo onírico, lo real, lo imaginario y los registros de la escritura aparentemente privada.

las formas autobiográficas: los fragmentos de diario que intercala con otras formas reflexivas y narrativas dan testimonio de sus lecturas, sus incertidumbres y de los detalles más ocultos de su poética. El “Diario de Escudillers”, por ejemplo, es el registro ambiguo donde la imaginación está imbricada con la realidad; en la entrada de diario del domingo 20 de julio de 1969, a escasos días de haber aterrizado en Barcelona, el autor registra una serie de sucesos en los que intercala breves impresiones de su nueva estancia con apuntes mínimos sobre los acontecimientos de aquellos días:

Vi en transmisión directa a los primeros hombres en la luna. Semejantes a gigantescos osos panda. Fue como si no los viera. No hubo elementos de sorpresa, todo eso lo había leído en la niñez, en forma más atractiva, en Verne, en Wells, y, además, lo había visto con mayor glamour en el cine. Hoy se cumple un mes de mi llegada y sigo sin conocer aún Barcelona. Trabajo embrutecedor. Acontecimientos del mes: traducción de Gombrowicz y de Jean Franco. Permanente carencia de dinero. Amistad con los De Azúa. Pocas noticias de México. Demasiado cine, visitas semanales a casa de los Donoso. Necesidades urgentes: unos días de mar, ropa, libros, dinero, amistades, un médico (*El arte de la fuga* 78).

El fragmento citado, que Pitol seleccionó y entresacó de su diario personal para integrar el texto “Diario de Escudillers”, resume algunos pormenores de una estancia de tres años en la capital catalana que había sido proyectada para unas cuantas semanas, pero las circunstancias lo obligaron a permanecer más tiempo de lo previsto. La referencia al viaje a la luna establece, de paso, el poder de lo imaginario sobre lo real. Fugarse de la realidad del presente (con deudas y poco dinero, sin recibir las invitaciones que espera para abrirse camino en Europa como escritor y traductor voluntariamente exiliado) implica un proceso creativo que, a medida que se apropia de la ciudad y recibe nuevos encargos editoriales, se refleja en sus cuadernos privados. Así, aunque sigue instalado en el incómodo barrio de Escudillers, narra los progresos de la que sería su primera novela, *El tañido de una flauta*:

La novela me resulta muy difícil. Mucho más de lo que me imaginaba. Hago capítulos y los deshago. Al final va apareciendo una novela de estructuras, si es que así se le puede llamar a una novela de este tipo. Algo he ganado al no matar a la protagonista. Rehice los dos primeros capítulos y reviso ahora el tercero. Allí aparecen furtivamente Paz Naranjo y Gabino Rodríguez, como también lo hará Carlos Ibarra; de esa manera las tres historias comenzarán a trabarse. Hay una línea de *Hamlet* que hará un buen título. No la tengo a mano. Algo así como *La música de una flauta* (*El arte de la fuga* 80).

Aunque la cita se limita a registrar el proceso de escritura de la novela, también es un anuncio de la obra futura, en la que el diario se transformará en una forma tentativa de creación que, en muchos casos, terminará por sustituir el discurso convencional de la novela y el ensayo. En otro fragmento, el discurso dominante es cercano a la crítica literaria:

Al fin pude terminar el prólogo a *Nostromo*. Lo situé fundamentalmente en el terreno político; me parece que es el tema central de la novela. Es una obra de grandes desniveles. Conrad anuncia demasiado las notables cualidades de Nostromo, habla de su invencible influjo sobre individuos y masas; sin embargo, una vez que lo presenta le inflige un tono monocorde, una petulancia de utilería. Aparece como un tipo pretencioso e insípido, limitado, capaz de emitir sólo lugares comunes. Las situaciones amorosas, como siempre en Conrad, parecen realizarse entre figuras de cartón (*El arte de la fuga* 86).

Después de *El arte de la fuga*, Pitol incorporó nuevas formas a *El viaje*, *El mago de Viena*, *Una autobiografía soterrada* y los prólogos autobiográficos de sus *Obras completas* para el Fondo de Cultura Económica. Dentro de esos registros, el diario siempre ha ocupado un lugar importante. Otros textos suyos, publicados en clave de escritura privada, son “Sueños, nada más”, “Diario de La Pradera”, “La coronación, el destronamiento y la paliza final” y “Viaje a Chiapas” (*El arte de la fuga* 295-317), crónica de sucesos históricos escrita en forma de diario que aparece en la sección final del volumen, aislada de la estructura tripartita⁷.

⁷ Pitol justifica su decisión de incluir el texto debido al levantamiento del EZLN el 1 de enero de 1994; desde el principio, los medios oficiales deformaron la lucha de esa nueva organización,

De acuerdo con lo anterior, puede afirmarse que una constante de su poética es el cruce entre autobiografía y ficción, de modo que permite ser leído a la luz de los fragmentos del diario de Piglia. En “Sueños, nada más”, texto que va más allá del registro onírico, Pitol escribe e inventa anécdotas que siempre tienen un lado siniestro e inquietante. Desde luego, se trata de un experimento lúdico en el que la actividad artística, más allá de lo autobiográfico, se pone en relieve en un documento aparentemente privado: la narración del sueño queda sometida a un “ejercicio de ficcionalización, de distanciamiento, de «extrañamiento»” (*El arte de la fuga* 62) en el contexto de la teoría de los formalistas rusos que el autor conoce y cita: lo fantástico emerge de lo real y lo absorbe, creando nuevas formas híbridas y desautomatizadoras. Esos relatos de sueños sobrepasan la dimensión onírica y se instalan en la realidad del autor-narrador: así, ofrece pistas claras de su autoridad sobre esos sueños, como aquel en el que refiere el extravío de su perro Sacho en Roma: siente desesperación por el animal y por la pérdida de todos sus documentos; regresará a México en calidad de indigente y sin su compañero. Al despertar, lo encuentra dormido; salen a pasear como siempre, pero el animal “vuelve a cada momento la cabeza, como si quisiera cerciorarse de que en verdad está conmigo, como si hubiera

lo que produjo desconcierto, estupor e incertidumbre, pero con el tiempo se tuvo la certeza de que el Estado había ignorado de manera sistemática a los indígenas. En 1993, se anunció que Pitol recibiría el Premio Nacional de las Artes en el área de Lingüística y Literatura, postpuesto por la irrupción del EZLN en la agenda nacional: “Para despejar algunas de mis dudas, para tratar de comprender esa intrincada situación histórica, decidí viajar a Chiapas, y lo hice poco después de recibir el premio. Llegué a San Cristóbal de las Casas [...] Era una ciudad insólita [...] Pasé cuatro o cinco días en Chiapas. Hablé con gente de distinto tipo. Y descubrí un mundo que apenas lograba sobrevivir en su aterradora orfandad. Chéjov, al volver de la isla de Sajalín, uno de los penales más lóbregos del zarismo, declaró que dicho viaje había transformado su concepción de la vida, y que su literatura mostraría de algún modo esa transformación [...] Y comencé a escribir *El arte de la fuga*, libro que apenas roza la cuestión de Chiapas, pero que nace de todo lo que se movió en mí durante esos días, transformado por la literatura en un peregrinaje hacia el centro de mí mismo, a mi infancia, a mis raíces (“Historia de mis premios” 115-116). Por su parte, Laura Cázares apoya la inclusión del texto: “Porque, como dice Pitol, *todo está en todas las cosas*, de ahí su interés en comprender y apoyar el movimiento zapatista” (Cázares 138). Finalmente, Pitol explica con mayor detalle su poética al referirse en “Diario de la Pradera” a la satisfacción producida por la escritura de los cuatro cuentos que integran *Vals de Mefisto*, uno de los momentos culminantes de su proyecto literario: “Presencia, fuga, sueño, realidad, soledad, lejanía, solidaridad, textualidad y crónica autobiográfica han podido conjugarse con alguna comodidad. A veces imagino que estoy próximo al Umbral, al mítico jardín donde encontraré que todo está en todo” (*Una autobiografía soterrada* 41).

soñado que yo me había perdido en un inmenso parque de una ciudad extraña” (*El arte de la fuga* 68).

Los cuatro relatos de ese breve fragmento están enmarcados por sus referencias a lo siniestro. De este modo, no resulta casual que Pitol recuerde aquel memorable texto de *Siete noches* en el que Borges menciona que se encuentra a un amigo con una garra de ave en lugar de una mano (*El arte de la fuga* 63). En sus “Nuevas tesis sobre el cuento”, Piglia también recurre a ese breve y poderoso relato para sugerir algunos aspectos de su proyecto cuentístico; si en Pitol la referencia al relato borgiano sirve para introducir a los lectores a la narración de sus sueños, donde une lo siniestro con la realidad –se trata de algo “verídico” pues está registrado en su diario, documento íntimo, material de investigación de biógrafos e historiadores– y la ficción, en el caso de Piglia sirve como ejemplo para sugerir algunos aspectos del género, sobre todo a partir de la información que se mantiene oculta y surge al final, lo que produce un efecto sorpresivo: “Por supuesto lo extraño es que el hombre tenga desde el principio la mano escondida. Que tenga una garra de pájaro y que Borges en el sueño vea recién al final lo terrible del cambio, lo terrible de su desdicha, ya que está convirtiéndose en pájaro” (*Formas breves* 128). La forma está definida por el tema, ya que el final sorpresivo consiste en postergar el momento culminante: “Hay algo en el final que estaba en el origen y el arte de narrar consiste en postergarlo, mantenerlo en secreto y hacerlo ver cuando nadie lo espera” (*Formas breves* 129).

En el caso de “Sueños, nada más”, la alusión al cuento de Borges funciona como detonante del efecto de lo extraño y siniestro, ya que finaliza con la imposibilidad de que el narrador despierte y vuelva al mundo de la realidad, en medio de una pesadilla en donde ya se ha ejecutado a un inocente y el soñador sospecha que recaerá en él una sentencia de muerte: “Aumenta la angustia. No logro despertar” (*El arte de la fuga* 70).

Algo en común que comparten los cuatro sueños es la sensación del autor-narrador de no poder despertarse o que, cuando lo hace, sólo ha pasado a un nivel más profundo del sueño –como un ejemplo audiovisual, el filme *Inception* de Christopher Nolan le debe mucho a Borges (por el tema del laberinto y el Minotauro) y a Freud (por el

concepto de culpa) (Cabral)–, aunque siempre existe la incertidumbre de no saber en dónde se encuentra.

Borges es una obsesión para Pitol y Piglia. *Ficciones* es el libro que inaugura un nuevo modo de escribir y leer: al combinar el ensayo y la reseña con la ficción, creando pseudo reseñas de libros imaginarios, Borges dio origen a una forma breve que comenzó a ser estudiada bajo el concepto de expresión de la irrealidad desde la perspectiva de la literatura fantástica (Barrenechea). Al comentar y analizar obras imaginarias, produjo cruces innovadores entre ficción y realidad que, décadas después, Pitol y Piglia estarían desarrollando y actualizando. Una referencia que poseen en común es el inicio de “El Aleph”; Pitol inicia el ensayo autobiográfico “La herida del tiempo” con un epígrafe en el que se alude a la fugacidad de la vida y al carácter impostergable del tiempo. El nuevo anuncio de cigarrillos rubios que observa en la calle, camino a la casa de Beatriz Viterbo, le duele al personaje Borges, ya que ese cambio aparentemente insignificante forma parte de la cadena infinita que sugiere lo inevitable: no la muerte, sino el olvido. La cita de aquel comienzo puede ser leída de muchos modos, y aquí es importante mencionar que la referencia a la muerte de la amada está asociada con lo intrascendente: el cambio del anuncio publicitario.

Como trasfondo, se percibe la polémica oculta entre cultura de masas y alta cultura, pero también se sugiere la implantación de una memoria falsa, que es el tema central de “El último cuento de Borges”, aquel ensayo de Piglia en el que analiza “La memoria de Shakespeare” para ubicarlo en un sitio central de la tradición literaria: si los medios de comunicación y los libros nos han heredado una falsa memoria colectiva, donde los recuerdos no son propios sino ajenos, la lectura funciona como un canalizador de recuerdos creados por otros, tal como le ocurre al oscuro escritor sudamericano que recibe la memoria del autor de *Hamlet*, y que no se trata sino de la herencia literaria y lo que puede hacerse con ella. Así, en “La herida del tiempo” se produce el salto de lo autobiográfico a lo imaginario, pasando por los recuerdos de personas y calles en ciudades europeas que se van transformando con los años hasta la expresión de dolor ante la muerte, la enfermedad y el olvido:

A partir de cierta edad toda modificación que uno descubre en el entorno adquiere un carácter de agravio, una dolorosa mutilación personal. Como si con el cambio realizado alguien nos hiciera un guiño macabro, y esa renovación de un aviso de cigarrillos rubios se convirtiera, al igual que la muerte de Beatriz Viterbo, en un inesperado *mememento mori*, un anuncio de nuestra futura e inevitable muerte (*El arte de la fuga* 52).

El arte de la fuga es un catálogo de evocaciones reales e inventadas, pero también de recuerdos personales y colectivos. La cita de “El Aleph” es la herida del tiempo para Sergio Pitol porque le recuerda los sucesos felices, donde lo cotidiano y lo trascendental se unen y “es ya sólo memoria” (*El arte de la fuga* 59), pero una memoria tamizada por la creación literaria en la que se funde lo imaginario con lo autobiográfico y lo histórico⁸:

En sus escritos abiertamente autobiográficos, lo ficcional tiene la misma importancia que en sus novelas y cuentos. La ficción, que para él es siempre reinvención, es una construcción, una estructura que permite pensar y experimentar. En el ejercicio autobiográfico, que consiste en reconstruir lo vivido, el recuerdo necesita estar integrado en un tejido ficcional para poder resurgir (Sinno 256).

Así ocurre, también, con el relato (¿imaginario o verdadero?) de su encuentro con Enrique Vila-Matas en la Unión Soviética, en 1979. El autor mexicano no recuerda del todo la experiencia registrada en una

⁸ En diversas entrevistas y discursos, Pitol afirma que la enfermedad lo obligó a pasar muchas semanas en cama, por lo que su vocación de lector y futuro escritor comenzó en el enclaustramiento. Sin embargo, en sus textos autobiográficos relata que el acoso y la persecución de amigos y primos es lo que lo empuja al encierro y la lectura. Al comparar las respuestas en las entrevistas concedidas con aquellos textos, en los que detalla cómo comenzó a leer y mucho después a escribir, Cázares pone en duda lo que dice, ya que, “si no tenemos algún referente ajeno a este texto [*de El arte de la fuga*], nos entregamos con extrema confianza a la veracidad del yo hablante” (132). En el caso de Piglia, algunas entrevistas concedidas a periodistas, críticos y escritores también han sido espacios dedicados a cruzar la ficción con los géneros periodísticos, cuya principal característica es su veracidad (Costa 39-54; Macedo 262-263). Así también lo sostiene Néstor García Canclini: “Tal vez Piglia sea, después de Borges, quien mejor ejerce en las entrevistas la tarea de ficcionalizar las afirmaciones personales, confundir la diferencia entre discurso crítico y ficción” (Fornet 271). Jorge Fornet también lo registra: “en Piglia las fronteras entre los géneros son difíciles de precisar. No es extraño que en sus ficciones aparezcan formas del discurso ensayístico, como tampoco que sus ensayos y entrevistas se vean poblados de personajes y hechos ficticios que aparentan ser reales, apoyados en la lógica del género. Creo que es en la entrevista donde Piglia se siente más a gusto para discurrir, donde aparecen muchas ideas que supuestamente debieran ocupar sitio en sus ensayos o narraciones” (11).

entrada de su diario de Moscú, del que anteriormente había seleccionado una serie de fragmentos para su publicación en *El viaje*. Años después de lo narrado en ese breve volumen, en *El mago de Viena* surge la figura de Vila-Matas, incorporado al nuevo texto “autobiográfico”: “Seguiré las entradas del diario y las complementaré con la memoria hasta donde pueda lograrlo” (*El mago de Viena* 199).

¿Hasta dónde la imaginación sustituye al recuerdo? Ese texto, “De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió”, es el relato “autobiográfico” del viaje que Pitol y Vila-Matas hicieron a Turkmenistán y que culmina con la celebración y caída carnalescas del escritor español, confundido por las autoridades de la ciudad con una celebridad del cine. Los procedimientos literarios de Pitol son semejantes a los empleados en *El arte de la fuga* y *El viaje*, pero aquí son vertiginosos pues se combinan las entradas de diario, los apuntes tomados para una posible novela sobre Gogol —en los que registra su estupor ante la figura del escritor admirado, retratado como necrófilo y necrófago en algunos estudios especializados—, las breves reflexiones críticas sobre la obra de Vila-Matas y la descripción onírica en que éste es elevado a la categoría de deidad y después degradado como un borracho. La historia, narrada en un estilo satírico y humorístico, sugiere el triunfo de la imaginación en clave carnalesca.

Los Diarios de Piglia: el laboratorio del escritor

Escribo un diario. Lo inicié hace treinta y cinco años, en Belgrado. Es mi cantera, mi almacén, mi alcancía. De sus páginas se alimentan vorazmente mis novelas.
Sergio Pitol, *El mago de Viena*

El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos. Me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir; que todo se puede convertir en literatura y en ficción.
Ricardo Piglia, “Novela y utopía”

Para existir, la primera condición del diario es su escritura diferida, pospuesta al curioso lector. Se trata de una forma paradójica: si se publica, pierde su sentido íntimo, personal. Si permanece inédito, el escritor queda confinado a la soledad de sus reflexiones y notas. En ambos casos, se trata de una impostura: el diario es íntimo pero se publica; si así ocurre, pierde su aura de escritura privada. Gombrowicz lo describe con gran ironía que dirige a sí mismo: “Escribo este diario sin ganas. Su insincera sinceridad me fatiga. ¿Para quién escribo? ¿Si tan sólo es para mí, por qué se imprime? ¿Y si lo es para el lector, por qué finjo entonces conversar conmigo mismo? ¿Hablar con uno mismo para que lo oigan los demás?” (Gombrowicz 17). De este modo, la entrega de las páginas de un diario a la imprenta es una operación estética en la que no sólo se da a conocer la vida del autor, también se sugiere o se hace explícita su poética: “toda autobiografía, desde el momento en que es una obra literaria, es por eso mismo sospechosa de infidelidad a la verdad de todos los días” (May 101). Así, el diario que se publica es una obra literaria cuya primera operación estética se produce con la selección de los fragmentos destinados a la edición, por lo que la relación entre lo privado y lo público se vuelve problemática.

Las preguntas sobre la intimidad del género podrían responderse a partir de la lectura de los fragmentos del diario de nuestro autor argentino: la escritura es un laboratorio en el que reorganiza su trabajo creativo. Su carácter fragmentario también funciona para cruzar lo cotidiano y lo intelectual: Piglia señala que se convirtió en escritor a partir de un acontecimiento personal: a la caída de Perón, su padre, miembro activo del peronismo, sale de Adrogué con toda la familia, derrotado y acosado; el joven Ricardo llegará a Mar del Plata en una suerte de exilio y fracaso. Por eso, la escritura de ese diario será el punto de fuga (su *arte de la fuga*) para superar la pérdida y el cambio. La *nouvelle* “Prisión perpetua” narra sus inicios como escritor:

Jueves 3 de marzo de 1957. (Nos vamos pasado mañana.) Decidí no despedirme de nadie. Despedirse de la gente me parece ridículo. Se saluda al que llega, al que uno encuentra, no al que se deja de ver. Gané al billar, hice dos tacadas de nueve. Nunca había jugado tan bien. Tenía el corazón helado y el taco golpeaba con absoluta precisión. Pensé que

construía las carambolas con el pensamiento. Jugar al billar es simple, hay que estar frío y saber anticipar. Después fuimos a la piletta y nos quedamos hasta tardísimo. Me zambullí del trampolín alto. Desde tan arriba las luces de la cancha de paleta flotaban en el agua. Todo lo que hago me parece que lo hago por última vez (*Prisión perpetua* 16).

Así comienza su diario y, en cierto modo, su trayectoria de escritor. Sin embargo, el texto ha pasado ya, en varias ocasiones, por el filtro de la corrección: se trata de un mensaje recogido en el futuro, de la recuperación del momento originario de su escritura, que ha tomado directamente de sus diarios para agregarlo a la *nouvelle* para producir nuevas significaciones. En un movimiento producido a la inversa, cuando apareció el primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia vuelve a ese momento primordial en el prólogo, en el texto introductorio “En el umbral” y, por fin, en el primer fragmento del primer cuaderno del diario, un miércoles de 1957 (*Los diarios de Emilio Renzi I* 33).

En cuanto a los aspectos estilísticos de cada versión publicada (1988 y 2015) no existen cambios significativos, solo se destaca que la primera frase no está escrita entre paréntesis y que la última oración no va en un párrafo aparte. En el juego entre ficción y realidad, en la versión de 1988, Piglia puso como fecha del primer apunte el jueves 3 de marzo de 1957; en el fragmento de 2015, dentro del “Primer diario (1957-1958)”, no hay fechas precisas, sólo aparece el día miércoles como referencia temporal. Así, podría afirmarse que Piglia se instala muy lejos de cualquier convención estética sobre el diario como forma de escritura privada para transformarlo en una forma en la que, conscientemente, ha impulsado su figura de autor:

[...] por el solo hecho de escribir, el autor prueba que no se habla solamente a sí mismo, si lo hiciera, le bastaría una especie de nomenclatura espontánea de sus sentimientos, puesto que el lenguaje es inmediatamente su propio nombre. 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 (*Los diarios de Emilio Renzi I* 336)⁹.

⁹La cita anterior proviene de “Quién dice yo”, texto publicado originalmente en *Yo*, una an-

Esta figura también cumple la función de ubicar al autor en los planos geográfico, temporal e intelectual; en el caso de Piglia, funciona para romper la convención del género e instaurar un efecto de extrañamiento en el que se borran los límites entre ficción y realidad.

En “Prisión perpetua” se sugiere que muchos aspectos del discurso autobiográfico forman parte de su poética cuando se producen cruces entre el mundo de lo real y la ficción, como el recuerdo (inventado) de que en su juventud había conocido a un oculto narrador estadounidense que lo guió como lector y le ayudó a consolidar su vocación. Su nombre es Steve Ratliff, a quien Piglia atribuye su formación literaria, aunque en realidad se trata de una alegoría del momento en que comenzó a leer las grandes obras de la literatura estadounidense¹⁰.

Pitol y Piglia emplean el diario como una forma de registro privado e histórico –material fundamental para los historiadores– en la ficción. El primero inventa sueños y escribe gérmenes de relatos que se expanden hacia su universo narrativo o permanecen en los límites de lo onírico y lo real; el segundo inventa personajes y “tramas de relatos”. Bajo la forma de una conferencia imaginaria transcrita, ofrecida en una universidad estadounidense, “Prisión perpetua” contiene algunos fragmentos de diario que funcionan para reflexionar sobre algunos momentos de su trayectoria de escritor. Ahí, va incorporando pequeños argumentos que después aparecerán, con variantes, en novelas como *La ciudad ausente*.

tología de relatos autobiográficos de escritores argentinos de los siglos XIX y XX que Piglia preparó y editó en 1968, y recuperado en el primer volumen de *Los diarios...* Éste es consciente de las operaciones artísticas del género, llamada “ficción de autor” (Premat 13) en el sentido de la construcción de la figura de autor.

¹⁰“Prisión perpetua” se divide en dos partes: “En otro país”, el extenso texto escrito en forma de conferencia, supuestamente leída ante el público académico de una universidad estadounidense, y “El fluir de la vida”, cuento que ilustra la experiencia inicial de escritura de Piglia y tematiza algunos de los temas desarrollados en la primera parte, como la aparición de Ratliff. La relación entre ficción y realidad queda de manifiesto en la estructura metaficcional empleada por Piglia: “*Prisión perpetua* incluye ejemplos del Diario de Renzi, en forma de citas de este, y más adelante relatos y micro-historias cuya primera versión habían aparecido en los ejemplos del Diario anteriormente citados. Uno lee, por ejemplo, un fragmento con un comentario sobre el matrimonio, en la cita proveída del Diario de Renzi [...] y, más adelante, otra versión del mismo comentario, ahora en el contexto del relato, “El fluir de la vida” [...] Se puede decir, entonces, que “El fluir de la vida” narra la historia que narra y provee un ejemplo del procedimiento narrativo que va de la experiencia (de la lectura de la experiencia), a la escritura del Diario, a la escritura de la ficción en *Prisión perpetua* –todo en un mismo texto” (Waisman 77).

Con el paso de los años, el diario fue transformándose: poco a poco, Piglia incorporó nuevos fragmentos a sus novelas, lo que produce un carácter proteico en toda su producción literaria: “en mi actividad literaria, los textos siempre han terminado por imbricarse, han experimentado cruces, y en este sentido me siento cercano [...] a escritores que están trabajando en los límites de la novela” (Alfieri 141). Probablemente, más que la novela, es en el diario donde dialogan los géneros: autobiografía, ficción, ensayo, crítica, poesía... En el epílogo a *Formas breves*, sostiene: “Los textos de este volumen no requieren mayor elucidación. Pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura” (*Formas breves* 141). Por un lado, resulta evidente su intento de borrar las fronteras genéricas; por otro, esa autobiografía futura –que finalmente vería la luz en *Los diarios de Emilio Renzi*– funciona como un catalizador de las vivencias personales (la muerte del padre, el distanciamiento con el hermano, la vida en Princeton University) en el cruce entre realidad y ficción, como queda de manifiesto en los fragmentos que aparecieron en *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*, sus últimas novelas.

Formas breves contiene distintos tipos de discurso que van del cuento fantástico (“Hotel Almagro”), las conferencias (“La novela polaca”, dedicada a Gombrowicz, y “Nuevas tesis sobre el cuento”), los fragmentos de diario, el retrato de un amigo músico (el compositor Gerardo Gandini), el ensayo “convencional” (“El último cuento de Borges”) al análisis de la poética del cuento bajo la forma benjaminiana de “Tesis sobre filosofía de la historia” (“Tesis sobre el cuento”). En “Notas sobre literatura en un Diario”, las referencias temporales sólo están marcadas por los días de la semana: “MARTES. Larga conversación con Renzi sobre Macedonio Fernández. No reconoce en la historia de la literatura argentina a ningún otro escritor” (*Formas breves* 83). La primera frase es un pastiche del inicio de las “Conversaciones con Brecht” que Walter Benjamin escribe en forma de diario, al final de sus *Tentativas sobre Brecht*.

En *Formas breves*, la presencia del pensador alemán es constante, sobre todo en esa búsqueda de nuevos registros narrativos y reflexivos.

En su entrada del 4 de julio de 1934, escribe: “Larga conversación ayer con Brecht en su cuarto de enfermo de Svendborg, que giró en torno a mi ensayo *El autor como productor*” (Benjamin 137). El guiño intertextual puede ser interpretado en varios niveles; uno de éstos permite el cruce entre realidad y ficción si se compara a los cuatro dialogantes: Benjamin y Brecht polemizan en torno a la labor del escritor en el contexto del realismo socialista –Kafka es uno de los temas obligados–; el escritor argentino Ricardo Piglia mantiene diversas conversaciones con Emilio Renzi, su *alter ego*.

Los autores alemanes dialogan sobre Kafka y Benjamin hace una defensa de su poética y sus recursos en oposición a Brecht, que se muestra cauteloso de reconocerlo como un artista genial; por su parte, en el caso de los escritores argentinos –o de Piglia y su doble– Macedonio es el centro de la discusión: Renzi le otorga una gran fuerza política, poniéndolo incluso por encima de su admirado Roberto Arlt, ya que aquél cruza el discurso literario y el filosófico para crear una obra de vanguardia, difícil de clasificar y automatizar por la crítica tradicionalista. Para Benjamin, Brecht, Macedonio Fernández y Piglia, la búsqueda de la forma es una acción revolucionaria que rompe con la escritura convencional de su tiempo; de este modo, la forma rígida y abstracta del discurso filosófico se entrelaza con la narrativa. Uno de los triunfos de la ficción contra el realismo es, precisamente, *Museo de la novela de la Eterna*. Por otro lado, existe una inversión de lo anterior en el caso de Walter Benjamin, quien une –como lo hizo notar Adorno– en su persona al literato con el filósofo y escapó de las formas convencionales de la filosofía y sus esquemáticos sistemas de pensamiento (Adorno 135) para producir nuevas significaciones. Una de estas formas cultivadas por Benjamin es el diario como escritura fragmentaria, lo que implica que la entrada citada emplee la digresión como recurso ensayístico para producir una reflexión sobre la obra de Kafka y la forma reflexiva del diario. Justamente, Piglia ha leído el *Diario de Moscú*, material autobiográfico de Benjamin por excelencia que, a su vez, empleará para sus cruces entre ficción, crítica y autobiografía.

En la discusión con Renzi, Piglia concilia la vanguardia artística con la revolución política, en diálogo con Fernández, Benjamin y Brecht: Macedonio, el excéntrico escritor argentino que se aparta de los círculos intelectuales para anunciar una y otra vez su futuro *Museo de la novela de la Eterna*, es en realidad un escritor subversivo que construye una máquina de narrar capaz de desafiar los relatos realistas del Estado (*La ciudad ausente*). Que Renzi no reconozca a ningún otro escritor argentino y considere que aquél es el escritor rebelde por excelencia, es parte del empleo de la hipérbole en Piglia, célebre por crear intensas polémicas sobre el canon literario, custodiado por los académicos derechistas desde los tiempos de Borges, Mallea y Mujica Láinez. Más allá de la aseveración de Renzi, tenemos que esa entrada se enlaza con otras en que la sombra de Benjamin continúa apareciéndose.

En otro fragmento, Piglia y Renzi discuten a propósito de dos mujeres: Asja Lacis y la hija de Madame Bovary. Antes, en otra entrada, se había registrado el cruce entre la teoría del formalismo ruso, las ideas marxistas de Brecht a propósito de la función de la *ostranenie* en su teatro épico y el modo en que el dramaturgo alemán conoce a la directora y actriz eslava; de este modo, Piglia une dos líneas teóricas aparentemente antagónicas: la Escuela de Frankfurt con el formalismo ruso para aterrizar en la historia de Asja Lacis:

Alguna vez habría que escribir un relato sobre Asja Lacis. Colaboradora de Meyerhold y de Eisenstein, cercana al grupo de Maiakovski, es la amante de Walter Benjamin y por intermedio de ella se conocen Brecht y Benjamin. A fines de los años treinta Asja Lacis desaparece en un campo de concentración estalinista. “Asja Lacis ya no me escribe”, escribe Brecht en su Diario en enero de 1939. Se puede ver aún aparecer la altiva y bellísima figura de Asja Lacis eternizada en una secuencia de *La ópera de dos centavos*, filmada por Pabst en 1931 (*Formas breves* 88-89).

Esta misteriosa mujer, supuesto nexos para que se conozcan dos de las grandes figuras de la vanguardia europea, aparece originalmente en el *Diario de Moscú* y las “Conversaciones con Brecht”, lo que exhibe, de nuevo, el procedimiento intertextual oculto de Piglia: ella es mencionada en medio de un ensayo de *Eduardo II* de Brecht, cuando

se desempeñaba como su ayudante, y tiene un pequeño papel (*Formas breves* 88); posteriormente, en la misma entrada, Benjamin escribe: “Por la noche quisiera dar a alguien un pequeño regalo para Asja; guantes. Brecht opina que es difícil” (*Tentativas* 147).

En el diario de Piglia, Lacis cumple la función de unir la vanguardia rusa con la vanguardia alemana, pero también sugiere una de las líneas de su poética: la combinación de diversos registros históricos (a través de la recuperación de entradas de diversos diarios) con la ficción: “No veo qué sentido puede tener, me dice Renzi, escribir un relato sobre Asja Lacis. Existen otras mujeres más interesantes que pueden servir de tema para un relato. ¿Por ejemplo?, le digo. Por ejemplo, me dice, la hija de Madame Bovary. Habría que escribir una biografía de Madame Bovary” (*Formas breves* 89). Sin duda, este diálogo imaginario produce efectos inversos: un personaje ficcional quiere hacer una biografía real sobre la intelectual cercana a Benjamin y Brecht; en sentido inverso, Piglia propone un relato ficcional sobre esa actriz que pasa quince años en un campo de concentración estalinista y reaparece en 1950. El plano de la realidad se cruza con lo imaginario, creándose una percepción de lo fantástico, tal como ocurre con los sueños narrados por Pitol. El último giro que enlaza ambos planos lo vuelve a dar Renzi, que en esos días andaba en su fase marxista, lejos de ser el joven esteta de años atrás, al inicio de *Respiración artificial*: le interesa más la hija de Emma Bovary porque ésta termina como obrera en una fábrica de algodón: “La vida de una obrera textil que es la hija de Madame Bovary, dice Renzi, ese tema me interesa más que la historia de la amante de Walter Benjamin” (*Formas breves* 89). Además, en esta imbricación entre realidad y ficción, González Álvarez encuentra otra pista de los juegos borgianos de Piglia, pues éste “confunde” *La ópera de cuatro cuartos* con *La novela de dos centavos* de Brecht: “Piglia vuelve a confundir la referencia pues no existe tal película en la filmografía de Pabst. El título remitiría en todo caso bien a *La novela de dos centavos* de Brecht, bien a una transformación humorística de la también brechtiana *Ópera de cuatro cuartos*, estrenada en 1928” (González 56).

Sergio Pitol también se refiere a Lacis en el apartado de *El mago de Viena* “Walter Benjamin va al teatro en Moscú”, en el que narra

la desventura del filósofo alemán por no ver tanto como quisiera a su amada; para Pitol, el diario que Benjamin escribe en Rusia “recoge momentos de honda depresión debido a la frialdad de Asia [Asja], a sus exigencias, a su desprecio” (*El mago de Viena* 49). Junto a los pormenores de esta fracasada relación amorosa, *Diario de Moscú* recoge las impresiones de su autor sobre la tensa situación política que se vive en la década de los veinte, unos años después del triunfo de la Revolución¹¹.

Las referencias al diario de Benjamin consignan el clima político tenso y peligroso que envuelve a rusos y extranjeros; el autor de *Calle de dirección única* enfrenta el dilema de aprobar y apoyar a la izquierda rusa y alemana o lanzar una crítica sobre el estado en el que se encuentra la primera. Pitol refiere que se trata de la época de la batalla política entre Stalin y Trotski que desembocó en el exilio del segundo; con estas referencias a la tensión social y al escaso desarrollo cultural –había comenzado el exilio de intelectuales como Roman Jakobson y Wassily Kandinsky y el acoso a los que permanecieron en su país, como Viktor Shklovsky–, *Diario de Moscú* es el registro de una obra oracular que anuncia la experiencia de Pitol en *El viaje* y que se remite a la época del deshielo comunista, cuando la clase política dominante, estancada en todos los aspectos, comenzaba a perder poder y a reaccionar contra las nuevas manifestaciones culturales. Así, no es gratuito que el escritor mexicano establezca una línea entre las desventuras sentimentales de Benjamin y la observación y el registro de la capital rusa.

Años después de publicar *Formas breves* y señalar en múltiples entrevistas que se encontraba trabajando para la publicación póstuma de su diario, Piglia dio a conocer una serie de fragmentos a partir de enero de 2011. Cada mes, presentaría algunas entradas de su obra futura. Uno de los aspectos más relevantes de estas notas es su condición experimental: algunos fragmentos ya habían aparecido en la *nouvelle* “Encuentro en Saint-Nazaire” (*Prisión perpetua*, 2007) y *Blanco nocturno* (2010). De este modo, el escritor nacido en Adrogué

¹¹ Cfr. *Diario de Moscú* y “Moscú” (*Denkbilder* 35-74), la crónica del viaje de Benjamin a Rusia, en la que algunos fragmentos fueron escritos, originalmente, en el *Diario...*, lo que sugiere que éste también era el cajón de sastre del pensador alemán.

produjo un nuevo cruce de textos “históricos” con la ficción, haciendo del diario su laboratorio de escritura.

En una de las notas publicadas en enero de 2011, transcribe un fragmento que ya había aparecido al final de la segunda parte de “Encuentro...”, en la sección “Diario de un loco”, un diccionario con múltiples entradas, escritas supuestamente por un autor verdadero: Stephen Stevensen. Si se comparan ambos textos, resaltan sus variantes. En el texto publicado para la prensa, Piglia hace pasar como propia la experiencia del viejo profesor de física de Princeton, Karl Unger, narrada anteriormente en “Encuentro...”:

Todos los días veo al viejo que sale de la casa y camina despacio por la nieve hasta el borde de la laguna. La bruma de su respiración es como una niebla en el aire transparente. Hemos conversado varias veces al cruzarnos en el camino de entrada, ha enseñado física aquí en Princeton en los años cincuenta y ahora está retirado, vive solo, su mujer murió el año pasado, no tiene hijos, se llama Karl Unger y es un exiliado alemán. Cuando llegan los patos salvajes se oye primero un ruido tenue, como si alguien sacudiera en el cielo una tela mojada. Casi inmediatamente se empiezan a oír los graznidos y se los ve venir volando en fila india y después formando una V sobre el fondo del bosque. Dan dos vueltas sobre la laguna hasta que se lanzan hacia el agua congelada y cuando se zambullen patinan con las alas abiertas y el cuello contra el hielo. Vuelven caminando torpemente, resbalan y algunos se quedan quietos con las patas como huesos muertos en la escarcha. Viven en el presente puro y cada mañana se sorprenden al chocar contra el hielo. Han perdido el sentido de la orientación. Buscan las aguas templadas del lago donde tendrían que empezar la migración hacia las tierras cálidas. Cuando veo al viejo profesor salir al jardín y atravesar la nieve y llegar hasta la laguna para alimentar a los patos salvajes que se están muriendo de frío, sé que empieza otro día que será igual al anterior (“Notas en un diario. Un detective privado”).

En el extenso fragmento citado, el narrador en primera persona, a quien atribuimos la autoría de esas páginas de diario, observa los patos silvestres¹². En la *nouvelle*, el escritor imaginario Stephen Stevensen escribe entradas en su diario-diccionario; la última, “Visión”, es mucho más extensa que la de los testimonios de 2011 y 2017 y se encuentra

¹²La última versión de este fragmento aparece en *Los diarios... I* (2017). El único cambio es el título: ya no se llama “Un detective privado”, sino “*Private Eye*” (251).

dentro de una doble puesta en abismo, ya que el personaje Piglia ofrece un marco en el que presenta los textos de aquél. En este juego intelectual de combinar los géneros y producir un efecto de irrealidad, el nombre Karl Unger remite al músico húngaro Johann Karl Unger. La nota es mucho más extensa que la citada arriba y se encuentra en el contexto de la ficción, ya que se ofrecen más datos biográficos sobre el físico germánico (*Prisión perpetua* 145-147), lo que permite asistir, en los tres testimonios –incluyendo el de 2017–, al proceso de escritura de Piglia, quien –como ocurre con la escritura autobiográfica de Sergio Pitol– hace uso del diario como su “laboratorio de literatura potencial” (*Los diarios... III* 234).

Finalmente, a partir de la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi*, puede afirmarse que se trata de la culminación del proyecto literario pigliano: la ficción no sólo se coloca por encima de la realidad, se trata, ante todo, de un ejercicio de libertad que rompe cualquier convención genérica, canónica o automatizadora y que postula los aspectos lúdicos de una escritura –no es casual que Pitol y Piglia se apoyen en diversos procedimientos metaficticiales para poner en crisis al lector– que busca su punto de fuga y que sólo lo encuentra en los terrenos de la memoria, si bien ésta se encuentra definitivamente filtrada por los recursos de la imaginación, lo que también ocurre, por supuesto, con la escritura de Sergio Pitol.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Crítica cultural y sociedad*. Traducción de Manuel Sacristán. Madrid: SARPE, 1984. Impreso.
- Alfieri, Carlos. “Ricardo Piglia: «La lectura de los escritores es siempre una toma de posición»”. *Revista de Occidente* 295 (2005): 131-158. Impreso.
- Barrenechea, Ana María. “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”. En Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero. *La literatura fantástica en Argentina*. México: UNAM, 1957. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Traducción de Susana Mayer. Selección y prólogo de Adriana Mancini. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011. Impreso.
- , Walter. *Diario de Moscú*. Traducción de Luciano Altman. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011. Impreso.

- , Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1975. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Edición de Ignacio Echeverría. Barcelona: Anagrama, 2013 (Compactos, 363). Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética, I (1923-1929)*. Madrid: Alianza Editorial, 1999 (Biblioteca de Autor, 16). Impreso.
- Cabral, Nicolás. “La culpa, ese laberinto”. 2010. <http://ncabral.blogspot.mx/2010/>. Consultada el 11 de febrero de 2018. Impreso.
- Cázares Hernández, Laura. *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitól*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2006. Impreso.
- Costa, Marithelma. “Entrevista. Ricardo Piglia”. *Hispanamérica* 44 (1986): 39-54. Impreso.
- Fornet, Jorge (ed.). *Ricardo Piglia*. Bogotá: Casa de las Américas, 2000 (Valoración Múltiple). Impreso.
- Gascón, Daniel. “Entrevista a Enrique Vila-Matas. «Lo que yo hago es pensamiento mezclado con narrativa»”. *Letras libres* 186 (2017). Edición en línea. 10 de enero de 2018. Digital.
- Gombrowicz, Witold. *Diario argentino*. Traducción de Sergio Pitól. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006. Impreso.
- González Álvarez, José Manuel. *En los “bordes fluidos”: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang, 2009. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducción de Ana Torrent. Selección y traducción de la introducción de Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Impreso.
- Macedo Rodríguez, Alfonso. “Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 56 (2013): 245-272. Impreso.
- May, Georges. *La autobiografía*. Traducción de Danubio Torres Fierro. México: FCE, 1982.
- Monterroso, Augusto. *Tríptico. Movimiento perpetuo. La palabra mágica. La letra e*. México: FCE, 2002 (Tierra Firme). Impreso.
- Orecchia Havas, Teresa. *Asedios a la obra de Ricardo Piglia. Essais sur l'œuvre de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang, 2010. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- , Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- , Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- , Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015. Impreso.
- , Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017. Impreso.

- , Ricardo. “Notas en un diario. Un detective privado”, *Babelia* 999 (2011). Edición en línea. 14 de febrero de 2018. Digital.
- , Ricardo. *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- , Ricardo. *Yo* (selección y prólogo). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968. Impreso.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. México: Ediciones Era, 2007. Impreso.
- , Sergio. *El mago de Viena*. Bogotá: FCE, 2006. Impreso.
- , Sergio. *El viaje*. México: Ediciones Era, 2000. Impreso.
- , Sergio. “Historia de mis premios”. En *Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, 20 años*. Prólogo de Vicente Quirarte. México: FCE / Universidad de Guadalajara, 2011. 105-117. Impreso.
- , Sergio. *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Oaxaca: Almadía, 2010. Impreso.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*, IX. México: FCE, 1996. Impreso.
- Sinno, Neige. *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitól*. México: CONACULTA / Aldus, 2011. Impreso.
- Vila-Matas, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Waisman, Sergio. “La obra invisible de Emilio Renzi: lugar incierto, tradición clandestina”. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII, 258 (2017): 73-86. Impreso.