



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO **HCS**
DE INVESTIGACIÓN
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Autoficción y autofiguración en *Los diarios de Emilio Renzi*

TESIS

Para obtener el grado de
Licenciado en Letras Hispánicas

Presenta

Juan Pablo Tovar Lavín

Directora de tesis

Dra. Angélica Tornero Salinas

Cuernavaca, Morelos, 2021.

Índice

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Panorama histórico de las escrituras del “yo”	10
1.1. Antecedentes.....	10
1.2. Escrituras autobiográficas	11
1.3. Escrituras autoficcionales	18
1.3.1. Autoficción: autobiografía y novela	20
1.4. Lo biográfico y lo autoficcional en Piglia.....	25
Capítulo 2. Los diarios de Emilio Renzi. El diario desde lo autoficcional	27
2.1. Elementos Paratextuales.....	28
2.2 El diario como género de lectura ambigua	33
2.2.1. El diario entre lo público y lo privado	34
2.2.2. El diario y su hibridismo	37
2.2.3. El diario y el nombre de autor.....	39
Capítulo 3. Emilio Renzi a partir de la autofiguración.....	44
3.1. Autobiografía como autofiguración en la tradición argentina	44
3.1.1. Sarmiento	45
3.1.2. Borges.....	47
3.1.3. Arlt.....	49
3.2. Autofiguración en Los diarios de Emilio Renzi	51
3.2.1. Los primeros textos	51
3.2.3. Renzi y el encuentro con la lectura	57
3.2.4. El autor y su linaje	60
3.2.5. Renzi desde lo marginal	63
3.2.6. Cuerpo y enfermedad	66
Conclusiones.....	71
Bibliografía	76

Ya que elegimos lo posible, lo que podemos elegir —ya nada puede rescatarse del pasado, ni los caminos ni los sentidos— son fantasmas que nos guían, porque detrás de las inciertas intuiciones surgen los presagios ajenos, oscura certidumbre, los ojos vacíos y la mirada ciega.

Ricardo Piglia, Los años felices

No hay consuelo más hábil que pensar que hemos elegido nuestras desdichas

Ricardo Piglia, Un día en la vida

Introducción

Ricardo Piglia comienza su texto “Sobre la interpretación narrativa: Notas para una conferencia” cuestionándose lo que significa interpretar un relato, y recordando la forma peculiar de los modos de lectura de dos grandes escritores que están presentes en su pensamiento crítico y artístico: Kafka y Joyce. Menciona cómo es que Kafka interrumpía su lectura en voz alta de *La metamorfosis* para poder reírse, y cómo es que Joyce, en algunos fragmentos de grabaciones, jugaba y bromeaba con las entonaciones al leer *Finnegans Wake*. Parece que Piglia pregunta ¿qué es un texto, sino las lecturas e interpretaciones de este?

En este mismo texto, Piglia menciona que un relato siempre tiene la posibilidad de ser narrado una y otra vez, que su “forma potencial está ligada también a la memoria de otras tradiciones interpretativas” (75).

En el momento en que leía *Los diarios de Emilio Renzi* no podía dejar de preguntarme ¿qué es lo que estoy leyendo? Había sido guiado por los textos promocionales: la portada y el título me señalaban una novela en la que se mencionaba a Emilio Renzi, personaje en ocasiones periférico y en ocasiones principal de las obras de Ricardo Piglia; y en la contraportada, en el texto promocional se mencionaba que era una obra de recopilación de los ya muy mencionados diarios de Ricardo Piglia, diarios que había anotado por años y contenían el registro de la mayoría de su vida. El contenido de la obra era, de la

misma que sus paratextos, una escritura en constante tensión. Los textos se organizaban con una temporalidad marcada, en ellos se narraba un contenido biográfico comprobable, y contenido que podría parecerlo, pero era imposible conocer si era o no verdadero. Sumando a todo lo anterior una referencia o una velación del personaje que esconde su identidad en siglas o sinónimos como 'autor'. Esto, hasta el momento de que Emilio Renzi acaparará la categoría gramatical del "yo" en la obra.

La obra podría leerse e interpretarse como una obra biográfica, una manifestación de la ya creciente producción de estas obras desde el siglo pasado, o podría interpretarse como una obra ficcional, una con propiedades biográficas, pero ¿qué motivaba una escritura así?, ¿qué implicaciones tendría una obra con estas características?

A pesar de que, en la geografía europea y estadounidense, tanto las manifestaciones de las escrituras autoficcionales como sus estudios críticos han tenido un aumento en su producción desde finales del siglo pasado, la producción de estudios críticos en Latinoamérica no ha tenido ese aumento pese a que la manifestación de estas narrativas sí está en desarrollo. En el caso particular del estudio de las obras de Ricardo Piglia a partir de estas formas narrativas, los estudios aún son escasos, no obstante al reconocimiento y alcance de la obra del autor. Investigadores como Ana Gallego Cuiñas, Julio Premat, y Raquel Fernández Cobo son quienes han revisado las características autoficcionales dentro de la obra de Piglia. Los estudios hasta este momento se han centrado, en su mayoría, en las obras más reconocidas como "Homenaje a Roberto Arlt" o *Respiración artificial*. Aunque investigaciones más recientes, como la realizada por Fernández Cobo, se

han empezado a centrar en el resto de la obra literaria de Ricardo Piglia, inclusive en su obra crítica. Con esta investigación se busca profundizar en el estudio de las denominadas escrituras del “yo”, particularmente en la última obra de Ricardo Piglia; revisar los conceptos que se han utilizado para catalogar esta obra, como lo son el de autobiografía y autoficción; y analizar las implicaciones que tienen esta forma de escritura en cuanto a la imagen y figura de autor.

Por esto mismo, surge una serie de cuestiones que se intentarán responder en esta investigación: I) ¿Qué características hacen clasificable a un texto como autobiográfico o autoficcional?; II) ¿*Los diarios de Emilio Renzi* son autobiográficos o autofccionales?; III) ¿Qué implicación o qué modificación hace este tipo de escrituras en cuanto a la autofiguración de Ricardo Piglia?

A partir de estas cuestiones se han desarrollado varias hipótesis: la obra de Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, a pesar de ser catalogada como una obra autobiográfica tiene elementos que no solo limitaría el estudio e investigación de la obra, sino que contiene elementos ficcionales que crearían un conflicto teórico, si es estudiada como una obra autobiográfica. A pesar del contenido verídico y comprobable de la obra, la presencia de elementos ficcionales como la presencia del personaje Emilio Renzi, personaje de las obras de ficción del autor, y la cuidada edición, revisión, y acomodo de la obra posibilitan la creación y modificación de una autofiguración. Esta imagen de autor es modificada a partir de dos tópicos fundamentales: la del escritor en la enfermedad, y la del escritor en la marginalidad.

El siguiente trabajo de investigación estará dividido en tres capítulos:

En el primer capítulo se revisa brevemente el concepto ‘autobiografía’, sus antecedentes, orígenes en la crítica y su recepción. Posteriormente se expone la

historia y evolución de los estudios críticos del concepto, tanto sus posibilidades como limitaciones en cada etapa de estudio. Más adelante, se muestra el origen del término autoficción y la postura teórica que toma respecto a la autobiografía, sus posibilidades y sus estudios críticos. Para finalizar, se explica las características biográficas y ficcionales que se encuentran y discuten en la obra de Ricardo Piglia en *Los diarios de Emilio Renzi*. Este primer capítulo tiene como referencia la propuesta teórica de Manuel Alberca acerca del pacto ambiguo de lectura. Asimismo, bajo la propuesta histórica de estudio de James Olney acerca de la biografía (*autos ,bios, y grafé*), se revisa la concepción del término según George Gusdorf en “Condiciones y límites de la autobiografía”(1948), y Philippe Lejeune “El pacto autobiográfico” (1975). En cuanto a la autoficción, se retoma el trabajo de Serge Doubrovsky “Autobiografía/verdad/Psicoanálisis” (1980), y especialmente, el estudio monográfico realizado por Ana Casas “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual” (2012).

En el segundo capítulo se revisan las características del diario a partir de la idea de autoficción. Para esto, se analiza la importancia de los paratextos de la obra y posteriormente se revisa las funciones del diario de acuerdo con las propiedades que Gallego Cuiñas, Christian Estrade y Fatiha Idmhand señalan en su libro recopilatorio *Diarios latinoamericanos del siglo XX* (2016), esto, con el objetivo de entender cómo es que la escritura basada en la idea del diario puede modificar la recepción de la obra.

Por último, el desarrollo del tercer capítulo se enfoca en la construcción de la autofiguración del autor, la utilización de una tradición literaria argentina y su modificación para crear y centrar la imagen del autor en una forma específica de

lectura a partir de la idea de la marginalidad y de la enfermedad. Para este capítulo se retoman las investigaciones acerca de los escritos autobiográficos hispanoamericanos como el estudio de José Amícola, *Autobiografía como autofiguración* y de Silvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, esto, con el propósito de entender si existe una tradición, o una forma narrativa, a la que se recurra en *Los diarios de Emilio Renzi*. Por esto mismo, se revisa también los textos que Ricardo Piglia realizó acerca de tres autores fundamentales para su obra crítica y literaria: Arlt, Borges y Sarmiento.

Capítulo 1. Panorama histórico de las escrituras del “yo”

1.1. Antecedentes

Lo autobiográfico y las narrativas que se centran en el “yo”, como las memorias, el ensayo, el diario o el autorretrato tienen, señala Amícola, “algunos atisbos en la época helenística y romana imperial, y luego habían sido ya posibles en mayor medida en el nuevo modo de sentir despertado por la conciencia religiosa medieval” (15). Pero hay un auge en la producción y reproducción de estas obras a partir del surgimiento de la clase burguesa –poco antes de la revolución francesa–, así como de la separación entre la vida pública y la vida privada, y de la condición del humano como sujeto solitario, autónomo, en búsqueda de un sentido y de una identidad. También, específicamente en lo literario, a partir del Romanticismo, “la subjetividad y la persona del artista se convierten en materia primordial de la obra” (Alberca 20). A pesar de esto, la crítica literaria comienza a estudiar este tipo de escritura hasta la segunda mitad del siglo XX.

Alberca describe cómo es que, a pesar del nuevo surgimiento de estos valores y estéticas generadas alrededor del autor, también hubo una resistencia a la expresión, puesto que “los autorretratistas tuvieron que vencer los prejuicios sociales y sin duda las propias reservas o temores personales por los que se asimilaba el hecho de representarse a sí mismo o como una manifestación de la fatuidad narcisista o, aún peor, del pecado de soberbia” (21), y muestra de esto es el surgimiento de obras con miradas modestas a un “yo”. Es entonces, hasta el siglo XIX que la figura del escritor, al construirse como una existencia única y extraordinaria que vive en la exaltación del goce y en búsqueda de sus propias

aficiones, “se eleva a categoría de figura egregia o de referente social, la subjetividad y la firma del artista adquirirían un incontestable valor mercantil” (23).

José Amícola retoma el neologismo “autofiguración” de la obra de Silvia Molloy para analizar la inserción del autor en las obras, o la toma de conciencia del sujeto en su obra. El neologismo puede entenderse como la figura, lo que se imagina de sí mismo o cómo se representa un escritor dentro de un texto. Amícola lo define como “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (14).

Así, en lo que respecta al libro de Amícola, se parte del término ‘autofiguración’ para comprender y discutir la necesidad de presentación de un “Yo-‘personaje’, escindido del Yo que narra en un proceso de objetivación” (Amícola 17).

1.2. Escrituras autobiográficas

El término autobiografía, señala Puertas Moya, es un neologismo ‘culto’ (*autobiography*) con orígenes en Inglaterra cerca del siglo XVII. Pero no es utilizado como tal, mejor dicho, no se populariza en la crítica europea –principalmente inglesa, francesa, y alemana– hasta el siglo XIX. La razón por la que no se introdujo el término hasta esa fecha en la academia, y no desde tiempo atrás, a pesar de haber textos predecesores a las *Confesiones* de San Agustín, el filósofo de Hipona, que cumplen con estas características, es la concepción de lectura y a la concepción de lo que es y no es literatura. Es decir, no hubo tal auge en su producción porque

no se dio o no había ese interés en la lectura de la vida privada de una persona real, ya que “las pocas autobiografías que interesaban contaban con protagonistas previamente conocidos por el público lector en virtud de alguna hazaña, actividad o profesión, en la que hubiera desempeñado y por la cual hubiera ganado cierta relevancia social o prestigio”, por lo tanto, no hubo ese fulgor dentro de la crítica por catalogarlo (Fernández 66).

A pesar de este reconocimiento tardío, se encuentran, desde el Renacimiento en adelante, narraciones con un “yo” que cuenta su experiencia “desde las ‘memorias’ (de un periodo determinante de la vida del narrador), pasando por el ‘diario íntimo’ (que cubrirá siempre un trayecto muy acotado en el tiempo), hasta llegar al afán ficcional de la “novela autobiográfica” (o aquella con algunos rasgos de vida) (Amícola 16).

A partir de estas tres posibilidades, la investigadora Genara Pulido hace la tipología limítrofe de los campos antes mencionados:

- 1) La emergencia directa o la presencia del yo en primer grado, como las confesiones y autobiografías en general, pero también con los diarios y similares, hasta las correspondencias e inclusive el ensayo (este último al estilo del modelo sentado por Montaigne).
- 2) La emergencia del yo como espacio intermedio, que tendría a las memorias como principal ejemplo, ya sean las centradas en la historia, en el yo o aquellas memorias noveladas.
- 3) La emergencia del yo disfrazada (donde también se podría hablar de la emergencia del yo en segundo grado), según aparece en las novelas autobiográficas, las novelas-diario y las novelas epistolares (cit. por Amícola 17).

Es a partir de estas autofiguraciones que los textos del “yo”, especialmente la autobiografía, plantean dos ‘posibilidades’ como las define Lejeune: La novela autobiográfica y el texto autobiográfico. Mientras Lejeune, en su libro *Le pacte*

autobiographique, se encarga de recopilar ciertos estudios con respecto a la biografía, James Olney propone revisar los principales problemas teóricos del concepto de la autobiografía a partir del desarrollo histórico en tres etapas: *el autos*, *el bios* y *la grafé* (3-27).

1.2.1. Breve recapitulación de las consideraciones y dificultades del concepto de autobiografía

Como se ha mencionado, los principales problemas teóricos del texto autobiográfico pueden ser estudiados a partir de tres etapas: *el autos*, *el bios* y *la grafé*. Estas responden a los distintos enfoques con los que, en su evolución, se han estudiado. Ángel G. Loureiro, en su texto “Problemas teóricos de la autobiografía”, señala que: “Desde Dilthey y hasta aproximadamente los años cincuenta, el énfasis recae en el *bios*, al entenderse a la autobiografía como la reconstrucción de una vida, como forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad...” (3). Esta forma de acercamiento obligaba la comparación constante de lo narrado con información proveniente de múltiples fuentes, lo que se buscaba era “exactitud y sinceridad” (3).

Posteriormente, George Gusdorf señala la imposibilidad de reconstruir un concepto de historia circular, debido a las problemáticas relacionadas con la construcción de una historia tal como fueron los hechos y, por eso mismo, la autobiografía puede alcanzar no una reconstrucción, sino una lectura de la experiencia: “Gusdorf observa que al *yo* que ha vivido se le añade un segundo *yo* creado en la experiencia de la escritura, razón por la que concluye que el *motto* de la autobiografía debería ser ‘Crear, y al crear ser creado’” (Loureiro 3). Lo cual migra

el enfoque de los estudios, ahora ya no en el *bios*, sino al *autos*: el sujeto y el texto.

Así, explica Loureiro:

Pasa así de centrarse en los “hechos” del pasado a la “elaboración” que hace el escritor de esos hechos en el presente de la escritura: la memoria ya no sería un mecanismo de mera grabación de recuerdo sino un elemento activo que reelabora los hechos, que da “forma” a una vida que sin ese proceso activo de la memoria carecería de sentido: la memoria actúa como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno (3).

En esta etapa el autor también se piensa como parte esencial en la comprensión de la autobiografía. Es decir, al centrar la autobiografía en el presente de la memoria, la misma pierde objetividad, por lo tanto, el autor pierde su autoridad, la propiedad de interpretación de su propia vida y el lector, que hasta ese momento se pensaba como el cotejador de lo que se pensaba como la verdad objetiva, ahora es el intérprete de esta:

E. Bruss, en particular, señala que la esencia de la autobiografía como género reside en los papeles del autor y del lector; la importancia de este último radica en que la autobiografía adopta formas externas muy diferentes de acuerdo con la época y depende en última instancia de la actitud lectorial el considerar un texto como autobiografía (4).

Por esto mismo, Lejeune, en *Le pacte autobiographique*, se encarga de analizar ciertos problemas respecto a la autobiografía pensando en un eje central de tres elementos: autor-texto-lector. En respuesta a la necesidad de un corpus teórico en el cual fincar las bases o primeras definiciones del estudio crítico de la autobiografía. En este mismo texto de Lejeune, como se ha mencionado con anterioridad, se resuelve el dilema de representación de la verdad por parte del

autor haciendo una observación acerca de la importancia de la recepción del texto por parte del lector: “la historia de la autobiografía [...] [es] la historia de sus modos de lectura” (Loureiro 4). Esto implica las posibilidades de recepción –un lector–, la posibilidad de autofiguración –un autor–, y el pacto de verdad y pacto referencial – el autor es igual que el narrador–.

Para explicar lo anterior, Alberca señala que Lejeune logra simplificar en sus cursos, de manera minimalista, la idea del pacto autobiográfico de la siguiente forma: “Comienzo por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (66). Así, evidencia la relación de los tres elementos anteriores: El autor hace un pacto de sinceridad, donde no cabe nada más que la verdad (con su problemática de subjetividad y perspectiva, es decir, la verdad que considera el autor, sin cambios y sin omisiones); el pacto referencial, yo el autor soy “el abajo firmante”, el nombre propio es donde la persona -el sujeto de enunciación- se relaciona con el discurso -el sujeto enunciado-; y el lector que certifica, con elementos y lecturas extraliterarios, la identidad del autor, del narrador y del personaje.

Por eso mismo, Lejeune define a la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 48). Esta definición se utilizaría para cuatro categorías diferentes: 1) forma del lenguaje, siendo una narración en prosa; 2) el tema tratado en estas narraciones, la vida individual; 3) identidad del autor y del narrador siendo la misma persona; 4) posición del narrador, perspectiva retrospectiva de la narración.

Lejeune analiza las formas en las que es posible la aparición de la identidad del nombre entre el autor, el narrador y el personaje (el pacto autobiográfico) de dos formas: 1) Implícitamente, pueden ser por los paratextos en los que el uso de “la primera persona nos remite al nombre del autor (*Historia de mi vida, autobiografía, etc.*)” o en una primera sección del texto donde hay un compromiso por parte del narrador, hacia el lector, que se comportará como “yo” que remite al nombre que figura en los paratextos como la portada, la cuarta de forros o el lomo, lugares donde principalmente se coloca el nombre del autor; 2) y, de manera patente, el nombre que se da al narrador-personaje coincide con el del autor en los paratextos.

A partir de estas dos posibilidades, Lejeune fija el pacto autobiográfico y lo contrapone con el pacto novelesco (o de ficción). Este pacto no está focalizado en el autor, sino en el texto. “Frente a lo autobiógrafo, el novelista postula tácticamente lo contrario: el principio de distanciamiento del autor con narrador” (Alberca 71). Lejeune fija dos rasgos para este pacto: primero, el autor y el personaje no tienen el mismo nombre y segundo, la “atestación de la ficción” (Lejeune 53). Entonces, puestas esas diferencias, Lejeune cataloga los casos posibles de escritura con relación al nombre del personaje y el nombre del autor: “el personaje: 1) tiene nombre diferente al del autor; 2) no tiene nombre; 3) tiene el mismo nombre que el autor. El pacto es: 1) novelesco; 2) no hay pacto; 3) autobiográfico” (53) (véase tabla 1).

Nombre del personaje	≠ nombre de autor	= 0	= nombre del autor
----------------------	-------------------	-----	--------------------

Pacto			
Novelesco	1a Novela	2a Novela	
=0	1b Novela	2b indeterminado	3a autobiografía
Autobiografía		2c autobiografía	2b autobiografía

Tabla 1

Por esta forma de clasificar, bajo esos dos criterios, son posibles siete combinaciones teóricas y prácticas, y dos combinaciones más, una imposible que sería que se utilice un nombre diferente y se utilice un pacto autobiográfico, y la última combinación, no imposible, pero poco frecuente o prácticamente nada estudiada –en el período de tiempo que Lejeune escribe y publica–, la posibilidad de la identidad del nombre y del pacto novelesco. Esa última posibilidad da cabida a las nuevas escrituras y críticas que se denominan autoficción; esto se retomará al final de este capítulo.

En cuanto a la tercera y última etapa de estudio de los problemas teóricos de la autobiografía, la del *grafé*, la cual deriva de las observaciones que Paul De Man y, posteriormente, Derrida hacen acerca de los escritos autobiográficos; observaciones acerca de lo problemático que es la relación entre el *grafé* y el “yo”, un problema del lenguaje y un problema del sujeto. De Man muestra el problema de “considerar la biografía como el producto mimético de un referente” (Loureiro 6). Hace ver que el texto autobiográfico sienta sus bases en una “estructura tropológica idéntica a la estructura de todo conocimiento (incluido, por supuesto, el conocimiento de uno mismo): y la misma especularidad, la misma estructura

reflexiva en que dos sujetos se determinan mutuamente, se encuentra presente en la lectura” (6). Por esto mismo, algunos críticos piensan en la imposibilidad de la autobiografía, ya que consideran la lectura de la ficción y la de lo autobiográfico bajo las categorías de lo real y lo ficticio. Pero, como mencionan Jirku y Pozo en su texto “Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción”, la oposición entre ficción y verdad no es relevante para el análisis de la autobiografía, porque la autobiografía no es un género sino una actitud receptora por parte del lector o una figura retórica que aparece en todos los textos” (14).

Por otra parte, Derrida, menciona Loureiro, vislumbra la estructura de la firma, ya que señala que no es el escritor el que se compromete con la identidad, “sino que la estructura de la firma hace que quien firme, en realidad, sea el “destinatario” del texto autobiográfico” (7).

1.3. Escrituras autoficcionales

El término autoficción es empleado por primera vez por el profesor y escritor Serge Doubrovsky en 1977, quien en su libro *Fils*, –que subtuló como novela– escribió en la contraportada que era “ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales”, y narra una sesión de psicoanálisis que nunca pasó en su vida, “pero que sirve de marco desde el que fluyen los deseos, los temores y los recuerdos del personaje, que sí son reales” (Casas 9).

Un poco más adelante en este mismo texto, Doubrovsky escribe “¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes, en el

ocaso de su vida, y con estilo grandilocuente”. Doubrovsky planteó o permitió plantear una duda junto al texto de Lejeune, quien en *Le pacte autobiographique*, publicado dos años antes que el texto de Doubrovsky, plantea que el pacto de ficción es incompatible con una identidad entre el protagonista y su autor: “¿el héroe de una novela puede tener el mismo nombre del autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos sacar efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo” (Lejeune 55). Junto con esta posibilidad, mencionada con anterioridad en este texto (véase tabla 1), ha surgido un incremento tanto de los textos publicados y editados como autoficciones como de la crítica hacia estas formas narrativas.

Ana Casas resalta en su texto “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, que “la generalización del término ha acabado convirtiendo la autoficción en una suerte de cajón de sastre [...] alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto” (10-11). En él se han categorizado textos que puntualmente tienen como común una presencia del autor que se proyecta por medio de la ficción. Casas señala que “sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o deriva posmoderna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas” (11). Estos márgenes han dado, en general, tres posturas de acercamiento al estudio de la autoficción: 1) la autoficción como una variante de la autobiografía, en la cual sigue rigiendo una búsqueda de la verdad, ejemplo de esto es el texto de Doubrovsky; 2) la autoficción como un espacio independiente de la biografía,

cercano a la novela, a la ficción y todas sus posibilidades y libertades, como el acercamiento que hace Colonna; 3) y, la autoficción como un acercamiento a la posibilidad de una escritura y lectura contenida entre la verdad autobiográfica y la libertad ficcional, un acercamiento al pacto ambiguo propuesto por Alberca.

1.3.1. Autoficción: autobiografía y novela

En un principio, consiguiente a publicación de la novela *Fils* de Doubrovsky, Casas menciona que diferentes obras, pertenecientes muchas de ellas a los escritores de la *Nouveau Roman*, textos novelísticos que regresan a una literatura del “yo”, comienzan a utilizar el término autoficción para sus narraciones (12). La idea de un “yo” contemporáneo a estas nuevas escrituras, un “yo” disgregado, múltiple, variable es revisado por la corriente del psicoanálisis que retoma su valor biográfico no para someterlo a una revisión factual de lo narrado, sino a una revisión desde la conciencia de un carácter ficcional de sí mismo, del “yo”:

A la problematización del yo unívoco se une la perspectiva lacaniana de la “línea de ficción”, proceso a través del cual el individuo, que trata de comprenderse a sí mismo, selecciona determinadas facetas de su experiencia haciendo que estas desemboquen en el tiempo presente y contribuyan a dar una imagen coherente de la historia de su vida (Casas 13).

Por esto mismo, la autoficción se separa de la autobiografía, no por el hecho de su imposibilidad para acceder a la verdad referencial, sino por su posibilidad, desde el momento en el que se le percibe como no referencial y por lo tanto en su imposibilidad objetiva y sincera:

La realidad del autoobservador es su irrealidad, su pura “imagen”, flotante, errante, por añadidura. Al YO (visible en el espejo) se opone, pues, El eso (última realidad, invisible), dando a estas dos palabras toda la carga postfreudiana que se quiera [...] la resonancia implícita de la interjección sorprendida “Yo. Eso”, hace, pues, surgir, en la sección media y central de *Fils (Rêves)* el cara a cara terapéutico como lugar de lo verdadero (Dobrovsky 51).

De tal manera que, el principio de referencialidad tan pensado para la autobiografía no delimita la idea misma de la autoficción, “lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones” (Casas 17).

Posteriormente, a finales de la década de los ochenta, el teórico Vincent Colonna, en *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, menciona Casas, piensa en la autoficción como una obra en que lo inventado es lo principal, no hay, por lo tanto, la necesidad de pensarla como ambigua ya que no hay una búsqueda de lo verdadero y tampoco referencialidad, por lo mismo, no hay crisis del sujeto (18). A partir de esto, categoriza a la autoficción en cuatro posibilidades:

- 1) Autoficción fantástica, en esta posibilidad el autor se encuentra el centro del texto como una autobiografía, pero su identidad funciona dentro de una historia irreal, inverosímil, “no se limita a adaptar la existencia real, sino que la inventa; la distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total” (Colonna 85).
- 2) Autoficción biográfica, en esta posibilidad el escritor sigue siendo el protagonista de la historia, pero hay una fabulación a partir de datos reales, esto hace que el relato este lo más cercano posible a la verdad

subjetiva, se evita completamente lo fantástico, “lo hacen de tal manera que el lector comprende que se trata de una mentira verdadera” (95).

- 3) Autoficción especular, esta “orientación de la invención del yo recuerda la metáfora del espejo” (103). La verosimilitud vuelve a ser secundaria, pero también el autor no se encuentra en el centro de la narración. Su intervención se realiza por medio de *la metalepsis* o “*mise en abyme*”.
- 4) Autoficción intrusiva, en esta posibilidad el autor no existiría por mediación de un personaje en la narración, sino que es “un narrador-autor” que se encuentra marginado de la trama, “el narrador se dirige a su lector, avala los hechos relatados o los contradice, une dos episodios o se aleja de la intriga con digresión [...] una “voz” solitaria y sin cuerpo, que corre paralela a la historia” (115).

Casas menciona que esta visión posibilita una revisión de los textos desde una perspectiva “diacrónica y [permite] establecer un hilo histórico que una a las obras autoficcionales de distintas épocas” (19).

Las aportaciones recientes, muestra Casas, “profundizan en la noción de indefinición genérica inherente a la autoficción a partir de dos conceptos fundamentales: el de ambigüedad [...] y en segundo lugar, el del hibridismo al combinar la autoficción rasgos propios de los enunciados de realidad y los enunciados de ficción” (22). También, otra opción de acercamiento es la que ha tenido en cuenta estos dos conceptos básicos como la aproximación que hace Gasparini en la cual “llama la atención sobre las informaciones que orientan la recepción de la obra y que aparecen contenidas en los diversos niveles textuales y

extratextuales” (22). Por esto mismo, menciona que estas marcas pueden ser usadas para pensar al escritor como el protagonista o todo lo contrario, para alejarlo, y es esta utilización de información contradictoria la que ayudará o permitirá una lectura en dos sentidos hacia lo biográfico o a lo ficcional. En este sentido, Alberca hace una propuesta, siguiendo la postura receptora de la teoría de Gasparini con algunos matices, y profundiza en la forma ambigua que existe en su recepción y clasificación. Para esto, retoma el ya tan conocido pacto autobiográfico de Lejeune y lo une al pacto novelesco o de ficción creando o proponiendo un pacto ambiguo (véase Tabla 2).

Pacto ambiguo Las novelas del Yo		
Novela autobiográfica (+ aprox. A la autobiografía)	Autoficción (equidistancia de ambos pactos)	Autobiografía ficticia (+ aprox. a la novela)
1.Principio de identidad A=N // A≠P identidad nominal ficticia o anonimato N=P// N≠P	1.Principio de identidad A=N=P Identidad nominal expresa	1.Principio de identidad A ≠ N // A ≠ P Identificación nominal ficticia: N=P// A= editor
1. Propuesta de lectura Ficción/Factualidad Autobiografismo escondido (falso/ verdadero)	1. Propuesta de lectura Ficción/Factualidad Autobiografismo transparente	2.Propuesta de lectura Ficción/Factualidad Autobiografismo simulado

Tabla 2

Junto con este planteamiento ambiguo, partiendo desde la lectura de los textos, Alberca distingue tres formas posibles de las escrituras autoficcionales: la autoficción biográfica, la autoficción fantástica, y la autobioficción. Y paralelamente cuestiona “¿tiene algún sentido catalogar un nuevo género literario justo cuando hay un acuerdo mayoritario en torno a la confusión e hibridación de todos los géneros?” (Alberca 160). Y explica que, en nuestra actualidad, no es forzoso pensar el género literario como un molde impositivo, sino como una pauta para la interpretación de los textos literarios, “una pauta interpretativa para los lectores y una clave creativa para los autores” (161).

En la autoficción biográfica, la narración se engendra desde la idea de la vida del escritor, y este se narra como el héroe, o antihéroe, y se altera ligeramente “al insertarse en una estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica en ningún momento” (182). Alberca menciona que en muchos de estos relatos la invención narrativa es tan débil o limitada que la ambigüedad se desvanece con prontitud, ya que la presencia de lo ficticio se muestra en los paratextos que señalan lo novelesco del texto o en la voz narrativa que es utilizada. “La ficcionalización es mínima y se hace evidente por la inclusión en la trama de algún episodio o aspecto aislado inventado, que en la práctica resulta una declaración de autobiografismo apenas encubierto” (183).

En cuanto a las autoficciones fantásticas, Alberca menciona, siguiendo el esquema y definición de Colonna, el cual se ha descrito con anterioridad en este texto, que son narraciones en la que “el escritor se encuentra en el centro del texto como en una autobiografía (es el héroe), pero transfigura su existencia y su

identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica” (Colonna cit. por Alberca 190). Y aunque es posible que, como en la autoficción biográfica, el punto de partida sea la biografía del autor, la importancia recae en la invención en la que el autor “en un movimiento de alejamiento máximo de su persona, llega incluso a burlarse de sí mismo y de su propio pasado y termina por confluír en una realidad imaginaria que sin embargo en alguna medida lo compromete también” (190).

Respecto a la autobioficción, menciona Alberca que es, en comparación a las dos posibilidades anteriores, una forma en donde la igualdad entre ambos pactos prima. Estas narraciones llevan a los límites el “fingimiento de los géneros, su hibridación y su mezcla” (194). Es decir, no funcionan como novelas o como autobiografías y pueden ser ambas a la vez. Esto genera en el lector una lectura indeterminada acerca del registro de estos textos, y tampoco tiene la posibilidad de delimitar en dónde comienza o termina la ficción o lo autobiográfico.

1.4. Lo biográfico y lo autoficcional en Piglia

Años de formación, la primera publicación del diario de Ricardo Piglia, que va desde 1957 hasta 1967, fue escrito desde los dieciséis años hasta los veintiséis, con el cierre de la publicación del primer libro del autor. En su ensayo “Ricardo Piglia: la ficción del nombre”, Raquel Fernández Cobo cataloga esta primera etapa de la vida de Piglia como la de un nuevo nacimiento, con una doble genealogía, y para ello remite al estudio que Piglia hizo acerca de Borges en *Ideología y ficción* en el cual, tanto Piglia como Fernández, ven la narración como pretexto para la creación de un linaje familiar “el linaje familiar –en donde la madre y el abuelo serán sus modelos

narrativos centrales– y un linaje literario –el de *Los libros* y los autores que completan su proceso de “autoformación”–. La crítica también menciona que hay otras dos estrategias fundamentales: la construcción del nombre propio y la intertextualidad.

Fernández Cobo, en trabajos anteriores como en su ensayo “Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida”, revisa las posibilidades de la escritura autobiográfica y autoficcional en los dos primeros diarios –los únicos dos publicados hasta la fecha de creación de la investigación–. En este ensayo, teniendo como base el estudio de Manuel Alberca –mencionado con anterioridad en este texto–, se formula una hipótesis acerca de la “máquina” ficcional de Piglia, como la “búsqueda de las formas para narrar la experiencia” (63). Y propone dos diferencias: el primer libro *Años de formación* es un testimonio que “reflexiona continuamente acerca de la autobiografía como género –siguiendo el esquema del Bildungsroman–; el segundo libro *Los años felices*, desarrolla “su preocupación por el diario como forma inicial de la escritura” (63).

A pesar de la discusión acerca de los principales problemas teóricos que propone Piglia en su vasta producción, no se toman como primordiales las figuras del exilio y la del cuerpo enfermo, dos figuras que diseminan preocupaciones teóricas y estéticas tanto dentro de la obra de Piglia como dentro del acercamiento crítico que tiene Piglia hacia obras como la de Sarmiento, Borges o Arlt. Son estos dos puntos, la idea de exilio muchas veces como una noción propiamente impuesta, un autoexilio, y la enfermedad del cuerpo, ejes importantes en los cuales lo autobiográfico y lo autoficcional se articulan.

Capítulo 2. Los diarios de Emilio Renzi. El diario desde lo autoficcional

La última obra publicada de Ricardo Piglia, que consta de tres volúmenes de diarios, es mencionada tanto por el autor como por la crítica como la obra que vertebra toda una poética y justifica una vida. Esta serie de diarios se publica a partir de 327 cuadernos de tapa negra que el escritor Ricardo Piglia escribió obsesivamente a partir de 1957, desde los diecisiete años, hasta su muerte en 2017, según lo mencionado en varias entrevistas por el mismo autor. Estos cuadernos de tapa negra son privados y secretos hasta el momento en el que el mismo Piglia los hace públicos en una entrevista en diciembre de 1975. A partir de ese momento la crítica y el mismo autor especularon acerca de su contenido y de una futura publicación, que no se logró sino hasta la mitad de la segunda década del siglo XXI cuando se publicó el primer volumen. Este primer volumen, titulado como “Años de formación”, se publicó en el 2015, y será dentro de los dos años próximos que se publicarán los siguientes libros de cada uno de los dos volúmenes restantes: “Los años felices” en 2016, y “Un día en la vida”, de publicación póstuma, en 2017.

El contenido de estos tres libros es diverso y disperso como en toda escritura diarista, pero con gran complejidad por los años que abarcan y el criterio de edición basado en la relectura y reescritura. Por esto mismo y la reciente publicación de estos textos, los estudios críticos de esta obra son moderados en comparación a los estudios críticos de las obras más reconocidas del mismo autor, como *Respiración artificial* (1980), *Nombre Falso* (1975), *La Invasión* (1967), *Prisión*

perpetua (1988), u otros libros de su vasta producción. Autores como Fernández Cobo, Ana Gallego Cuiñas, Hernández Peñaloza, Julio Premat han estudiado estos últimos años la presencia de lo biográfico y lo autoficcional en la abundante obra de Ricardo Piglia, aunque todavía faltan acercamientos sobre lo autoficcional centrados únicamente en estos tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi*.

En este segundo capítulo se retoman los tres volúmenes de los diarios con relación a la posibilidad de una escritura autoficcional. Para esto el capítulo será dividido en dos: en la primera parte se analizarán la función de los elementos paratextuales de la obra y la formación de la identidad onomástica entre autor y el narrador-personaje; en la segunda parte se analizará la función del diario y sus propiedades, esto es pertinente para entender dos aspectos fundamentales: I) el origen y funcionamiento esperado en un texto diarístico; II) el procedimiento de escritura, la función crítica y autoficcional que utiliza Piglia por medio de estas estructuras y funciones esperadas del género.

2.1. Elementos Paratextuales

Como se ha mencionado con anterioridad, en el primer capítulo de esta investigación, una de las principales características de los escritos autofccionales es su ambigüedad y el juego deliberado que se puede generar en la obra a partir del mismo texto, como de los elementos paratextuales que son “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias...” (Genette 11).

El primer elemento, el título de la obra, *Los diarios de Emilio Renzi* remite a una muy específica forma de escritura y publicación: el género diarístico, catalogado dentro de las ya mencionadas escrituras del “yo”. Y cada uno de los subtítulos de cada volumen hace referencia a un espacio temporal: “Años de formación”, “Los años felices”, y “Un día en la vida”. Un espacio temporal probablemente de un bloque de vida de alguna persona. Lo cual genera una expectativa de lectura muy concreta, es decir, el lector familiarizado con cierto tipo de publicación diarística de escritores del canon, como los diarios de Kafka, Tolstoi, Virginia Woolf, Alfonso Reyes, Octavio Paz, o de Alejandra Pizarnik, tendrá expectativas muy concretas: conocer un fragmento de la vida privada de alguna escritora o escritor, o, incluso, de alguna persona reconocida por sobresalir en un campo como el político, económico o artístico. Con este título, el lector tendrá la posibilidad de preguntarse ¿Quién es Renzi? Y, si es un lector asiduo a la escritura de Ricardo Piglia, podrá saber que es un personaje recurrente en la obra literaria de Piglia. Pero, de la misma manera, existe la posibilidad que también sea un lector que conozca la vida del ya muy reconocido escritor y sepa que Emilio es el segundo nombre del autor y que Renzi es el apellido por parte de su madre. Así, con este título existen las dos posibilidades, el lector podrá pensar que es un diario de un personaje de ficción o podrá pensar que es el diario del escritor Ricardo –Emilio– Piglia –Renzi–.

Otro elemento paratextual que aparece en la primera de forros es el logotipo de la editorial “Anagrama” y el nombre de la colección “Narrativa hispánica”. Este elemento, remite a una colección de escritores hispanohablantes contemporáneos con textos de ficción, especialmente del género novelístico. Es decir, este paratexto apunta a una lectura ficcional de la obra.

El siguiente paratexto es la cuarta de forros con la escritura promocional de los libros. Esta sección tiene tres diferentes descripciones, una por cada volumen.

En el primer volumen, la descripción comienza apelando al lector conocedor de la obra del autor: “Los lectores de Ricardo Piglia conocen sin duda a Emilio Renzi, escritor y alter ego que aparece y reaparece en sus novelas, en ocasiones fugazmente, en otras con mayor protagonismo. ¿De dónde surge Renzi? De un juego de espejos que arranca del nombre completo del autor...” (Piglia, vol.1). En este texto se sigue mencionando la importancia de las obras del autor con su prestigio e importancia para las letras nacionales (argentinas) e internacionales. Y se sigue resumiendo que, son hechos y fragmentos de la vida del escritor, minuciosamente anotados en sus diarios, que estos cuadernos son “la novela de una vida” como el mismo autor los llamaba. Y se termina señalando que estos diarios son: “una obra total escrita en prosa admirablemente por uno de los referentes indispensables en lengua española, o acaso por su áter ego” (Piglia, vol.1).

En el segundo volumen, la cuarta de forros tiene una descripción similar al primer volumen, pero, si en el primero se preguntaba ¿quién es Renzi? y ¿cuál es su origen?, en este volumen se da por sentado: “el texto que abre el libro a modo de prólogo, Renzi acodado en la barra de un bar, conversa con el barman y confiesa «Escribo un diario, y los diarios sólo obedecen a la progresión de los días [...], y sobre ellos construí la periodización de mi vida»” (Piglia, vol.2). Es decir, el diario que se lee es el mismo diario que Renzi escribe. Y este texto promocional termina añadiendo frases publicitarias de otros escritores y periodistas, de las cuales dos aluden a un juego de identidad entre el autor y el narrador-personaje: “«Entre el

asombro y el descubrimiento, Emilio Renzi es el mejor Piglia», y «*Los diarios de Emilio Renzi* son una de las más interesantes operaciones sobre el tema del Autor/personaje» (Piglia, vol.2).

En el tercer y último volumen, en el texto descriptivo de la cuarta de forros, se señala que “[e]sta última entrega complementa el autorretrato de Piglia a través del personaje interpuesto de su álgter ego” (Piglia, vol.3). También se explicita la característica póstuma de este tercer volumen que cierra la serie escrita por Ricardo Piglia, el cual, “deja escrita una obra diarística destinada a convertirse en un clásico imprescindible del género...” (Piglia, vol.3).

Otro elemento paratextual importante para la recepción de la obra son las solapas. En este caso, a diferencia de la publicidad de la cuarta de forros, solo hay un único contenido para los tres volúmenes que se compone de una fotografía del autor y una semblanza. La fotografía es tomada por Alejandra López, fotógrafa teatral que actualmente cuenta con series de retratos de escritores para editoriales como Penguin Random House y Planeta, en mayo del 2015, fecha en que Ricardo Piglia ya mostraba signos de su enfermedad. Esta información acerca de la fotografía es importante y se retomará en el próximo capítulo.

En cuanto al texto de la semblanza se empieza con la cúspide de la carrera profesional del autor y va enumerando su obra literaria: “profesor emérito de la Universidad de Princeton, está unánimemente considerado un clásico de la literatura actual en español. Ha publicado en Anagrama sus cinco novelas [...] y los textos [...] que pueden ser leídos como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura, que cristaliza en *Los diarios de Emilio Renzi*.” Y finaliza con

enunciados acerca de la acogida de la obra por parte de la crítica literaria y periodística.

Así, por estos elementos recogidos en la solapa de los tres volúmenes, se afirma la importancia y el reconocimiento del autor, en los últimos años de su vida, que escribe una autobiografía y es publicada en esta obra. Por tanto, se busca apelar a una lectura en clave biográfica.

Los últimos elementos paratextuales serán el epígrafe y la dedicatoria. En el epígrafe se utiliza una cita de Marcel Proust, específicamente de su obra *À la recherche du temps perdu*, del segundo volumen *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: “cette multiplication possible de soi-meme, qui est le bonheur”. Cabe señalar que esta es una obra de referencia dentro de los estudios críticos de la literatura subjetiva como lo son los ya mencionados estudios acerca de las escrituras del “yo”. Por esto mismo, la cita también tiene la posibilidad de leerse y pensarse en el conjunto de esta corriente crítica. En cuanto a la dedicatoria, se señala a dos mujeres: “A Beba Eguía, la lectora de mi vida”, y “A Luisa Fernández, la musa mexicana”. Esta dedicatoria puede pasar por alto para el nuevo lector de las obras de Piglia, pero para aquel lector, un poco más informado de la obra y vida de Piglia, los nombres de estas dos mujeres y la importancia en la vida de Piglia serán reconocidos: Beba fue su última pareja amorosa y Luisa, la gran amiga. A pesar de esta información, en la dedicatoria no se generan datos suficientes para que estos elementos apunten a un contrato de lectura específico, pero adentro del contenido de la obra, estas dos figuras sí generarán o propondrán elementos claves para la recepción de la obra.

2.2 El diario como género de lectura ambigua

El diario como género tiene una cercana relación con las denominadas escrituras del “yo”. Gallego Cuiñas, Christian Estrade y Fatiha Idmhand, en el libro recopilatorio *Diarios latinoamericanos del siglo XX*, mencionan que el diario es un género moderno que nace en el horizonte de las escrituras autobiográficas y tiene un auge en la segunda mitad del siglo XX (10). Por esto mismo, se le ha pensado dentro de las escrituras no ficcionales. Lejeune, en su ya mencionado texto *El pacto autobiográfico*, señala su característica falta de visión retrospectiva por la cercanía entre la experiencia y el tiempo de escritura. Esta idea coincide con Gusdorf, el cual señala que:

el cuadro representa el presente, mientras que la autobiografía pretende re-trazar una duración, un desarrollo en el tiempo, no yuxtaponiendo imágenes instantáneas, sino componiendo una especie de film siguiendo un guion preconcebido. El autor de un diario íntimo, anotando día a día sus impresiones y sus estados de ánimo, fija el cuadro de su realidad cotidiana sin preocupación alguna por la continuidad. La autobiografía, al contrario, exige que el hombre se situé a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstruirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo (12).

Puesto que la escritura se realiza en el presente con el único objetivo en mente de escribir un día a la vez, el diario pierde esa visión totalizadora que caracteriza una autobiografía. Los diarios de Emilio Renzi forman una obra que utiliza las características autobiográficas del diario, pero al mismo tiempo reformula estas propiedades desde la autoficción. La primera de ellas es la mencionada con anterioridad: la visión retrospectiva. Estos textos tienen la organización y escritura temporal de un día, pero también cuentan con la reorganización y reescritura con

una mirada retrospectiva que adquiere en la reescritura, relectura y publicación de los diarios.

En *Diarios latinoamericanos del siglo XX* se catalogan las consideraciones acerca de las características de los textos pensados como diarios, como la relación entre lo público y lo privado, el hibridismo y los géneros que lo componen, y el nombre onomástico y su relación con la ficción (Cuiña, et al. 9-16). En este apartado se revisarán estas consideraciones y se analizarán a partir de la estructura y características propuestas por Ricardo Piglia en los diarios que abarcan su obra como una propuesta autoficcional.

2.2.1. El diario entre lo público y lo privado

Una característica de la escritura diarística es la situación paradójica en la que se encuentra en relación con lo público y lo privado. Cuiñas *et al.* retoman el concepto utilizado por Paula Sibilina en *La intimidad como espectáculo* para su estudio respecto al diario, y señalan que es un género éxtimo: “La palabra ‘intimidad’ viene del latín ‘intimus’ y significa ‘lo más interior o interno’, ‘establecimiento de una relación estrecha’ que en la práctica del diario se exterioriza” (11). Y señalan que el vocablo ‘intimar’ proviene de ‘timor’ que se traduce como ‘introducir temor’ y cita a Alma Melher: “si alguien leyera estas líneas me moriría en el acto” (11). Por esto mismo, el diario es una escritura que se identifica con la tristeza o el dolor y estas son, probablemente, las causas principales de aparición del diario (Alberca, 354).

Piglia, en diversas entrevistas, llegó a platicar acerca de sus procesos de escritura tanto de crítica como de ficción, de sus comienzos como escritor, y en la

mayoría de estas conversaciones salía el tema de sus diarios, de cómo surgieron y de la importancia de su escritura para su vida profesional y social. Hernández Peñaloza en su texto “El diario de un escritor en Encuentro en *Saint-Nazaire* de Ricardo Piglia” rescata un fragmento de una de tantas entrevistas en las que Piglia comenta el principio de la escritura de sus diarios: “Empiezo a escribir el diario cuando mi familia decide que nos tenemos que mudar a Mar del Plata y siento que mi casa y mi vida están desmanteladas. Hay un sentimiento y la escritura reacciona” (78). En cuanto al comienzo del diario, en la primera entrada del primer volumen se narra: “*Miércoles*: Nos vamos pasado mañana. Decidí no despedirme de nadie [...] Todo lo que hago me parece que lo hago por última vez. *Sábado*: La mudanza, en medio de la noche. «Salimos a la madrugada, furtivos, avergonzados»” (Piglia 2: 33). Así, es posible comprobar que el nacimiento del diario, o de los ‘cuadernos’ como en algunas ocasiones se refiere Piglia a estos escritos, está situado en un momento que el mismo Piglia, tanto en el diario como en entrevistas, concibe como exilio la necesidad de salir de Adrogué, su provincia natal, para reubicarse en Mar de la Plata. Esto, provocado por cuestiones políticas de la vida del padre de Piglia. Por ello, es posible encontrar esta existencia entre lo privado y el temor en los diarios:

Serie E. El protagonista escribe en su diario lo que no puede pensar, lo que no se anima a decir o a enfrentar, esos apuntes son el revés de su voluntad. Siempre fuera de contexto, sus notas registran lo que él cree que está viviendo y lo que él cree que recuerda de su niñez. La escena imaginaria en la que siempre es el héroe. El diario es como un sueño, todo lo que sucede es verdadero pero pasa en un registro tan condensado, tan cargado de sobrentendidos, que sólo lo puede entender el que lo

escribe. La literatura tiende a ir ahí: su campo es la escritura privada, que se ilusiona con la idea de que está escrito para que nadie lo lea. (Piglia 2: 121-122)

En lo que refiere al diario, la autora Fernández Cobo, en su texto “Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida”, menciona que Hans Rudolf Picard considera que ‘el autentico’ diario es “a-literatura” ya que, escrito para el uso privado, no pertenece, o no debería pertenecer, al ámbito público de la comunicación (70). En este mismo sentido, Alberca en su libro *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, señala que el diario realmente íntimo tendría que cumplir con la condición de una publicación póstuma (38). Fernández menciona que Manuel Hierro precisa más la idea de lo íntimo en el diario y añade que, en los diarios que se publican en vida del autor, la intimidad es aparente, pues ya se ha pensado como producto de consumo ‘desnaturalizado’ y se ha sometido a la corrección y edición por parte del autor con un propósito de publicación (70).

Por esto mismo, Fernández señala que es más conveniente tratar o clasificar *Los diarios de Emilio Renzi* no como un diario íntimo, sino como un diario personal: “el auténtico, (diario íntimo lo conformarían) los 327 cuadernos sobre los que Andrés Di Tella ha realizado una ficción documental” (70). Bajo la clasificación que hace Fernández, la obra publicada no serían los diarios íntimos de Ricardo Piglia, serían los diarios personales de Emilio Renzi, por lo cual, “han pasado [...] por el filtro de ficción” (70). Este proceso de escritura de aparente intimidad es el que utiliza Ricardo Piglia, en una primera instancia, para desarrollar una ambigüedad en la recepción de estos cuadernos. Es decir, existen los momentos biográficos de ‘timor’ que encadenan la creación de la escritura del diario, pero la exteriorización de una

intimidad con relación al proceso de escritura para sí mismo, por los procesos de reescritura, corrección, edición y publicación, no existe. Por esto, al considerar la clasificación de esta obra como diarios personales y no como diarios íntimos, la propiedad autoficcional se enfatiza, ya que, la ambigüedad de lectura se hace más profunda; existe un diario que contiene los elementos biográficos del autor, pero existe también un diario en el que ya se ha decidido qué y cómo ordenar y narrar esos elementos.

2.2.2. El diario y su hibridismo

Asimismo, el diario tiene una gran relación con otros géneros y puede albergar en él géneros tan variables como la novela, el ensayo o lo lírico: es polimorfo. “El diario es como el archivo y su escritura sigue la lógica de la colección mientras que el diarista es un coleccionista cuyo único compromiso, cuya única atadura –matrimonial–, es el calendario que deviene en fragmentación, intermitencia, discontinuidad, restos de experiencia vital y literaria” (Cuiñas *et al.* 12). Y esto mismo, Piglia lo tiene presente y lo comenta en diversas entrevistas y ensayos; resalta esa particularidad del diario para poder albergar todo en sus registros:

podríamos llamarlas ‘notas de trabajo’. Pero hay otros apuntes que no son de lectura sino intentos de sintetizar algo. Habitualmente, la escritura de un libro me produce cosas que pertenecen al ámbito del diario y no a un plano distinto de reflexión. También me pasa que cuando termino los cuadernos encuentro cartas, cuentas o números de teléfono que fui guardando. El diario es una especie de archivo raro, como un corte geológico de lo que estaba sucediendo en ese momento. Un cajón, un lugar donde se guardan muchas cosas. (Piglia cit. por Hernández, 79).

Es así como este archivo que es el diario se convierte en un lugar de experimentación para la escritura donde se engendra el pensamiento y la obra del escritor. En este laboratorio es en donde “el acto autobiográfico se vuelve autorreferencial y la problemática de la narración se torna explícita, se vuelve materia del diario” (Cuiñas *et al.* 13). Por esto mismo, la necesidad, la funcionalidad y el porqué del relato se vuelven parte de esa autorreferencia.

En cuanto al hibridismo, uno de los géneros más utilizados y revalorizados dentro de la obra de Piglia es el género policial, tanto en función cómo en forma. Una de estas funciones creadas por el género policiaco es lo que Piglia denominó como “ficción paranoica” y es con esta misma idea que piensa la función del diario, su escritura y su lectura: “No me interesa el género policial, me interesa escribir relatos bajo la forma de una investigación. Igual, veo al detective como un moderno Ulises perdido en un laberinto (datos, pistas, crímenes) que tratan de descifrar con la pesquisa” (Piglia 2: 120). En esta forma particular de los diarios –y de las ficciones de Piglia– Cuiña, retomando la idea de “ficción paranoica”, y señala que:

Lo interesante de este nuevo concepto, a mi modo de ver, es el énfasis que pone Piglia en el relato como investigación, y los elementos –referentes al contenido y a la forma– que maneja para definirlo: de un lado, la idea de una subjetividad amenazada, del enemigo, el perseguidor, el complot que acecha a la conciencia del que narra, deviniendo ‘conciencia paranoica’. De otro, tenemos lo que llama ‘el delirio interpretativo’, es decir, la interpretación que intenta borrar el azar, evidenciar que hay una suerte de mensaje cifrado, oculto, dirigido al detective –al investigador– ; que ha de enfrentarse con la problemática de la verdad. (Otros 92)

Por este mismo hibridismo convertido en archivo, los diarios personales de Piglia albergan tanto el registro de la vida experiencial como de las obras ficcionales.

2.2.3. El diario y el nombre de autor

Otras propiedades importantes que se mencionan en *Diarios latinoamericanos del siglo XX* se relacionan con lo que se denomina (auto)legitimación, que se lleva a cabo con las propiedades que se generan en el acto de escribir la vida propia. Los autores catalogan estas tres propiedades como: 'el diario como nombre propio'; 'el diario como forma de vida'; y 'el diario como una ficción'. Las primera dos, el nombre propio y como forma de vida, están directamente ligadas. "El diarista es un maniático de la escritura, un neurótico agotado" (Cuiñas et al. 13) que escribe su vida y convierte la escritura en su vida. En el mismo sentido Fernández retoma de Lejeune la idea de que el diario "marca una forma de vida, una manera de vivir en la que el producto resultante, el diario, se convierte en una práctica que condiciona al individuo y lo transforma" (Fernández 69). También Piglia nota esta relación entre escribir el diario y las consecuencias que genera en la vida propia:

Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguí escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantuvo fiel a esa manía. «Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida [...] Sin embargo está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás habría escrito otra cosa. Publicó algunos libros –y publicará quizás algunos más– sólo para justificar esa escritura. «Por eso hablar de mí es hablar de ese diario. Todo lo que soy está ahí, pero no hay más que palabras. Cambios en mi letra manuscrita» (Piglia 1: 11)

Y es en esta escritura diaria y programada donde el autor se (auto)legitima a partir de esta autfiguración, o 'figura de autor', como lo nombra Cuiñas *et al.*, que se pone a prueba día a día. Así, "el relato de vida del diarista trufado de referencias

a fechas, lugares, parentescos, etc., no es consumido como textualidad, ni el autor como personaje. Por eso se hace explícita la dialéctica vida-literatura, consustancial a la autobiografía y al ‘problema de identidad y su fijación (construcción) y de la ‘ilusión (proyección) referencial’” (14). Es decir, a la ilusión o confusión entre autor, narrador y personaje, por esto mismo no existe una división radical entre vida y obra. Así mismo, Piglia escribe sobre sus propios diarios (cuadernos) narraciones metatextuales en toda la escritura de estos:

Serie E. Como se ve, este cuaderno tiende a marcar sobre todo mi biografía intelectual, como si la vida se fuera dibujando sin otro movimiento que el de la literatura. ¿Y por qué no? Siempre hay que elegir la obra y no la vida, o mejor, la obra construye el modo de vivir. El asaltante solitario no formula ya, para mí, la pregunta «la bolsa o la vida», sino más livianamente: «la obra o la bolsa». De otro modo, en el otro registro, lo que hay son hechos contingentes, a los que al escribir les doy cierto sentido, aunque ahí el riesgo es la introspección, la tontería de la «vida interior» (¿y qué habría en el exterior?), hablar por ejemplo del paseo de hoy con Julia enredados en una discusión retórica y circular, tratando de encontrar la forma de convivir. Imposible. (Piglia 2, 39-40)

Pese a esta autofiguración y (auto)legitimación diaria, y al contrato de lectura no ficcional propuesto por Lejeune, el diario como un género se construye desde ciertas posturas que diluyen las fronteras entre lo real y lo ficticio, desde el lenguaje y sus problemáticas de representación de la experiencia hasta la forma híbrida: “es claro que el objeto ‘vida’ se basa en la memoria, en su estructura fragmentada, en el ‘juego dialéctico entre olvido, ocultamiento y develación de un hipotexto que se aviene a la lógica de la ficción, a la articulación de un sentido del relato vital del autor que deviene en personaje de ficción...” (Cuiñas et al. 15).

Es en esta intersección entre vida y ficción que se problematiza no solo el diario como género, sino también todas las escrituras autobiográficas. Y los diarios (cuadernos) de Piglia no son la excepción, confirman la propuesta de Cuiñas 'los diarios son ficción'. La discusión de la enunciación del "yo" y todas las problemáticas que conlleva también se encuentra en esta intersección.

Como se ha mencionado, algunos de los mecanismos más importantes en estos diarios son los que tienen relación con el nombre de autor y del personaje. Los diarios son escritos a partir de la experiencia y han pasado por una serie de procesos tanto editoriales como autorales para editar y dar significados y procesos de lecturas completamente deliberados. Por esto mismo, el relato de origen y formación de identidad de autor –en el momento que son corregidos los diarios íntimos y pasan a ser diarios personales– se convierte en la formación ficticia, a pesar de que los diarios "contienen un material de orden genético que permite fechar y rastrear las etapas de un proceso de escritura, así como esbozan un vívido panorama de la vida literaria e intelectual de Buenos Aires, sobre todo en los años sesenta y setenta." (Premat 3).

Para Piglia es clara esta artificialidad, y lo señala en el prefacio que escribe en 1968 para la publicación de textos autobiográficos en la antología *Yo* de la editorial Tiempo Contemporáneo. Cabe señalar que el texto que funciona como prefacio es incluido y puesto, no ingenuamente, como el penúltimo texto que conforman *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*: "Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad sino la del lenguaje" (Piglia I: 336). Por esto mismo, Cuiñas señala

que para Piglia “decir “yo” es imposible porque solo se puede narrar al otro: quien escribe se desdobra y toda exposición autobiográfica, como el diario es falsa. Esta premisa deviene uno de los ejes cardinales de su ficción: yo es otro que de la misma *forma* que Piglia es Renzi” (Cuiñas, Otros 141).

En otras palabras, la artificialidad del otro es un hecho lingüístico y, por esto, ficcional. Por lo mismo, Piglia declara: “«He entrado en la literatura cuando he podido sustituir el “él” por el “yo”», Kafka. En mi caso podría decir: he entrado en mi autobiografía cuando he podido vivir en tercera persona” (Piglia 1: 189).

Pero esta artificialidad del otro, esa ficción, se lleva al extremo en el desenlace entre Piglia Y Renzi. Entre el seudónimo y lo conocido. Se expone en una entrada del segundo volumen de los diarios: “Para conocer a un escritor es necesario haberlo convertido en una parte de nuestra vida. Por eso estoy aquí. (Utilizar mi propio nombre para señalar a un narrador ficticio es invertir el mecanismo del seudónimo)” (Piglia 2: 72). Si el mecanismo del seudónimo se centra en elegir un nombre falso, un nombre sin uso, y produce, por un conflicto, una diferenciación con el nombre identitario, entonces, la acción de invertir este mecanismo sería elegir un nombre verdadero, un nombre con un uso, y, sin ningún conflicto, hacer una identificación con el nombre ficcional. Pero este artificio, o mecanismo como lo nombra Piglia, no solo pone en tensión la idea de verdad y ficción, sino también la idea entre vida y muerte, en especial entre la vida y la muerte provocada, elegida, el suicidio –como mínimo– gramatical:

Serie E. Estoy pensando el seudónimo y el doble como una manera no corporal del suicidio. Perderse en otra identidad, desdoblarse, dejar que otro haga el trabajo sucio (por uno). Los dos remiten al enigma. En un sentido, se logra que el doble malvado sea uno mismo y que el mal o el oprobio sean narrados como algo personal.

Resolución gramatical del suicidio. (Volver a esto). La cuestión del doble verbal (el nombre falso), dos nombres, dos enunciaciones. (Piglia 2:114)

Como se ha visto en este capítulo, *Los diarios de Emilio Renzi* componen una obra bastante ambiciosa y realmente elaborada, pensada y editada. Algunos acercamientos de críticos y lectores a esta obra han sido con miras biográficas, tanto para conocer los secretos y las anécdotas ocultas del autor como para reconocer los procesos de una labor y un oficio, como lo es el del escritor, a lo largo de los años. Esto ha sucedido así por las estructuras y el imaginario que hay acerca de las escrituras diarísticas, y el desarrollo tanto receptor como crítico que han tenido estas obras en los estudios de lo autobiográfico, mencionados en el primer capítulo. La presencia de datos factuales como las narraciones acerca de la ciudad, la alusión a personajes del círculo literario argentino, al periodístico y al crítico de la segunda mitad del siglo XX apunta o intenta imitar a una escritura basada en un pacto autobiográfico. Asimismo, parece pertinente revisar estos diarios, o esta obra, desde una desde lo autoficcional; esto como consecuencia de los elementos, tanto editoriales como autorales, que se han colocado y pensado para diluir ciertas fronteras entre el género diarístico decimonónico y la novela contemporánea, que apuntan a una lectura no solo en clave biográfica, sino también ficcional, es decir, apelando a un pacto ambiguo de lectura.

Capítulo 3. Emilio Renzi a partir de la autofiguración

3.1. Autobiografía como autofiguración en la tradición argentina

En lo que concierne a la escritura de la literatura argentina, especialmente en el género autobiográfico, hay autores como Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo y Adolfo Prieto que ubican un punto de referencia, en el nacimiento del género, claro: un momento histórico, la articulación de un movimiento político nacional. Es decir, los textos autobiográficos, escritos y publicados por varones de élite cultural y política, menciona Amícola, se emparejan con una idea acerca de la construcción de la Nación (Amícola 100-101).

Por su parte, Molloy considera que en la construcción de los textos autobiográficos hispanoamericanos hay una autofiguración recurrente: el encuentro de un yo con el libro. Aunque, también remarca, no es única y se repite en textos de otras latitudes, pero en Hispanoamérica tiene una gran importancia: “Si la biblioteca es metáfora organizadora de la literatura hispanoamericana, entonces el autobiógrafo es uno de sus numerosos bibliotecarios, que vive en el libro que escribe y se refiere incansablemente a otros libros” (Molloy 27).

Los críticos también están de acuerdo en que los textos hispanoamericanos son importantes autofiguras que se desarrollan a partir de narraciones como la del primer recuerdo, la novela familiar, o la fabulación del linaje. En el siguiente apartado, se abordarán tres ejemplos de este tipo de textos inscritos en la tradición argentina y presentes en la escritura y formación de Ricardo Piglia: los textos de Sarmiento, Borges y Arlt.

3.1.1. Sarmiento

Amícola menciona, revisando el estudio de Adolfo Prieto, que “la obra de Domingo Faustino Sarmiento se encontraba en una encrucijada única para enfocar el tema genérico” (102). Las dos obras más estudiadas y citadas por la crítica en lo que respecta a los estudios autobiográficos son *Mi defensa* (1843) y *Recuerdos de provincia* (1850), aunque, menciona Sarlo, esta insistencia en la idea de biografía y autobiografía como género no solo se encuentra en estas dos obras, “sino que son biografías y retratos dos de las formas narrativas básicas en el *Facundo*, además de contaminar sus escritos políticos y de costumbres y las cartas de *Viajes*” (15).

Cuando escribe el primer texto, el folleto *Mi defensa*, Sarmiento tiene 32 años cumplidos y ha pasado por el exilio. Al salir de la provincia de San Juan, menciona Amícola, cuenta con infinidad de lecturas que abarcan desde la Biblia hasta la vida de Franklin (102). Estas lecturas le sirven de modelo moral y retórico. Por esto mismo, destaca su importancia: “realiza un proceso singular con sus lecturas, pues, al matiz conservador de las costumbres sanjuaninas, le agrega una capa de liberalismo jacobino” (102-103). La de un “buen lector”, escribe Molloy, es la autofiguración que hace Sarmiento en *Mi defensa*. Pero no solo un buen lector, sino un lector que no tiene la necesidad de mediadores, maestros, clérigos, un lector autodidacta que “entra en contacto con bienes culturales que puede considerar suyos” (36). Así, despojada la lectura de los mediadores, es necesario, por los libros y la cultura europea que Sarmiento se apropia, un conocimiento de la traducción: “él mismo habrá de convertirse en su propio mediador o, mejor dicho, en su propio

traductor [...], para Sarmiento, leer bien consiste, básicamente, en traducir” (36). Por ello, leer y escribir tienen un mismo significado para Sarmiento. Molloy menciona que la particularidad de su acto de traducción es su acto de diferencia. Los críticos de Sarmiento reparan en el hecho de sus traducciones deficientes, de su escasez en la comprensión y malas lecturas, pero también en la idea clara que tenía: leer es traducir y traducir es modificar (38-39). Una narración complementaria se suma a la autofiguración de Sarmiento, referente a la postura que tiene respecto a la lectura y la modificación, en palabras de Sarlo: “es un *self-made man*, un autodidacta que ofrece su modelo en espejo para la nación: aprender de los libros aquello que no puede aprenderse de las tradiciones” (16).

Hay otras narraciones recurrentes e importantes que se agregan a las autofiguras de Sarmiento como la fabulación del linaje, el primer recuerdo y la novela familiar. *Recuerdos de provincia* inicia con un cuadro genealógico, “allí hay de todo, notables y gente de pueblo, pobres y ricos, letrados y analfabetos, parientes próximos, lejanos, allegados, familiares políticos y de sangre, ausencias y presencias...” (15). En este fragmento, Molloy destaca la estrategia metonímica utilizada para la refundición de la fábula familiar, comenzando desde los parientes más alejados hasta llegar a sus parientes del núcleo familiar, a sus padres, especialmente a su madre. Sarmiento “enmarca los tres capítulos autobiográficos más interesantes con las historias de familia, como sus ancestros reales o presuntos, donde la A[autobiografía] roza el costado memorialístico o histórico y etnográfico” (Amícola 105).

En estas revisiones, Sarmiento se ubica dentro un linaje privilegiado; sus parientes pertenecen a “una nobleza democrática que nadie puede hacer sombra imperecedera: la del patriotismo y el talento” (Sarmiento cit. por Molloy 204).

La mayoría del linaje noble y demócrata es por la parte materna, a partir de un “jeque sarraceno del siglo XII”. Por esto mismo, esta posición materna es de gran importancia, le otorga a Sarmiento una tradición cultural “que lo liga a San Agustín pasando por Lamartine” (209). Amícola señala la importancia de este proceso, en el cual Sarmiento revalúa la figura materna en la economía familiar tomando el lugar del padre: “la madre es, por ello, en esta autofiguración, la depositaria de los bienes, tanto simbólicos como reales” (Rosa cit. por Amícola 105).

3.1.2. Borges

En cuanto a los textos de Borges, el mismo Piglia escribe en “Ideología y ficción”, publicado en 1979, la forma en la que Borges recurre a una genealogía doble, que Piglia nombra como “Los dos linajes”: “La escritura de Borges reconstruye su estirpe y esa reconstrucción abre dos líneas conectadas formalmente sobre el modelo de las relaciones familiares” (Piglia, *Ideología y ficción*, 3). Con estos dos linajes, el linaje sanguíneo y el linaje literario, Borges se autodesigna un lugar tanto en la sociedad como en la historia de la literatura. Este linaje, menciona Piglia, se apoya en las diferencias culturales de la madre y del padre de Borges. Por un lado, del lado materno, Borges decide heredar un linaje físico, sanguíneo, una memoria y escribe la dedicatoria a su madre en *Obras completas*: “Desde entonces me has dado tantas cosas y son tantos los recuerdos. Padre, Norah, los abuelos, tu

memoria y en ella la memoria de los mayores –los patios, los esclavos, los aguateros, la carga de los húsares del Perú y el oprobio de Rosas–” (Borges). De igual manera, Borges describe una cercanía que vincula la herencia sanguínea con una aproximación a la literatura. Piglia argumenta: “el mismo Borges se ocupa de señalar que su sentimiento de familiaridad con De Quincey en el plano familiar es similar al que siente por I. Suarez en el linaje de sangre” (5).

De esta manera, Borges se otorga a sí mismo una herencia literaria, una herencia de otra lengua: la lengua inglesa. Por ello, es familiar de Chesterton, de Conrad, de De Quincey, de Stevenson, y de otros autores. Piglia explica que el lado paterno de Borges, por la herencia de la lengua, es el más cercano a esta autofiguración: “mi padre adquirió mayor influencia en mí que mi madre porque fue a causa de él que yo aprendí el inglés” (Borges cit. por Piglia 5). Es decir, el lado paterno funciona como la entrada a esta herencia cultural y literaria. Por esta misma herencia literaria, Piglia señala la existencia de un pacto entre Borges y su padre que da un origen y una explicación a la escritura del autor: “Yo era todavía un chico pero sentía que mi destino era un destino literario. Mi padre habría deseado siempre ser un hombre de letras y lo fue de manera parcial. Y como mi padre había querido ser un escritor, quedó más o menos sobreentendido que yo debía cumplir ese destino” (Borges cit. por Piglia 5).

3.1.3. Arlt

Otro autor, cuyos textos están muy presentes en el estudio, releectura, y menciones en conferencias de Ricardo Piglia, es Roberto Arlt. Incluso, en “Homenaje a Roberto Arlt”, publicado por primera vez en 1975 en el libro *Nombre falso* por la editorial Siglo XXI, Piglia escribe ficción velada como contenido biográfico de Roberto Arlt. Hasta el momento, este es el relato de Ricardo Piglia con más estudios críticos en relación con las posturas críticas de las escrituras del “yo”. Aunque también, el mismo Piglia, publica estudios críticos acerca de la obra literaria de Arlt como es su ensayo “La ficción del dinero”.

En cuanto a la forma de autofiguración o autofiguraciones de Roberto Arlt, la crítica Sylvia Saïtta en sus textos “Roberto Arlt en sus biografías” y “El nombre secreto de Roberto Arlt” señala la ambigüedad en la recepción y concepción entre el hombre real, –Roberto Arlt– y el personaje ficticio –Silvio Aestier– que incluso biógrafos como Larra cometieron: “narran una vida del escritor leyendo su literatura en términos biográficos” (Saïtta IV). Esta recepción de la vida del autor se debe a la autofiguración que Arlt se encargó de realizar en el momento que decidió cruzar los límites de su ficción con las cuatro autobiografías que escribió y publicó, y también con las cartas familiares que con el paso de los años, biógrafos, periodistas y familiares fueron publicando.

Señala Sylvia Saïtta que “[y]a en su primera autobiografía, publicada en *Don Goyo* días después de editada su primera novela *El juguete rabioso* en 1926, Arlt presenta los datos de su propia vida como si fueran los de su personaje, Silvio Astier” (III). En esta misma primera autobiografía, Arlt narra cuatro diferentes aventuras de iniciación, al igual que Astier en *El Juguete Rabioso*: “en la política, en

el delito, en el amor y en la literatura. Se presenta entonces como Anarquista, ladrón, enamoradizo y escritor” (III). Este cruce con la realidad y la ficción no era único, sino que, también, en 1920 Arlt ya había escrito una autobiografía ficcional en su texto “Las ciencias ocultas de Buenos Aires”. Otro elemento fundamental en este cruce, Señala Saítta, es la forma de utilizar y cambiar su nombre, ya que en su primera publicación “Las ciencias ocultas de Buenos Aires” se firma con el nombre del autor Roberto Godofredo Christophersen Arlt, pero en *El juguete Rabioso* solo se firma como Roberto Arlt. Y posteriormente, en su primera autobiografía *Autobiografías humorísticas* se nombra nuevamente Roberto Godofredo Christophersen Arlt. Estos cambios podrían resultar no tan extraños, pero Saítta remarca su importancia, ya que, hace algunos años Colimodio Galloso encontró el acta de bautismo de Roberto Arlt. En esta acta su nombre de pila está registrado como Roberto Emilio Gofredo. Apunta Saítta a la fe de erratas de “gofredo” y que “más difícil -por no decir imposible- es explicar, ya no la ausencia del Christophersen, sino la aparición de un Emilio que no mereció, por parte de Arlt, ninguna mención posterior (Saítta VIII). Y no solo en su nombre existe este juego de mentira u ocultamiento, sino también en la fecha de nacimiento que elige en sus autobiografías, primero como el 26 de abril de 1900, y posteriormente el 7 de abril de 1900.

En cuanto al contenido de su primera autobiografía, Arlt narra cómo se convierte en “el primer escritor argentino que a los ocho años ha vendido los cuentos que escribió” (Arlt citado por Saítta IV) dejando completamente clara la relación que tiene su escritura –la literatura– con el dinero. En el mismo sentido de lectura, Piglia, en su ensayo “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, señala que:

para Arlt el dinero es una máquina de producir ficciones, o mejor, es la ficción misma porque siempre desrealiza el mundo: primero porque para poder tenerlo hay que inventar, falsificar, estafar, «hacer ficción» y a la vez porque enriquecerse es siempre la ilusión (basta pensar en los sueños de Erdosain, en las búsquedas de Astier) que se construye a partir de todo lo que se podrá tener *en* el dinero. De hecho, los personajes de Arlt no ganan dinero, *se lo hacen* y en ese trabajo imaginario encuentran la literatura. (26)

A pesar de la trayectoria y la visibilidad del autor en los diarios y las revistas de su época, la autfiguración recurrente en sus últimas tres autobiografías es la del escritor al margen, tanto del canon literario como de la formación para escritor:

la del escritor torturado, tan oscuro como Remo Erdosain o Silvio Astier; la de un escritor que conjuga en sí mismo marginalidad y falta de reconocimiento; la del escritor siempre incomprendido, nunca felizmente apreciado, cuyos valores literarios estarían más allá de una escritura desprolija, con faltas de ortografía y llena de imperfecciones. (Saítta VIII)

3.2. Autfiguración en Los diarios de Emilio Renzi

3.2.1. Los primeros textos

En su obra, en cada uno de sus tres volúmenes, existe un texto narrativo que se coloca antes de las entradas de los diarios. Estos textos funcionan como un resumen de cada diario y marcan la idea con la cual se ha organizado o pensado una lectura de cada volumen. Son “En el umbral”, “En el bar”, “Sesenta segundo en la realidad” los títulos, respectivamente, de cada volumen de los diarios.

En estos tres textos se va construyendo, muy velozmente, una autfiguración con los puntos característicos de las autobiografías argentinas e

hispanoamericanas que el mismo Sarmiento, Borges y Arlt utilizaron: la búsqueda de un origen, narrando y seleccionado acontecimientos que expliquen el porqué de las cualidades de su presente. Esta búsqueda es la que articula toda la serie de diarios y corresponden a dos preguntas fundamentales que Renzi realiza constantemente: ¿Cómo alguien se convierte o es convertido en escritor?, y ¿Cuáles elementos conforman una vida de escritor y cómo se puede narrar? Y sería la publicación de la serie de diarios la que funciona como una selección de respuestas a las dos preguntas, es decir, se elige ordenar los diarios desde una mirada retrospectiva para organizar los eventos y los días como posible respuesta a estas cuestiones.

Por esto mismo, Renzi se basa en la ilusión¹ autobiográfica para responder, siguiendo las pautas de las autobiografías como la de Sarmiento, Borges, y Arlt: el escritor como lector y traductor, el origen y linaje de un autor, y la ficción del nombre de autor.

3.2.1.1. Primer diario: “En el umbral”

El primer texto que abre el primer diario, titulado “En el umbral, es una narración retrospectiva. Una narración que sintetiza una vida. Comienza a los tres años: “era pre-lógico, pre-sintáctico, era pre-narrativo” (Piglia 1: 15). Y termina en un presente, con un narrador de una edad de 73 años –dos años antes de la muerte de Piglia–,

¹ Referente al uso de ilusión Piglia escribe en su diario “La ilusión es una forma perfecta. No es un error, no se la debe confundir con una equivocación involuntaria. Se trata de una construcción deliberada, que está pensada para engañar al mismo que la construye. Es una forma pura, quizá la más pura de las formas que existen. La ilusión como novela privada, como autobiografía futura. (Piglia 1: 18)

mostrado en una intervención en la narración, en un diálogo: “—oh el azar, los azahares, las muchachas en flor... Tengo setenta y tres años, viejo, y sigo sentado con un libro, a la espera...” (28). Este primer texto sintetiza las ideas recurrentes que se tratarán en todo el primer volumen con relación a la creación de una primera autofiguración: la importancia de las lecturas y la mediación del escritor, y el linaje del autor.

Desde esta mirada retrospectiva, Renzi piensa sus orígenes y los vincula con una carrera de escritor en ciernes. Todos estos intentos de explicar su formación se convierten en la autofiguración de Renzi, la cual se revisará en el siguiente apartado de este texto.

3.2.1.2. Segundo diario: “En el bar”

El texto que abre el segundo volumen de los diarios “En el bar” es una narración en tercera persona de un Renzi que sostiene una conversación con el *barman*, la cual sirve de pretexto para cuestionarse las funciones y problemáticas de escribir un diario. En este cuestionamiento acerca del diario, Renzi señala que “la pregunta que me ha surgido, casi como una idea fija que no me deja pensar en otra cosa, es qué es personal y qué es histórico en la vida de un individuo cualquiera” (Piglia 2: 11) y después, el mismo Renzi se responde: “La experiencia personal, escrita en un diario, está intervenida, a veces por la historia o la política o la economía, es decir, que lo privado cambia y se ordena muchas veces por factores externos” (Piglia 2: 11). Y por esta misma conclusión decide separar y editar sus diarios compendiados en este segundo volumen en ‘series’ que le permitan “escapar de la trampa

cronológica del tiempo astronómico y mantenerme en mi tiempo personal [...] siguiendo series discontinuas y sobre esa base organizo, por decirlo así, los capítulos de mi vida” (Piglia 2: 11).

Por ello, Renzi fragmenta su diario en varias series, de la misma manera que Arlt se divide en características para poder pensarse en su autobiografía. Las series en las que se divide Renzi son:

La serie A “es la de los acontecimientos políticos que actúan directamente sobre la esfera íntima de mi existir” (Piglia 2: 11); la serie B, “la serie de los amigos, los encuentros con sus amigos en un bar, de qué hablaban, sobre qué construían sus experiencias, cómo cambiaban los temas y las preocupaciones a lo largo de todos estos años” (Piglia 2: 12); la serie C, “las mejores amigas, las más íntimas [...] los amores, las aventuras, los encuentros con las muchachas queridas” (Piglia 2: 12); la serie E, en la cual se desarrolla un metatexto acerca de los diarios, de las formas de narrar en ellos, y también de la crítica literaria, de cine y arte, la primera entrada de esta serie compara la técnica cinematográfica con la técnica de registro del diario “como un ojo mágico para captar la realidad personalmente [...] una máquina registradora de acontecimientos, de personas y de gestos.” (Piglia 2:18)

Adicionalmente, la serie sería registrada con la letra X en la que describe sus encuentros con sus conocidos que viven en la clandestinidad, ya sea por oposición al régimen político o por una vida de crimen: “«En las condiciones en que vivían, lo insólito podía resultar peligroso», Joseph Conrad. (Parece definir la situación de Lucas, el hombre clandestino debe vivir una vida «normal» y evitar lo que parece fuera de lo común)” (Piglia 2: 21); y una última serie registrada como Z, la cual solo cuenta con dos entradas en todo el volumen y son consecuencia de una situación

particular, en la cual Renzi tiene algún padecer en sus ojos y no sabe cuál es la causa: “Son leves alucinaciones que me perturban. Antes tengo una sensación de plenitud, una alegría feroz, y luego de pronto un velo se desenvuelve y se aleja y veo la realidad tal cual es. No sé qué me pasa y sólo quiero nombrar esas visiones. Si puedo. No sé si el lenguaje da para describir esas vistas” (Piglia 2: 33).

Con estas series, Renzi va reformulando su autofiguración: si en el primer volumen se construía desde su origen de aspirante a escritor, en este segundo volumen se autofigura ya en una posición con respecto a su escritura, sus publicaciones y la proximidad que tiene el autor respecto a otros escritores reconocidos, sujetos marginales, y amigos cercanos.

Otra autofiguración que se realiza en este primer texto es la de un Renzi perseguido. En este texto, que abre el segundo volumen, se narra explícitamente una escena en donde Renzi y su pareja sentimental, con quién vivía en ese momento, tienen que salir huyendo de su hogar porque el ejército buscaba una joven pareja en su mismo edificio:

Entonces, al llegar, el portero me dice que habían vuelto, gente del ejército, a preguntar por la pareja de jóvenes que vivía en el cuarto o en el quinto piso del edificio, y como nosotros vivíamos en el cuarto, juntamos algunas cosas –mis cuadernos, mis papeles, la máquina de escribir– y nos fuimos para no volver. Ahí veo yo una intersección entre la historia y la vida personal, porque esa retirada produjo efectos múltiples en mí tan decisivos como la mudanza a Mar del Plata cuando mi padre estaba afectado por la política y tuvimos que abandonar, sin quererlo, Adrogué, el pueblo donde yo había nacido. (Piglia 2: 10)

Y esta acción del ejército, de la política, en su vida, modifica la forma de autofigurarse, es decir, Renzi actúa en consecuencia a la persecución “como si

efectivamente yo, un pacífico y conflictuado aspirante a escritor, fuera un revolucionario peligroso” (Piglia 2: 10). Esta figura del escritor perseguido, del revolucionario peligroso, en todo este segundo diario, asiduamente se estará reformulando.

3.2.1.3. Tercer diario: “Sesenta segundos en la realidad”

Por último, el primer texto que abre el tercer volumen de los diarios es “Setenta segundos en la realidad”, en donde se narra la consecuencia de su enfermedad: leer, reescribir y editar sus diarios: “gracias a esa dolencia pasajera había podido por fin dedicar todo su tiempo y toda su energía a revisar, releer, visitar, sus diarios, de los que había hablado demasiado en otra época...” (Piglia 3: 9). Es aquí, en este último texto en el que Renzi narra la necesidad de contar su experiencia en dos tragedias en su vida: en la dictadura de militar impuesta por Videla, y en su enfermedad crónica. En la primera tragedia Renzi recuerda a Antonia Cristina, una de las Madres de Plaza de Mayo, madre de dos de sus amigos desaparecidos por el régimen militar; y la segunda tragedia, un poco más velada, la de su muerte próxima, provocada por su enfermedad crónico-degenerativa: “La peste, entonces, y los testigos contamos lo que hemos vivido en esos tiempos oscuros, mis cuadernos son un registro alucinado y secreto de la experiencia de vida en estado de excepción” (Piglia 3, 14).

3.2.3. Renzi y el encuentro con la lectura

El autor decide comenzar esta ilusión autobiográfica con la escena de la lectura 'del libro en mano' y narra: "Estoy afuera, distanciado, y me veo como si fuera otro (más joven siempre). Por eso, quizá pienso ahora, aquella imagen –hacer como que leo un libro en el umbral de la casa de mi infancia– es la primera de una serie y voy a empezar ahí mi autobiografía" (Piglia 1: 18).

Por esto mismo, se comienza a narrar una serie de lecturas, o de libros clave para la formación de la autfiguración de Renzi, y tiene un orden e importancia de aparición:

le gustaba pensar que su vida interior estaba hecha de pequeños incidentes. Así podría empezar por fin a pensar en una autobiografía [...] De esa multiplicidad de fragmentos insensatos, había pensado por seguir una línea, reconstruir la serie de los libros, «Los libros de mi vida», dijo. No los que había escrito, sino los que había leído... *Cómo he leído algunos libros* podría ser el título de mi autobiografía (17).

La aparición de los libros en su vida comienza con un libro azul, que le dio su abuelo Emilio cuando Renzi tenía tres años; un libro en el que las palabras no funcionan, no hacen efecto en un autor pre-sintáctico, pero que lo une con otra gran figura, la de Borges. Renzi, que después de recibir el libro de su abuelo sale a la calle, se sienta con el libro abierto en el umbral, cerca de la estación de trenes provenientes de la capital, y es interrumpido por una figura que le señala que el libro que lee se encuentra al revés. Esta figura es para el pequeño de tres años desconocida, pero el Renzi de 73 años que narra prefiere recordar o pensar a esta figura como la figura de Borges, pues, menciona, "a quién sino al viejo Borges se le puede ocurrir hacerle esa advertencia a un chico de tres años" (Piglia 1: 15).

Posteriormente, en el repaso por las narraciones de sus lecturas, se muestran cuatro figuras fundamentales señaladas por Renzi, figuras femeninas que enseñan a leer: “—aprendemos a leer antes de aprender a escribir y son las mujeres quienes nos enseñan a leer” (20).

La primera figura fundamental es la madre, quien, en el espacio doméstico, enseña a leer a Renzi, a partir de la repetición. No tiene recuerdos de ella, pero piensa, al recordar el hogar, la cocina, que ahí estaría su madre: “veo la mesa, la luz blanca, la pared de azulejos” (20). Todo este proceso, como una repetición es un entrenamiento autoimpuesto para ganar un concurso de lectura realizado por su maestra.

Posteriormente, Natalia, una amiga de su abuelo, italiana, sofisticada, que habla en piamontés, le regala un libro amarillo con la historia del *pequeño escribiente florentino*; trataba del hijo de un copista, hijo que imita al padre y trabaja por las noches copiando textos en secreto. Renzi se cuestiona, “¿No era la copia – en la escuela– el primer ejercicio de escritura «personal»?” (21).

La tercera figura fundamental es Miss Jackson, una mujer viuda, que aun cuando recibe la pensión del marido, no le alcanza para mantenerse y por esto mismo se dedica a enseñar inglés. Con ella lee el primer libro en otro idioma *Birds of Plata*, cuyo ejemplar aún, a sus 73 años, mantiene consigo, un libro “con notas escritas en el margen por Miss Jackson” (21). Estas tres figuras femeninas muestran tres posturas muy definidas por el mismo autor: I) un trabajo de repetición para obtener una buena lectura, sin errores, sin mediadores; II) la literatura extranjera,

¿qué se copia o mejor dicho, de dónde y cómo se obtiene la “composición”?; III) la traducción y la escritura de diferencia, una escritura al margen.

Asimismo, en esta narración se encuentran dos pasajes más en relación con el libro, la lectura, y la autofiguración del autor. El primer pasaje, la narración de la lectura de un libro que sucede en el mismo espacio geográfico en el que Renzi se encuentra en el presente: “leo los hijos del Capitán Grant de Julio Verne. No recuerdo cómo descubrí esa novela que cuenta una travesía por la Patagonia mientras yo atravesaba la misma Patagonia que leía” (21). El libro narra, cuenta Renzi, el descubrimiento de un mensaje en una botella lanzada al mar, mensaje que es ilegible excepto por las coordenadas de una ubicación que señala el origen del mensaje en la Patagonia. Mientras Piglia va cruzando el río Colorado, lee en la novela de Verne que “cruzando un alto puente de hierro sobre ese caudaloso río de aguas rojizas empezaba la Patagonia” (22). Es ahí cuando ficción y experiencia se cruzan, menciona cómo es que Verne distinguía y narraba la clasificación de la flora y la fauna, la geografía del lugar, en cambio él, sin el tamiz de la literatura lo que ve es lo árido, las piedras volcánicas, un vacío y concluye que “siempre habrá un hiato insalvable entre el ver y el decir, entre la vida y la literatura” (22).

En cuanto al segundo pasaje, se muestra a otro personaje femenino: una joven Elena que no enseña a leer, ni obsequia un libro y tampoco le enseña una lectura de diferencia. Lo que sucede, lo que se narra con la figura de Elena es la situación del crítico. Renzi narra una ocasión en la que Elena le pregunta por su lectura en turno y Renzi, que menciona que “no había leído nada significativo desde la época del libro al revés”, decide mentir y le dice que está leyendo *La peste*, un libro del que no sabe nada, únicamente lo ha visto en la vitrina de una librería. Por

esto mismo, compra el libro para poder prestárselo a Elena, después lo arruga y lo lee en una sola noche. Por esta situación, Renzi descubre un nuevo tipo de lectura: “había descubierto la literatura no por el libro, sino por esa forma afiebrada de leerlo ávidamente con la intención de decir *algo* a alguien sobre lo que había leído” (26).

Este momento de una lectura nueva se contrapone con las anteriores formas de leer, con formas ya establecidas en la tradición argentina en autofiguras como Sarmiento, Borges, y Arlt. Y marca una nueva postura, una en donde se suma la figura del crítico de literatura. Una autofigura en la cual no son los libros los que añaden un valor a la persona, sino lo contrario, una en la que importa el *algo* que se dice de esos libros. Por esto mismo, Renzi señala: “pienso a veces, si no hubiera leído ese libro, o mejor, si no lo hubiera visto en la vidriera, quizá no estaría aquí. O si ella no me lo hubiera pedido...” (28).

3.2.4. El autor y su linaje

En la autofigura del linaje, sin duda Renzi otorga mayor valor a la estirpe materna. La madre es su acercamiento cultural, la forma de narrar también se vuelve una herencia. La madre conoce todas las historias familiares, y se convierte en la narradora de la familia. Renzi lo reconoce e incluso teoriza respecto a su forma de narrar:

Mi madre fue, durante años, la depositaria más fiel de las historias de la familia y esas historias eran muy buenas porque se sostenían sobre lo personal, había figuras fijas, por ejemplos mi tío Maggi, a quien siempre se regresaba y al que nunca se ha de olvidar (Piglia 1: 131).

También, como lo señala Fernández, relaciona el estilo narrativo de la madre con el de Faulkner –gran influencia para el mismo Piglia–. Tal como formula Borges, la herencia de linaje tiene un vínculo con una herencia literaria. En su madre encuentra un distanciamiento narrativo, una forma íntima y velada: “De ella aprendí que un narrador no debe nunca juzgar a los personajes de su historia (131). Una manera de repetir las historias y hacerlas novedosas en cada una de sus repeticiones:

Si me hice escritor, es decir, si tomé esa decisión que definió toda mi vida, fue también a causa de los relatos que circulaban en mi familia, aprendí ahí la fascinación y el poder que se esconde en el acto de contar una vida o un episodio o un acontecimiento para un círculo de conocidos que comparten con uno los sobrentendidos de lo que se está contando. Por eso a veces digo que le debo todo a mi madre, porque ella fue para mí el ejemplo más convincente del modo de ser de un narrador que dedica su vida a contar con variantes y desvíos siempre la misma historia (Piglia 1: 341).

Aunque el materno es el linaje al que se le otorga mayor peso en la función narrativa, también existe el linaje del padre, y del padre de su padre, es decir, del abuelo Emilio; con este último se habla y se piensa sobre la idea del archivo y la memoria. De igual manera, Fernández menciona la herencia del tiempo histórico, “de su abuelo Emilio heredará el nombre y su obsesión por ‘el aterrador calendario’ [...] Ese recuerdo, —el primer recuerdo que aparece en *Años de formación*— marca el momento original en que Renzi dejaba atrás una infancia pre-sintáctica y pre-narrativa, para percibir la experiencia de temporalidad” (Fernández 366). Se debe mencionar que, el ejercicio del archivo y la memoria es dado tanto metafóricamente como literalmente, pues, el abuelo Emilio contrata a su nieto, cuando cursa la

universidad, para organizar el archivo militar, archivo que había sido recolectado – sustraído– desde Europa al terminar la Primera Guerra:

Vuelvo a Adrogué y estoy en el tren. Los encuentros con el abuelo Emilio son lo mejor de esta época para mí. Me ha pedido que por sueldo que me paga me dedique a organizarle su archivo. Quedamos en que pasaré los fines de semana con él. Lo que él llama «el archivo» es una colección desordenada de carpetas y cajas con materiales diversos dedicados a la campaña italiana en la Primera Guerra (Piglia 79).

En cuanto al linaje literario, Fernández señala un origen con Arlt. Menciona que Piglia, en su novela *Respiración artificial* desarrolla una hipótesis: “quien sea capaz de conectar a Borges con Arlt habrá ganado” (Piglia ctd en Fernández 368). Por esto mismo, Fernández señala la existencia de estas dos escrituras: la genealogía de Borges y el relato de aprendizaje de Arlt. Aunque, también, como se ha visto con anterioridad, este relato de aprendizaje está presente en escritos anteriores como los de Sarmiento, y se ha consolidado en los textos autofigurativos de la literatura argentina, ser un “self-made man” de la literatura, como menciona Sarlo y como lo piensa Piglia:

Lo que quiero hacer lo aprendo de los escritores imaginarios. Por ejemplo, de Stephen Dedalus o Nick Adams. Leo sus vidas como forma de entender de qué se trata. No me interesa inspirarme en los escritores “reales”. El desprecio de Dedalus por la familia, la religión y la patria será el mío. Silencio, exilio y astucia. Escribía un diario (como yo). Leí filosofía (Aristóteles, San Agustín, Giordano Bruno, Vico). Tenía una teoría extraordinaria sobre *Hamlet* y la discute en el capítulo de la biblioteca en Ulises. Le gustaban las chicas de mala vida (como a mí). Se fue a París para escapar del mundo familiar (como yo me fui de La Plata), quería ser un escritor y que sus cuentos y epifanías se mandaran a todas las bibliotecas del mundo (si él muriera). Admiraba y fue a visitar a Yeats, un gran poeta, como yo admiro y quiero conocer a Borges. Es decir, veía como maestro a un escritor que podía ser no su padre sino

su abuelo. Por fin, admiraba la admiración que su padre tenía por Parnell como yo admiro la admiración de mi padre por Perón, aunque ni a Dedalus ni a mí nos interesa la política paterna (61).

A este linaje literario, de todas las lecturas que 'va vertiginosamente acumulando', se le da un espacio a escritores fundamentales para su formación como son Hemingway con su forma de narrar el presente, Pavese con su propio diario y el pensamiento del oficio de escribir, Faulkner con el uso de un narrador que no impone su moral ante las acciones de los personajes, y continua con un sin fin de escritores como Kafka, Conrad, Camus, Balzac, Calvino, Capote, y Dostoyevski, a los cuales relee y discute en el diario. Pero, son dos los libros que parecen tener un espacio más importante, dentro de las lecturas que ya son importantes para el mismo Renzi, estos dos son libros son *La peste* y *El oficio de vivir*. *La peste* aparece en el primer texto del primer y tercer volumen, y del oficio de vivir se encuentran citas dentro de los tres volúmenes, pero también existe un texto específico en el primer diario "Los diarios de Pavese" y es en este donde se piensa la relación que tiene el diario con el suicidio, el cual se retomará más adelante.

3.2.5. Renzi desde lo marginal

Otra postura constante en estos diarios se relaciona con la idea de crear o pensar una literatura, una escritura, y una postura al margen. Similar a lo que Arlt crea en sus autobiografías, a pesar de su recepción y divulgación, Renzi se encarga de generar imágenes con las que se pueda pensar, no solo a él como figura de escritor, sino también sus lecturas y su escritura en el margen. La pauta para esto es la

escritura del diario. Como se ha mencionado con anterioridad, el nacimiento o el detonante para comenzar a escribir estos cuadernos, que después se convertirían en los diarios, es el exilio por el cual Piglia y su familia salen de Adrogué. Aunque no solo es la idea del sentimiento recurrente generado por el exilio la que formula esta marginalidad, también existen posturas tanto de lecturas y traducción como poéticas referentes a su escritura que generan esta figura.

En cuanto a la posición de lectura, escritura, y traducción, Renzi se ubica en un contexto contundentemente ajeno al Boom Latinoamericano:

El empuje de la moda (Cortázar), que empantana a mis contemporáneos (Néstor Sánchez, el tono de la novela que escribe Castillo, Gudiño Kieffer, Aníbal Ford, etc.), nunca me sacará de mis proyectos. Sé que eso no lo quiero hacer, y ahí se define ya una poética. Esto no quiere decir adoptar normas rígidas de defensa (a la manera de David Viñas), que dejan afuera a todos los escritores argentinos de todas las épocas, sino tener una actitud que consiste en pensar que no hay un solo modo de hacer literatura (y aquí es de Borges de quien hay que separarse y de sus convicciones literarias, que se contagian y se repiten sin análisis, tipo «Chesterton es mejor que Marcel Proust») (Piglia 2: 30-31)

A partir de sus lecturas de la literatura europea y norteamericana, de su trabajo de editor de las novelas de habla inglesa y su trabajo de traducción, Renzi formula, para él y para los escritores que le interesan y que también postulan su escritura fuera de las prácticas dominantes del Boom, un espacio equivalente a la literatura mundial:

La literatura argentina, con mi generación, logró —después de Borges— estar en relación directa y ser contemporánea de la literatura en cualquier otra lengua. Cortamos con la sensación de estar siempre a destiempo, atrasados, fuera de lugar. Hoy cualquiera de nosotros se siente ligado a Peter Handke o a Thomas Pynchon,

es decir, logramos ser contemporáneos de nuestros contemporáneos (Piglia 2: 172-173).

Asimismo, como se ha mencionado, no solo la escritura le otorga una postura marginal, sino también su trabajo de traducción. Cuiñas, en su texto *Otros: Ricardo Piglia y la literatura mundial*, menciona la importancia y la postura de la traducción para el autor: “la tradición es traducción y es extradición: leer fuera de lugar, leer desde el otro, leer mal, en los bordes, en el desvío” (18). Al igual que en Sarmiento: leer es traducir. En este mismo sentido, Guzmán indica que “Piglia inventa la extradición, donde el ex es una posibilidad de aproximarse a la tradición perdida, que desde Joyce nombra el exilio como una de las armas del artista” (Cuiñas, Otros 39). Al mismo tiempo, Renzi se encarga de ir pensando la escritura y la lectura como actividades fuera de la ley, marginales, “con el aislamiento y lo carcelario con una actividad que te aparta de la vida, o con una fábrica de relatos” (142). En el primer volumen de los diarios, Renzi menciona que:

La cárcel es una fábrica de relatos, dice mi padre. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo que han hecho antes, pero sobre todo lo que van a hacer. Se escuchan unos a otros, compasivamente. Lo que importa es narrar, no importa si la historia es imposible o si nadie la cree. Lo contrario del arte de la novela, dice Steve, que se funda en la ilusión de convertir a los lectores en creyentes (Piglia 1:41-42).

Por esto mismo, el diario, el cual contiene los orígenes, los trabajos de las novelas, las teorías, las anécdotas sin importancia, se puede pensar como la cárcel: la fábrica de relatos. Cuiñas señala que “el ejercicio de la literatura entra en conflicto con la vida en sociedad y sobre todo con la economía literaria” (Otros 142). Es el mismo Piglia quién señala en su ensayo acerca de la escritura arltiana, mencionado

con anterioridad “la ficción del dinero”, la relación existente entre la literatura y el capital, entre falsificación y literatura: “Miguel Briante me ofrece dos críticas por mes en *Confirmado* a cambio de veinte mil pesos, le digo que no. Un futuro incierto pero no muy distinto al de los años anteriores. Una economía personal siempre en crisis” (Piglia 2: 24). Con este mismo sentido de lectura, en los tres diarios existe una tensión progresiva entre la necesidad de trabajar para conseguir dinero y poder vivir, y la necesidad de escribir, de trabajar en la literatura. Y es en el segundo volumen que, cuando la tensión se vuelve bastante reiterativa, menciona Renzi:

Serie A. Nervioso por mi visita dentro de un rato a Jorge Álvarez. ¿Por qué tantos problemas? No aguanto los favores económicos, al mismo tiempo por mi delirante relación con el dinero y por mi resistencia a «entrar» en la realidad (y los dos movimientos son uno solo). Quisiera recibir el dinero sin ver a nadie —del aire, como se dice— para trabajar tranquilo un año entero. (Piglia 2: 50)

3.2.6. Cuerpo y enfermedad

La última de las imágenes que se tratarán en este trabajo es la figura del autor con la enfermedad. Figura recurrente, y por demás importante. Esta autofiguración se inscribe, como se ha mencionado con anterioridad, en esa segunda trama velada y secreta que alberga toda narración. La autora Marta Puxan-Oliva en su texto “Enfermedad y reescritura: el oficio de escribir en los diarios de Emilio Renzi de Ricardo Piglia” señala la doble temporalidad que existe en estos diarios, la del momento de escritura en la etapa de formación como escritor y en el momento de relectura y reescritura para la edición y publicación de *Los diarios de Emilio Renzi*. La autora remarca cómo es que en este segundo tiempo “la enfermedad ya no es

un tema, sino una herramienta para la escritura que repercute en la compleja relación entre escritura y vida” (Puxan-Oliva 112).

Este punto de enunciación a partir de la enfermedad se realiza en el comienzo de los diarios. La primera pauta es dada por la fotografía que se elige para las solapas de los tres volúmenes, la cual se ha mencionado en el segundo capítulo de esta investigación. Esta fotografía es tomada en el 2015, año de diagnóstico de la enfermedad del autor y como señala Puxan-Oliva “sustituye la imagen que la editorial Anagrama utilizó para sus libros anteriores” (109).

Las siguientes muestras que se pueden encontrar en los diarios son las menciones en los primeros textos que tiene cada uno de los volúmenes. Menciones casi imperceptibles o sin importancia, pero que van delineado la figura de un Renzi enfermo: “En el umbral” se narra, muy veladamente, un Renzi ya con signos de enfermedad. Momento, en que el entrevistador y Renzi salen a la calle “caminando con lentitud porque Emilio tenía un problemita en la pierna izquierda («Consecuencia de los vicios privados, la crisis económica, el peronismo, las malas noches»)” (Piglia 1: 29); “En el bar”, en el segundo volumen, se narra, de igual manera, un Renzi con problemas para caminar que, posterior a su conversación con el *barman*, pensaba “mientras caminaba erguido, pero con una pequeña renguera y apoyado en un bastón, hacia su escondite de siempre” (Piglia 2: 16); en “Sesenta segundos en la realidad”, el tercer volumen de la serie, se hace mucho más evidente la enfermedad y se menciona que en consecuencia de esta enfermedad, la edición de estos diarios es posible: “gracias a –causa de– esa dolencia pasajera había podido por fin dedicar todo su tiempo y toda su energía a revisar, releer, visitar, sus diarios, de los que había hablaba demasiado en otra época...” (Piglia 3, 9).

Cabe mencionar que en cuestión de esta figura de Renzi enfermo, el primer y el tercero volumen de la serie son lo que tienen mayor importancia. El primer volumen tiene el apartado “En el estudio” en el cual se narra en tercera persona, sin aludir a fechas, un Renzi enfermo, el cuál es ayudado por María con el trabajo de transcripción de los cuadernos. Menciona Puxan-Oliva la importancia de este apartado en la narración autobiográfica de la enfermedad de Emilio Renzi (110). Asimismo, el apartado “Canto Rodado” se narra aludiendo a Renzi:

parecía haber empezado a desvariar un poco, como le venía sucediendo cada vez con más frecuencia desde que estaba enfermo, no enfermo, el jamás usó esa palabra, estaba, para decirlo como él, «un poco embromado», como decía loco de pánico, «no tengo dolores, sólo una pequeña perturbación en la mano izquierda, que es mi mano buena, o mejor dicho, fue mi mano buena porque soy zurdo, salvo eso y un cansancio que parece venir del comienzo de los tiempos, estoy perfectamente bien». Por ese motivo tuvo que contratar a una asistente a la cual dictarle su diario, sus cuadernos que había acumulado desde años y años” (Piglia 1: 343)

En cuanto al tercer volumen hay más narraciones dedicadas a esta enfermedad como “Los finales” y “la caída”. En el primero de estos textos se encuentra una narración que empareja la enfermedad y sus signos con la escritura, relectura y reescritura de sus diarios:

su dolencia pasajera era el resultado de los meses y meses que había dedicado a leer y a escribir sus diarios, hay muchas maneras de ser afectado y enfermar, y estaba seguro de que la exposición prolongada a la luz incandescente de su estilo le había provocado molestias, pero, como siguió adelante, la persistencia en una exposición de su cuerpo al brillo inigualable de la lengua argentina tenía, le dijo al médico, que producir efectos no deseados. La lengua argentina producía, como cualquier remedio o *pharmacon* o pócima mágica, sus contradicciones. (Piglia 3: 159)

En el apartado “la caída”, el cual cierra los diarios se incluyen cinco días como entradas, cinco entradas que se hacen menos extensas cada día hasta poder pensarse como oraciones inconexas. Probablemente, los últimos días de Renzi:

Martes

Morir es difícil, algo me sucede, no es una enfermedad, es un estado progresivo que altera mis movimientos. Esto no anda. Empezó en septiembre del año pasado, no podía abrochar los botones de una camisa blanca [...]

Sábado

Mi vida depende de la mano derecha, la izquierda empezó a fallar en septiembre después de que terminé el programa de televisión sobre Borges. Me sucedió en ese momento, pero no a causa de eso. Los médicos no saben a qué se debe. El primer síntoma fue que no podía hacer movimientos finos, los dedos ya no me obedecían [...]

Lunes

La mano derecha está pesada e indócil pero puedo escribir. Cuando ya no pueda [...]

Siempre quise ser sólo el hombre que escribe [...]

Una dolencia pasajera [...]

Si uno no puede usar su cuerpo, lo que dice no importa

El genio es la invalidez. (Piglia 3: 293-294)

La publicación de estos diarios, especialmente, el último volumen, marca la muerte del autor. Son estos diarios un gran archivo en el cuál, por medio de la estructura y por el desplazamiento que existe entre la vida y la ficción, entre Piglia y Renzi, como se ha mencionado en el capítulo anterior, se articula una autofiguración desde lo factual y lo ficcional. El proceso de autofiguración de Renzi basa su origen, tanto en las entradas de los diarios, como en la obra crítica que Piglia realizó de la tradición literaria argentina, como en la mundial. Sarmiento,

Borges y Arlt son un eje en la literatura y crítica de Piglia, pero también lo son escritores como Hemingway, Faulkner, Pavese, Tolstoi, Camus, entre otros. Este proceso retoma las narraciones ya planteadas, usadas o criticadas, por estos autores, y es, en estos diarios, que se modifican y combinan para plantear una postura tanto crítica y literaria, como social y política.

Conclusiones

En esta investigación me enfoqué en la relación existente entre la vida y la literatura –o, como pensaba Piglia, entre la experiencia y la narración ficcional de esa experiencia– y la imagen que el autor percibe y desarrolla de sí mismo en estas narraciones, específicamente en la autoficción. Este enfoque me permitió revisar las características de las denominadas escrituras autobiográficas y sus fronteras con la literatura, es decir, con la ficción, para poder entender las clasificaciones y problemáticas que supone narrar los propios actos biográficos con intenciones y recepciones no únicamente biográficos, sino también literarios.

La autoficción, que se ha pensado como una manifestación literaria propia de nuestra contemporaneidad, estudiada a partir de la teoría de Manuel Alberca es adecuada para el estudio de la obra de Piglia, específicamente para *Los diarios de Emilio Renzi*; porque se centra tanto en la producción de la obra con la relación entre firma –identidad onomástica– y la identidad del autor-personaje, como en la recepción de la obra a partir de la posibilidad de una lectura entre dos pactos: el factual y ficcional. Es decir, este enfoque permitió comprender el proceso, funcionamiento, y las consecuencias narrativas de *Los Diarios de Emilio Renzi*, obra que se formula en lo que pareciese una tradición de escritos autobiográficos, pero que funciona como una obra literaria.

En el capítulo I se realizó una breve revisión histórica de las escrituras que conciernen al “yo”, especialmente las autobiográficas y autoficcionales. Se revisa el concepto propuesto en los estudios de José Amícola, *Autobiografía como*

autofiguración, el cual se propone también para discutir y estudiar los diarios de Ricardo Piglia.

Se utilizó el término autofiguración para poder centrar los estudios de la inserción del autor en sus propios textos con la función de modificar la manera en que es considerado públicamente. Se revisó el concepto “autobiografía” y el momento de su utilización en la crítica, especialmente europea, y los factores implicados en el momento de auge de mayor escritura y de recepción de estos textos denominados como autobiográficos. A partir de esta revisión histórica del concepto de “autobiografía” se mostraron los problemas teóricos que conllevan estos textos, pero también sus posibilidades y modificaciones dialógicas que han tenido los textos con la teoría, y viceversa. Uno de ellos es la creación, a partir de sus limitaciones, de la concepción de los textos autoficcionales, con la publicación de la novela *Fils* de Doubrovsky, que, de la misma manera que el término “autobiografía”, el neologismo “autoficción” tiene múltiples enfoques, problemáticas, y limitaciones, aunque es posible reconocer rasgos determinados como el ambigüedad genérica, la identificación onomásticas, y la recepción de los textos. Una aproximación a estas características es la que Manuel Alberca propone con su pacto de lectura ambiguo.

Este acercamiento, a partir del pacto propuesto por Alberca, es bastante funcional para poder leer y entender críticamente *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia. Como se señaló, es una obra que circula dentro de los textos reconocidos como escrituras autobiográficas, pero se generan limitaciones y problemáticas al proponer un acercamiento meramente autobiográfico, por esto mismo, se propone un acercamiento a la obra desde la posibilidad autoficcional.

El capítulo II se dividió en dos secciones: el análisis de los elementos que apuntan a una lectura ambigua, y el de las propiedades y función de las escrituras diarísticas. En la primera sección, se comenzó con la revisión de los elementos que rodean y tienen los tres volúmenes de la obra de Piglia y los efectos que tienen en la recepción de la obra. Los primeros fueron los elementos paratextuales de la obra. Se mostró cómo es que los tres volúmenes cuentan con una decisión tanto editorial como autoral con miras a una lectura ambigua; aunque se muestran elementos biográficos como las fotos de autor y la semblanza, y el mismo imaginario del subgénero diarístico, otros elementos señalan lo ficcional, elementos como los primeros textos de cada volumen como “nota de autor” y los últimos como “quién dice yo” del primer volumen. En la segunda sección del capítulo se ahondó en las propiedades y funciones de los textos diarísticos. Se mostró la diferencia entre el diario íntimo y el diario personal, y que esta clasificación ayuda en el análisis de la obra como un texto que queda justamente en la ambigüedad, que probablemente si se estudiara únicamente como autobiográfico o ficcional tendría características que sobrepasarían las teorías de cada uno de esos dos campos.

En el capítulo III se retomó lo visto en el primer capítulo acerca de la autofiguración y la forma de generar un texto autobiográfico, y, especialmente en este texto autoficcional a partir de la posibilidad del autor de insertarse en su obra. Se planteó un análisis a partir de la idea de que estos textos autofigurativos parten también de una tradición hispanoamericana, aunque no única de la región, ya que existen también las autofiguras de la tradición literaria europea y estadounidense. Y a partir de estos tópicos se pensó la obra de Ricardo Piglia y la forma de autofiguración específicamente en estos tres volúmenes que conforman la

publicación de su diario personal; pero también se revisaron las autofiguraciones de tres autores argentinos fundamentales en el desarrollo y desenlace de la obra literaria y crítica de Ricardo Piglia: Sarmiento, Arlt, y Borges. A partir de este planteamiento se mostraron tópicos importantes de las autofiguraciones de cada uno de estos autores como la búsqueda de ser un “self-made man” de la literatura, autoasignarse una doble genealogía que explique y justifique su escritura, la invención ficcional a partir del nombre y su biografía. Estos elementos no son solo reutilizados por Ricardo Piglia, sino que también son reformulados a partir de la crítica del mismo autor. Y a estos tópicos reformulados desde los tres autores argentinos, Piglia suma dos más: la del escritor al margen y la del escritor ante la enfermedad y la muerte. Dos tópicos que más velados se desarrollan y basan no solo en lo narrativo, sino también en la forma y función de los textos diarísticos.

Con estas dos imágenes, la de la marginalidad y la enfermedad, se desarrolla la autofiguración de Renzi. Es decir, a partir de estas dos características formula las otras características anteriores como el matrónimo, la doble genealogía, o la crítica. Este proceso de autofiguración, basado en la escritura autoficcional, tiene un proceso rígido que toma de la autobiografía y de la novela de formación, una forma narrativa que va del presente cercano al pasado de la historia biográfica desarrollando, con una narrativa retrospectiva un poco velada o contrapuesta a la narración en presente que pudiera estipular la escritura de un diario íntimo, una autofiguración que intenta guiar o dar resignificaciones de lectura no solo a sus diarios, sino también a sus textos literarios y críticos.

Esta autofiguración de Renzi intenta dar una forma o guía de lectura y de significación que funciona desde la marginalidad. Como se señaló, la figura de

escritor y teórico de Piglia tiene bastante reconocimiento en la academia hispanoamericana, a pesar de esto, se autfigura siempre al margen: como exiliado, como escritor fuera de una generación literaria nacional, como lector que siempre se desarrolla a destiempo. Incluso, los tres volúmenes de esta obra, al ser pensados como autoficción, bajo los términos mencionados, estaría entre el margen de una escritura biográfica y el margen de una escritura ficcional. Entre el presente de la reescritura y el pasado de la experiencia. Entre una tradición, y una invención como crítica contemporánea.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- . *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Sedoa, 2000.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración*. Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé Editores, 1974.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/Libros, 2012, pp. 9-44.
- Colonna, Vincent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/Libros, 2012, pp. 85-122.
- Doubrovsky, Serge. “Autobiografía/ verdad/psicoanálisis”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/Libros, 2012, pp. 45-64.
- Fernández, Cobo. “Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida”. *Castilla. Estudios de Literatura*, no. 3, 2017, pp. 62-97.
- . “La ficción del nombre”. *Signa*, no. 29, 2020, pp. 363-389.
- Gallego Cuiñas, et al. “Diarios latinoamericanos: teorías del género”. *Diarios latinoamericanos del siglo XX*. Eds. Cuiñas et al., 2016, pp. 9-18.
- Gallego Cuiñas, Ana. *Otros: Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Iberoamericano, 2019.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Taurus, 1989.

- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 9-17.
- Hernández Peñaloza, Amor. "El diario de un escritor en Encuentro en Saint-Nazaire de Ricardo Piglia". *La palabra*, no. 28, 2016, pp. 73-88.
- Jirku, Brigitte E. y Pozo, Begoña. "Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción". *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, XVI, 2016, pp. 9-21.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 47-61.
- Loureiro, Ángel G. "Problemas teóricos de la autobiografía". *Suplementos Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 2-8.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. El colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de vista*, no. 5, 1979, pp. 3-5.
- *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Sexto piso, 2015.
- "Roberto Arlt: la ficción del dinero". *Hispanoamerica*, vol. 3, no. 7, 1974, pp. 25-28.
- *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Anagrama, 2015.
- *Los diarios de Emilio Renzi: los años felices*. Anagrama, 2016.
- *Los diarios de Emilio Renzi: un día en la vida*. Anagrama, 2017.
- Premat, Julio. "Piglia/Renzi, postrero desliz". *Cuadernos Lirico*, 2019, pp. 1-14.

Puxua-Olivia, Marta. "Enfermedad y reescritura: el oficio de reescribir Los diarios" de Emilio Renzi de Ricardo Piglia". *Revista Letral*, no. 26, 2021, pp. 107-126.

Saitta, Silvia. "Roberto Arlt en sus biografías". *Iberoamericana*, no. 52, 2013, pp. 129-137.

Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI, 2007.

Ciudad Universitaria a 29 de octubre de 2020

ASUNTO: Voto aprobatorio.

DRA. DULCE MARÍA ARIAS ATAIDE
DIRECTORA GENERAL DE SERVICIOS ESCOLARES
DE LA UAEM,
P R E S E N T E.

Los suscritos Catedráticos se dirigen a Usted con el fin de comunicarle que, después de haber revisado la tesis titulada: Autoficción y autofiguración en Los diarios de Emilio Renzi, que presenta el pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas, el C. TOVAR LAVIN JUAN PABLO, consideramos que reúne los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por lo que hacemos saber nuestro **VOTO APROBATORIO**. Teniendo como Directora de tesis a la Dra. Angélica Tornero Salinas.

Nombre	Sinodal	Firma
Dra. Anna Juliet Reid	Presidenta	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dra. Angélica Tornero Salinas	1er. Vocal	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dr. León Guillermo Gutiérrez López	Secretario	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Mtro. Roberto Monroy Álvarez	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Mtro. Eliezer Cuesta Gómez	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Psic. Akschenka Parada Morán
Secretaría Ejecutiva

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ELIEZER CUESTA GOMEZ | Fecha:2021-10-20 16:21:47 | Firmante

IOjiiEYM+wdSFzLZVikWrAtT0mXRu0VrjzzemDlpR0q5aKIDGWIVnSaKCrXvv+d4VC7Bjq6Ddxu9utszGARVUHAS+VtYYaff5q15mlYYYEKmqwyI8cLkHplRj08oejd8xCYIkUsUMUfL7u0pDcZHRUcw3bCEnkvPoU7eMC2Md9enMN1VO7JNa8v0YyaExVCxhFX8HgyxWQ8DT1QPgYJLiVg+HwnqCkO8DzNbGQNOcwSDwrlml/j6c2slSv/agDouN7Chprz+dzXT6vK5s+E+rrXF5tnUJpwrRLVRTUNZzIb+dMvmdEB2e9EC2km2w6Bw/s68+gRBfp0NEocTyF3UITDA==

ROBERTO CARLOS MONROY ALVAREZ | Fecha:2021-10-20 21:33:16 | Firmante

XLU4QQAn+mzVewLJpjYOYcl/DBKGwHUcjzTJVbYBSNVXxMWAHrkFfaKLP0Q7GwZwLyOTdfy+mllQaCTc9M6qhbTDPce3eSEE59tHSX3fEWNKDTUsik71mknt46WE8/9stq6iBgbiDdicTJ79cvuqqYoXYbvjgw6LE16SA3WV5hK8bGzhsVui5mnjDLhIAKzViRqtUgBp2rG75qB30Ms+YXh4zJ5PTFX3++m0Xi9QUVttkNrzE5wnMx9hWF2fXSTdJONAJBmrfLNA2OUV90284eZHDfe5n2/HS0+sZVswGWgT51cSd6fW/OzJUPpcHZVyx2IYJJeEQ7STcZYpugv7VQ==

ANNA JULIET REID | Fecha:2021-10-21 14:27:53 | Firmante

mRVrHC0FeXUAAVgi6jboY3SxhApoUJVtYbdU0cbVUF++22kleHQ5sP7TJF5Qzp1DYgTAjCjilCJe5Vc8rKrAlls5cJ70bB4MLrXYiBkDfIsTPIbriXShNH/NkZMlcHr2q4oq6VfhSgK930TzaNf+Eu+poFityFJD0TGUbnAPlrap0jQ4NhsPR621P5gr5acWPZCsB5/GTfdWAUj7ErSGiT474k+18rHJzrFwPEh+bzQBk/Hn/xSmxyUKgpaAj83mHHYwRykaa5wgtvmS/huuKoiKC7zQ+HPE/tv0Gd3BPLupofrsKkccqHQ/fYK9g+nzqFSH75J9IU6QkeJ1P53iiQ==

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2021-10-22 12:22:49 | Firmante

gMBzPAgrT7J2GU/6T4PPIiNgAAH+Au2Tlbcffh3hbDn0iEC64t+at1/znvmcfYOW3qmMLTqbusVc2mV5DDSWjzWQJWtZVSAvVUP9dOyg1AzVW59KTIYDKXIPKxcC8+o4g/ramUkyybNDHB8B7q7qVde2lmk4TNlvi0i1ZGvuzMqx8z/z/37wXQ57854E5SKhPb04aQlclA3A6vuiqwfAHyGWeLDulwZujZzaCJQE330UtdB6MDjAwW/tWKUILL1IRQeVitagHhPS81wgbPHNtkPcDnSBdd7YaHOc0dZoP/1iEk26zm3sJRHRPNgmeTL4YM1hLj2rt9Dw30wmmQsqQ==

LEON GUILLERMO GUTIERREZ LOPEZ | Fecha:2021-10-22 12:35:08 | Firmante

nKSMOCmpwYKtWRauEU//G5EJW52SBaiNvTGHytTUGKBmwyT65TJBQR50YmVw7SE2e44W8ME5tkADLiRRf3nOigxZMqqZApdmQ4J4+l22t6KWeEMgbyD8VZ6hTij/o+8u5ydz/GCN3yCGgeMm7TP1rBjKTixX4QlUG0kaB8JYmqWC9oC2+n8ciEZgUDxCemFRqx+Jcbh4r5N8c2Suef+frXX2diX1yQ7/KKfOGYsJb+LQWYDLXoc8k6Vq83V2TI/S3q13SlseBBllPg6lXgnTC8gfuv7lJcL+BN2hAzIMPEBEtmo6YOW4BSkyMh0aXce1Jf8aqG/btZj/z/1ImXA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Fx6BaNSuZ

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/mwy00OLbJ4yDOLvNnFWUGgvAtOPrDsVn>



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

AKASCHENKA PARADA MORAN | Fecha:2021-10-27 12:00:10 | Firmante

GaMa2Cix1gXi6lhHXLnTOogHT6ytx1gljjEAGuNYFGXasTEKMdFYk14noQ3C+eraK4LwVM/C/KYkNcb2Qgkk+qMiPIWakoVffGkbyA5u3kM0INSTH/4HWczChy0mLTRV+05Lnjtse/KLfX/6vRjBa2ySnAHdtOtecmOznxPKZnFhUsY1AKJEkGJo2uUIMR/YU7ThGFnlrmMlkxB1YYx8+KoAv+iAac2zEf3n9xXXNaEpr4Woggn/zjmBOI1ljqepfqqyOHBCMAhq5OzY/JSf bkN1I/JS9vNzfPpHsR+L4mWdsCuc3aHPJcCw5hS0TJpptoRo0GFbtmhmnmWkk1R4w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[LGEvNfJX](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/dMc8t30VVULSsZdig6OF5wNrbIIMcvn>

