

LA EXPERIENCIA
DE LA FORMA
Ricardo Piglia entre prácticas de
intervención cultural

Raquel Fernández Cobo

LITERATURA
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2024

LITERATURA

Nº 174

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena [Directora de la Editorial Universidad de Sevilla]

Elena Leal Abad [Subdirectora]

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Primera edición: 2024

Motivo de cubierta: Fotografía de Ricardo Piglia © Consorcio Casa de América

© Raquel Fernández Cobo, 2024

© Editorial Universidad de Sevilla, 2024

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

<https://editorial.us.es> / info-eus@us.es

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

DL: SE 2001-2024

isbn: 978-84-472-2554-5

Impreso en papel ecológico.

Maquetación: Dosgraphic s.l. [dosgraphic@dosgraphic.es]

Impresión: Masquelibros

Índice

Índice de abreviaturas	11
Agradecimientos	13
Introducción	19
1. Construir un <i>contratiempo</i>	19
2. Hipótesis y estructura	27
Capítulo I. Una utopía defensiva. La forma de la crítica	43
1. Escritores, intelectuales, revolucionarios	43
2. <i>Literatura y Sociedad</i> (1965): el libro como arma revolucionaria	54
3. Editorial Tiempo Contemporáneo (1967): los inicios de una poética futura	61
4. <i>Los Libros</i> (1969): el fervor revolucionario de la década de los setenta	73
5. <i>Punto de Vista</i> (1978): una revista <i>underground</i>	93
5.1. Releer a Borges.	99
5.2. Una poética de la elipsis para reconstruir la izquierda	104
6. Elogio de la amistad	112
Capítulo II. <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> . La forma de la vida.	117
1. <i>Los diarios de Emilio Renzi</i>	117
1.1. Los prólogos: del pacto al acto	124

2. La invención de sí mismo	133
2.1. Los dos linajes	133
2.2. La ficción del nombre propio	138
3. Temas vitales: política, literatura, amor.	146
3.1. La pose del fracaso y la tentación de suicidio.	150
4. Crisis de la experiencia	154
4.1. Lector de sí mismo	162
5. El espacio autobiográfico.	169
5.1. Hombres de acción	176
6. La ilusión es la forma perfecta	179
Capítulo III. El escritor como profesor. La forma de la clase.	185
1. Imaginar un comienzo: La universidad de las catacumbas	185
2. «Modos de leer»: la lectura del escritor	192
2.1. ¿Qué es un lector? <i>El lector concreto</i>	210
2.1.1. Catálogo de lectores imaginarios (pero reales)	215
3. La clase como género literario	225
3.1. El profesor Emilio Renzi	233
4. Espacios del complot	240
4.1. La Universidad de Buenos Aires.	240
4.2. La Universidad de Princeton	269
4.3. El profesor en la Televisión Pública	285
Conclusión. La última lección del maestro	291
Epílogo. Esbozos de una Poética Múltiple, por <i>Carlos Fonseca</i>	295
Archivo Piglia profesor	301
Índice cronológico de <i>syllabuses</i>	301
Bibliografía	341

INTRODUCCIÓN

1. Construir un *contratiempo*

Nuestra vida es ordinaria y, a veces, la literatura tiene el poder de transformarla en mítica. Por eso, Carlos Fuentes, en su discurso del Premio Formen- tor de las Letras 2011, pronunció: «una novela no se limita a enseñarnos el mundo. Una novela quiere añadir algo al mundo» (2021: 146); «un novelista puede crear otro tiempo, un *contratiempo*, en el que la realidad puede fundarse con la imaginación» (2021: 148). La obra narrativa de Ricardo Piglia (Adrogué, 1941-Buenos Aires, 2017) ilustra de forma ejemplar cómo la escritura enriquece la *respiración histórica* del mundo señalada por Carlos Fuentes. Bajo el nombre de Emilio Renzi, *un nom de guerre*, Piglia articula todo un proyecto creativo en donde la ficción deviene un modelo de vida. Esta es su apuesta: atreverse a intervenir en la realidad para transformarla. Pero ¿de qué manera puede un escritor intervenir y modificar lo existente? Al respecto, Constantino Bértolo escribió que la realidad es un proceso y lo que no hay también forma parte de la realidad. Y es ahí, afirma, en la construcción de una realidad que no existe pero podría existir, a donde estarían encaminadas tanto la labor del escritor como la del crítico y el editor y, por qué no –añadimos–, la del profesor (Bértolo, 2022: 162). El profesor es alguien que mediante la enseñanza «aspira a construir lo no-real, lo que está por venir y lo que todavía no es» (Piglia, 2000b: 7). Educa con miras para mejorar el futuro. Piglia fue muy consciente del modo en que los textos circulan dentro y fuera del campo literario y, con carácter paciente y estratégico, construyó su

lugar central en el mapa de la literatura latinoamericana y mundial. Su labor como cuentista, teórico, crítico literario, novelista, profesor, ensayista, editor, traductor, guionista cinematográfico y, por supuesto, lector, lo convierten en un verdadero maestro de la literatura. Es en la conjunción y no en la disociación de estas prácticas donde debemos reconocer el valor de toda una trayectoria literaria.

Su formación en Historia es clave para comprender la mirada estrábica y asincrónica con la que batalló la reorganización del canon argentino (v. g. Gnutzmann, 1990a, 1990b; Garabano, 2003). La precisión extraordinaria del cartógrafo moldea su identidad literaria: su habilidad para diseñar genealogías y conexiones entre escritores aliados y hostiles, argentinos y europeos, en contra de cualquier descendencia vertical. «Los nietos permiten saltarnos una generación y todo es entonces más fluido», escribió (Piglia, 2021: 173). En sus textos gravita con tono beligerante la idea de que la tradición es el lugar desde el cual un escritor lee y escribe *contra otros* forjando, de este modo, *fraternidades conflictivas*. Una tradición que va en contra de la tradición, es decir, el escritor que no recorre el camino aprendido, sino que inventa una nueva ruta de viaje capaz de alterar las jerarquías del pasado. Sin duda, el *arte de conversar* para Piglia tiene más que ver con el arte del desacuerdo, pues, como bien aprendió de Borges, «la amistad une; también el odio sabe juntar» (Borges, 2011: 17). Con esta idea como núcleo, podemos hacer un breve recorrido por las consabidas estrategias y los malabarismos conceptuales que han marcado su estilo.

Como escritor y crítico, se iniciará durante la década de los 60 en una efervescente actividad cultural ligada íntimamente a la política, lo que marcará toda su obra narrativa. Se definió a sí mismo como un intelectual marxista que intentó redefinir y modular los postulados de una modernidad latinoamericana que se caracterizaba, precisamente, en ser periférica (extraterritorial). Con «Ideología y ficción en Borges» (1979) funda la lectura izquierdista de Borges que todavía hoy día prevalece en uno y otro lado del Atlántico. Piglia encuentra en la ficción del origen de Borges una metáfora de la cultura argentina, en donde el linaje materno de sangre, «descendiente de fundadores y de conquistadores» y el linaje paterno «de tradición intelectual, ligada a la literatura y cultura inglesa» (1979, 5: 3-6), representan la discordia entre las armas y las letras; entre la civilización y la barbarie. De Borges toma, por tanto, el cruce entre crítica y ficción, entre lo local y lo extranjero. La clave está en no dejarnos engañar: «La política tiende a que esa y sea leída como una o –afirma Piglia–. La ficción se instala en la

conjunción» (1998, 31: 28). Y es ahí donde Piglia, con inteligencia y sagacidad, logra ir un paso más allá de Borges, al hacer de cualquier antinomia una relación productiva, generadora de nuevas tradiciones ligadas a otras literaturas y lenguas. Así, cuando en 1980, durante la última dictadura argentina, publica su primera novela, *Respiración artificial*, logra superar la oposición Borges-Arlt (que sería lo mismo que decir centro y periferia, estética y política o escritura y oralidad) y, con ello, renueva una cultura en donde la falsificación, el robo, la clandestinidad, la traducción como plagio, la combinación de registros, la pérdida y el complot, pasarán a ser la marca del estilo argentino y, por ende, de su poética (v. g. Bratosevich, 1997; Fornet, 2000b, 2007; Corral, 2000, 2007; Demaría, 2000; Berg 2002, 2003; Garabano, 2003; Rodríguez Pérsico y Fornet, 2004; Mesa Gancedo, 2006; Carrión, 2008; González Álvarez 2009; Orecchia Havas, 2012; Romero 2015). Esta filiación de antípodas le permite armar un linaje fértil de autores que tienen la mirada del exiliado; *escritores fracasados* que poseen una relación extraña con la lengua. De ahí la importancia que Witold Gombrowicz tendría para Piglia y sus compañeros de generación, pues no les interesó tanto su obra como ciertas escenas de su vida que usaron como prefiguración de toda una cultura nacional (García, 1979, 2: 12). El escritor polaco vivió en Argentina muchos años por motivos azarosos y publicó una de las grandes novelas, *Trans-Atlántico* (1957), como una especie de tragedia íntima. Representaba el escritor desposeído de su propia lengua que prefirió escribir en un español disperso y fracturado, una lengua marginal, que no se podía equiparar a la lengua dominante de Borges.

Sin embargo, ambos –Borges y Gombrowicz– se habían percatado, según Piglia, de que «no hay una esencia de los textos ni de los géneros, solo hay modos de leer» (AP, 90). Y poniendo en marcha esta lectura estratégica, Piglia piensa y organiza su obra desde la gran tradición de la novela argentina que nace en *Facundo* de Sarmiento para leer, desde esa localización específica, la literatura mundial. Toma de Sarmiento, y también de Borges, el concepto de traducción, entendido como un procedimiento de desplazamientos y atribuciones erróneas que opera como apropiación y nacionalización de la literatura mundial. Y siguiendo esta práctica literaria del «manejo irreverente de las grandes tradiciones europeas» (LTV, 67-69), tejió en su narrativa un entramado de genealogías no exentas de tensión: en *El camino de Ida* (2013) conecta a Tolstói, Conrad y Hudson, pero también a Borges, Walsh y James en *Blanco nocturno* (2010), o a Joyce, Arlt y Macedonio en *La ciudad ausente* (1992). Precursores y contemporáneos conviven a destiempo creando

una infinidad de analogías y anacronismos deliberados que le permiten hablar de otros cuando habla de sí mismo, prefigurando, así, una poética de la dependencia¹.

Desde su cátedra en Princeton y en Buenos Aires, Piglia transmitió *modos de leer* que actúan siempre en el presente como respuesta a las discusiones literarias y culturales del momento. A partir de los años 90 impartió repetidas veces su conocido curso *Las tres vanguardias* (2017), asociando poéticas tan distantes como las de Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh; una filiación que invita con perspicacia socrática a los estudiantes a pensar en contra de los prejuicios heredados. Impulsó en sus clases lo que llamó «La lectura del escritor»; una lectura que gira en torno al modo en que un escritor lee y usa los textos ajenos para ocupar un lugar en la tradición y, al mismo tiempo, con una lucidez extrema, el modo en que transmitió dicha lectura cambió radicalmente el proceso de recepción de la historia literaria porque, además, supo posicionarse fuera de los mecanismos de consagración de la academia. «La lectura del escritor no debe tomar la forma de una intervención académica, sino buscar los modos de pensar la literatura desde un lugar no estabilizado», anota en *Un día en la vida* (2016: 149). Con actitud vanguardista, usó el espacio académico para fundar discusiones que «no atienden al rumor de los medios de masas» (LFI, 127). Para Piglia la clase, esa práctica microscópica y privada, funciona como un género literario que posibilita pensar otras literaturas futuras. «Escribir no basta, es necesaria la amistad y la conversación literaria», dirá Borges (2015: 171). Así, con la ilusión de construir espacios alternativos, un *contratiempo* –por usar las palabras de Carlos Fuentes–, actuó siguiendo tal consigna como mejor pudo: paseándose con sus estudiantes por los textos de Valéry, Borges, Gombrowicz, Eliot, Brecht o Tinianov; cruzando con fluidez y naturalidad de un referente a otro, estableciendo relaciones desde el objeto más individual del plano hasta sus dimensiones sociales y colectivas y, todo ello, considerando como puente conceptual la tradición del escritor como crítico. Por eso, podríamos decir que Piglia profesor también se acercó a formas casi ilegales –irreverentes– de enseñar y, como resultado, creó un ejército

1. Los procedimientos con los que teje dicha poética en la que además de ocupar un lugar central controla el horizonte de expectativas del lector han sido estudiados ampliamente por la crítica que lo ha denominado «sistema Piglia» o «la jugada Piglia» (v. g. Forner, 2007; Premat, 2009; Romero, 2010).

de profesores y escritores que hoy ocupan cátedras por todas las universidades del mundo, mientras difunden, ramifican y expanden conspirativamente una concepción pigliana de la literatura.

Como editor, estuvo atento al murmullo de la cultura mercantil. A partir de los años sesenta colaboró en Buenos Aires para el sello de Jorge Álvarez (1963-1969), Ediciones La Flor (1966) y, más tarde, para la editorial Tiempo contemporáneo (1967-1977), la cual había conseguido reunir, a comienzos de los setenta, a los nombres más importantes de la intelectualidad argentina: León Rozitchner, Juan José Sebreli, Rodolfo Walsh y David Viñas, entre otros. Allí, Piglia se encargó de coordinar la colección «Ficciones» donde publica la antología *Yo* (1968), cuyo prólogo está incluido en el primer tomo de sus diarios, *Años de formación* (2015), bajo el título «¿Quién dice yo?», haciendo funcionar dicho texto como un protocolo de lectura de su propia poética. Como ya predijo brillantemente Laura Demaría, el lector debe «interpretar a *Yo* como el mejor anticipo de ese diario personal –seguramente hecho de citas– que Piglia ha prometido y promete, algún día, publicar» (2004, 2: 272). En esta antología su operación de relectura es clara: incluye una selección de textos autobiográficos de autores canónicos de la tradición argentina –Mansilla, Paz, Sarmiento, Perón, Macedonio, Rosas, Arlt y Che Guevara– para poner de relieve las relaciones entre estética y política; porque entiende que si hay una política se juega ahí, en el lenguaje; en «los matices del habla y la sintaxis oral» (AP, 128) que se opone a la ficción del lenguaje despolitizado y extemporáneo del Estado.

Pero su operación más estratégica, sin duda, la realizó mediante la colección «Serie Negra» (1969), pues con la traducción del *slang* americano al argot porteño de las novelas de autores como Fredric Brown, James M. Cain, Raymond Chandler, Erle Stanley Gardner o Peter Cheney, entre otros, nacionalizó el género y consiguió generar un nuevo canon que se separaba del modelo de la «novela problema» a la inglesa que Borges y el grupo Sur habían sembrado en Argentina. Además, presentaba una alternativa al realismo mágico que la estética del *boom* había impuesto.

Hacia el final de su vida, cuando regresó a Buenos Aires después de su estadía por más de diez años en Princeton, volvió a intervenir en el campo cultural argentino con la «Serie del Recienvenido» (Colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica, 2012-2015), cuyo gesto homenajea explícitamente a Macedonio Fernández y recupera obras de autores argentinos del siglo XX olvidados para leerlos como inéditos y enseñarnos, de nuevo, que una lectura a destiempo es capaz de generar nuevas tradiciones en el