

# Los diarios de Emilio Renzi y la realidad “mutante” en Piglia, Schweblin y Oloixarac<sup>1</sup>

Bruno Andrés Longoni<sup>2</sup> 

## Resumen

Tras repasar la novelística de Ricardo Piglia, nuestro artículo comenta los tres tomos que conforman *Los diarios de Emilio Renzi* para caracterizar una propuesta literaria que, desdiciendo a su propio autor, va destilando instrucciones de interpretación sin dejar de comentar, simultáneamente, la realidad político-social de la Argentina. Nuestro trabajo pretende ensanchar la noción convencional de mimesis literaria para que esta contemple lo virtual, lo imaginario y lo ficcional, un postulado que resuena en el realismo *sci-fi* de Samanta Schweblin y en las sátiras antropológicas de Pola Oloixarac. Ambas autoras heredan la premisa pigliana de narrar una época pero descolocan a sus lectores, impelidos a tomar posición frente al mundo ficcional distópico (Schweblin) o exótico (Oloixarac) que se les ofrece.

**Palabras clave:** literatura; Argentina; novela; realismo; siglo XXI

## *The Diaries of Emilio Renzi and the “Mutating” Reality in Piglia, Schweblin, and Oloixarac*

### Abstract

Following a review of Ricardo Piglia’s novels, this article analyses the three volumes of *The Diaries of Emilio Renzi* to characterise a literary proposal that—contrary to the author’s own claims—gradually offers interpretive instructions while simultaneously commenting on Argentina’s socio-political reality. Our work seeks to broaden the conventional notion of literary mimesis to include the virtual, the imaginary, and the fictional, a premise that resonates in the *sci-fi* realism of Samanta Schweblin and the anthropological satires of Pola Oloixarac. Both authors inherit Piglia’s premise of narrating an era, yet disorient their readers, who are compelled to take a stance in relation to the dystopian (Schweblin) or exotic (Oloixarac) fictional worlds presented to them.

**Keywords:** literature; Argentina; novel; realism; 21st century

1 Este artículo presenta los resultados de la investigación 4284 de la Universidad Industrial de Santander, Escuela de Idiomas a cargo del grupo de investigación GLOTTA.

2 Doctor en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales (Universidad de Barcelona), Universidad Industrial de Santander (UIS), Grupo de Investigación Glotta. blongoni@uis.edu.co

### Artículo de reflexión

#### Para citar este artículo

Longoni, B. A. (2025). Los diarios de Emilio Renzi y la realidad “mutante” en Piglia, Schweblin y Oloixarac, *Folios*, (62), 143-153. <https://doi.org/10.17227/folios.62-21930>

Artículo recibido

25·07·2024

Artículo aprobado

28·01·2025

Artículo publicado

01·07·2025

## Os diários de Emilio Renzi e a realidade “mutante” em Piglia, Schweblin e Oloixarac

### Resumo

Após revisitar a obra romanesca de Ricardo Piglia, este artigo analisa os três volumes que compõem *Os diários de Emilio Renzi* para caracterizar uma proposta literária que, contrariando as próprias declarações do autor, vai destilando instruções de interpretação ao mesmo tempo em que comenta a realidade político-social da Argentina. Nosso objetivo é ampliar a noção convencional de mimese literária para que esta contemple o virtual, o imaginário e o ficcional—um postulado que ressoa no realismo sci-fi de Samanta Schweblin e nas sátiras antropológicas de Pola Oloixarac. Ambas autoras herdam a premissa pigliana de narrar uma época, mas desconcertam seus leitores, impelidos a se posicionar frente aos mundos ficcionais distópico (Schweblin) ou exótico (Oloixarac) que lhes são apresentados.

**Palavras-chave:** literatura; Argentina; romance; realismo; século XXI

Es intención del presente trabajo establecer posibles nexos entre la obra de Ricardo Piglia (1941-2017) y la de dos autoras que han venido ganando terreno en la literatura argentina contemporánea, Samantha Schweblin (n. 1978) y Pola Oloixarac (n. 1977), a partir de la escurridiza categoría de “realismo”, entendida aquí no como un cierto código decimonónico basado en la representación esquemática de “tipos” sociales, polifonía novelística o precisión historiográfica, sino como la eficaz plasmación ficcional de ciertas tensiones sociales del presente. En ese sentido, la realidad “mutante” que Piglia postulara hacia las últimas páginas de sus *Diarios de Emilio Renzi* resuena tanto en su programa literario como en las propuestas de Schweblin y Oloixarac, según veremos.

### La prolijidad de lo real

Lo que narran siempre las novelas de Ricardo Piglia es una forma de resistencia, la de un héroe frágil que oficia de contrapeso solitario al poder avasallante del Estado: Renzi y Maggi intercambiando cartas en *Respiración artificial* (2001), la máquina de Macedonio (la “Eterna”) confinada al museo de *La ciudad ausente* (2013a), el gaucho Dorda y el Nene Brignone cercados por trescientos policías en *Plata quemada* (2013b), el anacrónico e intuitivo comisario Croce y el delirante proyecto industrial pampeano de Luca Belladonna en *Blanco nocturno* (2010) o Thomas Munk, el terrorista ermitaño capturado por el FBI en *El camino de Ida* (2016a). Esa posición marginal y amenazada sería, para Piglia, el lugar mismo de la utopía o, lo que para él resulta equivalente, el lugar de la literatura (recordemos la citada fórmula de *Crítica y ficción* [2006], donde la literatura es entendida como una “forma privada de la utopía”). Frente a un imaginario social dominante, la (buena) literatura opone un discurso contra hegemónico que atenta contra las normas sociales encarnadas, arguye Piglia en tonalidad althusseriana, bajo la figura omnipresente del Estado.

Si bien Piglia alega haber heredado su posición del formalismo ruso y su transitado concepto de *ostranenie*, definir a la literatura como trasgresión de los usos lingüísticos normalizados implica pensar la literatura desde una posición reaccionaria. Recordemos, por otro lado, los malabarismos retóricos a que debieron echar mano los formalistas rusos para sostener conceptos como aquellos de lenguaje poético y lenguaje coloquial.

Sin embargo, por más que Piglia alegue incorporar lo real o lo político solo por vía indirecta (“los relatos, lejos de tematizar sus claves políticas, narran los hechos desde la conciencia ‘baja’ y ‘ciega’ de los sujetos de la historia”, (Piglia, 2017b, p. 238), sus novelas glosan abiertamente las fisuras sociales de finales de milenio: dictadura y desaparecidos en *Respiración artificial* (2001), crisis del modelo neoliberal en *La ciudad ausente* (2013a) y *Plata quemada* (2013b), limitaciones y contradicciones del proyecto nacional y popular en *Blanco nocturno* (2010), capitalismo norteamericano e individualismo en *El camino de Ida* (2013). Ahí radicaría la primera paradoja de su programa estético: un discurso literario utópico y contra hegemónico que se vale de una difundida convención novelística ya rastreable en Balzac: “dramatizar” una época. La literatura como comentario crítico de la sociedad.

Su impugnación del realismo mimético y del compromiso sartreano tan pregonado por sus contemporáneos argentinos (David Viñas, Andrés Rivera, Paco Urondo, Rodolfo Walsh) no impide a Piglia, hombre de izquierda e historiador por añadidura, anclar su literatura en una concepción social y política bajo la consigna brechtiana de leer el crimen como espejo de la sociedad. Para Piglia, el escritor es el criminal. Suelto de cuerpo, Piglia responde en una entrevista que “lo mejor que uno ha hecho en vida es lo que la policía tiene registrado de él, [...] el currículum perfecto es tu ficha policial” (Carrión, 2008, p. 430), sobreactuando una proclama en la línea de las *Aguafuertes* de Arlt (1998), quien bromeaba en serio cuando definía a la literatura como una estafa, un fraude donde el escritor “macanea a gusto”, y donde el lector, por contrapartida, “recibe la mercadería y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones” (p. 57). La imagen de la escritura como práctica marginal o delincencial acompaña a Piglia desde sus primeras intervenciones:

El crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. [...] Es la representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, por el descifrador de enigmas. (Piglia, citado en Fornet, p. 34)

Su insistencia en que los escritores no debieran ser tomados en serio contradice, no obstante, su pulsión teorizadora cuajada en múltiples ensayos a lo largo de su vida.

Piglia deroga las entelequias románticas del escritor como demiurgo y fuente de toda originalidad para ocupar el sitio vacante con la imagen del recolector, figura pasiva que reorganiza las voces heredadas: es la “máquina” de Macedonio en *La ciudad ausente* o la voz que, hacia el final de *Plata quemada*, nos informa que la novela “cuenta una historia real” surgida por completo “de fuentes directas” (Piglia, 2013b, p. 167).<sup>3</sup>

Sin embargo, el autorretrato pigliano no acaba de tomar forma, sino hasta la publicación de los tres tomos de *Los diarios de Emilio Renzi*:

Si algo me individualiza y sostiene mi concepción de la literatura, mi marca personal, es que nunca he tenido —ni he pretendido tener— un lugar mío (o propio), vivo en hoteles, en pensiones, en casas de amigos, siempre de paso, porque ése es para mí el estado de la literatura: no hay lugar propio, ni hay propiedad privada. Se escribe, digo yo cómicamente, desde ahí. Hombre de ningún lugar. (Piglia, 2015, p. 271)

Estrategia pendular, entonces. A la vez que Piglia fija las coordenadas de su adecuada interpretación desde su propio aparato teórico-conceptual, se fuga. Las metáforas espaciales (cárceles, hoteles, pensiones) ilustran este pretendido nomadismo literario.

La demarcación de Piglia frente al realismo viene dada por su posicionamiento frente al instrumento esencial de la literatura. Piglia ha sostenido que en la lengua no hay propiedad privada, sino superposición esquizofrénica de voces, otro motivo recurrente en sus relatos, como en “La loca y el relato del crimen”, cuento policial cuyo enigma se resuelve merced al discurso delirante de una *clochard*, o como el Gaucho Dorda de *Plata quemada*, quien oye voces descritas como emisiones radiales provenientes de Rusia o del Japón, o en el veterano comisario Croce de *Blanco nocturno*, a quien “le llegaban de golpe esas frases extrañas, como si alguien se las dictara. Incluso la sensación de que le estaban dictando era —para él— una evidencia absoluta” (Piglia, 2010, p. 68). En *Blanco nocturno* conocemos a otro personaje, de hecho, como el loco Calesita, quien “andaba dando vueltas por el pueblo, vestido siempre de blanco y hablando solo en una jerga incomprensible” (2010, p. 27).



3 Martha Morello-Frosch habla de una “actividad ordenadora la del narrador, que pasa por encima de la actividad original de producir textos, y cifra la creación verdadera en la capacidad de leer lo ya hecho, en reflexionar sobre lo conocido, en avalarlo críticamente” (citado en Fornet, 2000, p. 150); Berg apela a la imagen de “una máquina de repetir y conectar los grandes nombres propios de la literatura, generando así filiaciones y alianzas tácticas. Pero, también, como una máquina de cambiar esa red de palabras y enunciados extranjeros, produciendo giros laterales y extravagantes” (en Fornet, 2000, p. 69). Se trata de una metáfora recurrente en la crítica especializada.

El dispositivo narrativo se concibe como una relectura personal de los materiales facilitados por la tradición. Así, los héroes piglianos no se limitarían a “tipos” realistas, sino a homenajes literarios, en un procedimiento atribuido a Manuel Puig en *Las tres vanguardias* (2017a).<sup>4</sup> Emilio Renzi, por caso, se parangona con el Stephen Dedalus de Joyce, el Quentin Compson de Faulkner o el Jorge Malabia de Onetti: toda una genealogía detrás del “joven esteta frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido. Este personaje se enfrenta con el horror y la desilusión” (Piglia, citado en Fornet, 2000, p. 36). Como una máquina cuya originalidad se limitara a reorganizar elementos dados de antemano, en Piglia la intertextualidad con los géneros vernáculos (gauchesca, policial, metaficción macedoniana y borgeana, etc.) pretende metaforizar la apropiación ilícita en todo acto de escritura:

Para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esta sería la tradición argentina. (Piglia, 2014a, p. 73)

Sin embargo, y más allá de la autoproclamada “ilegalidad” de la literatura, ya en referencia a su primera novela, *Respiración artificial*, Piglia buscó anticiparse a la crítica que le llovería desde el flanco formalista al aducir premeditación en el cruce de la historia con la ficción:

Lo que en mí funciona como una contradicción aparece ficcionalizado en la novela, en las figuras de Maggi y Renzi, como una pugna entre una concepción histórica y una interpretación estética. Esa tensión, que es la tensión Kafka-Hitler, sirvió de ímpetu para escribir. (Piglia, citado en Fornet, 2000, p. 37)

A ello apunta Adriana Rodríguez Pérsico, cuando advierte en Piglia una palabra “que se quiere plena en el punto exacto donde la literatura converge con la historia y se reconoce ante todo como gesto político” (Rodríguez Pérsico, citada en Fornet, 2000, p. 45), en lo que asoma como una recuperación de la dicotomía compromiso/vanguardia que signó al *Boom*.

Teorizaciones literarias de este calibre se irán desplegando en las novelas de Piglia, como en *Blanco nocturno*, donde el alegato del fallido industrial Luca Belladonna reviste tintes de artista incomprendido:

Trabajaba de forma regular, muchas horas, durante la noche y la tarde, sin permitirse ninguna irregularidad, con gran esfuerzo y gran fatiga. Manifestaba una confianza inquebrantable en el “inconmensurable valor” de su obra. Nunca se ha dejado abatir por las dificultades, y jamás admite que el fracaso de su empresa sea posible, no acepta la menor crítica, tiene una confianza absoluta en el destino que le está reservado. Por eso no le importa que lo reconozcan o no. “Nos preocupamos del elogio y de los honores en la *exacta medida* en que no estamos seguros de lo que hemos hecho. Pero aquel que como nosotros está seguro, absolutamente seguro, de haber producido una obra de gran valor, no tiene por qué dar importancia a los honores y se siente indiferente ante la gloria mundana”. (Piglia, 2010, p. 245)

La contradicción entre compromiso y vanguardia nunca se resolverá en Piglia, sino hasta su última novela, *El camino de Ida*, donde la pose pigliana roza la autoparodia en la idealización demagógica de la figura de Theodore Kaczynski, terrorista norteamericano mejor conocido como *Unabomber*, y su delirante proclama, “*Industrial society and it's future*”, articulada en la novela de Piglia como una suerte de manifiesto poético. Comparado con Alonso Quijano por “creer en la ficción” (Piglia, 2016a, p. 213), Thomas Munk (trasunto de *Unabomber*) defiende la gratuidad de su accionar:

4 El libro consiste en las transcripciones de un seminario sobre Saer, Puig y Walsh que Piglia impartiera en la Universidad de Buenos Aires durante los años noventa.

Hay que evitar que le encuentren un sentido a nuestros ataques. Lo anterior está gastado, ya no sirve, no es instructivo. Nosotros en cambio debemos buscar el acto puro, que no se comprende ni se explica y provoca la estupefacción y la anomia. (Piglia, 2016a, p. 191)

Quien habla no es André Breton ni Tristan Tzara, sino un asesino psicótico que produce, en términos del narrador de *El camino de Ida*,

Una serie de muestras incomprensibles, una obra de arte malvada y perfecta, toda la sociedad dando vueltas sobre un punto ciego. Rechazaba a los moralistas que mataban y destruían en nombre de las buenas razones. Sus argumentos, en cambio, no eran compatibles con los asesinatos que cometía. Nunca había dicho por qué hacía lo que hacía. De ese modo había logrado la soberanía absoluta, una soberanía prepolítica y ultramoral, dijo. (Piglia, 2016a, p. 233)

Más allá del intento de cruzar la proclama política de *Unabomber* con los manifiestos promulgados por las vanguardias en la primera mitad del siglo XX, la fantasía de una obra completamente autorreferencial y autotélica (Jakobson dixit), se diría en las antípodas de la literatura de Piglia. Tanto Belladonna en *Blanco nocturno* como Munk en *El camino de Ida* incurren en la flagrante paradoja de producir una obra pretendidamente indiferente al reconocimiento del público sin dejar de expresar, simultáneamente, una retórica justificación. Belladonna y Munk dicen prescindir de la valoración de las masas, pero a ellas inevitablemente se dirigen.

No es la de Piglia una narrativa autónoma que resista estoicamente los encorsetamientos teóricos de la Academia. Antes bien, quien primero maniató su obra con el lazo de la interpretación es, como hemos venido demostrando holgadamente, el propio Piglia.

## Los diarios de Emilio Renzi

Los diarios de Emilio Renzi son exhibidos como una suerte de epifanía retrospectiva que vendría a “clausurar” la poética de Piglia a través de su *alter ego*, Emilio Renzi, en un gesto de coronación y despedida equiparable al de Juan José Saer y su microcosmos litoral con *La grande*.

Desde el epígrafe de Proust (*cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur*) hay una exasperación multiplicadora de la identidad escrituraria en aras de liquidar la unidad del yo:

Uno nunca es uno, nunca es el mismo, y como no creo a esta altura que exista una unidad concéntrica llamada “el yo”, o que se puedan sintetizar en una forma pronominal llamada Yo los múltiples modos de ser de un sujeto, no comparto la superstición actual sobre la proliferación de escrituras personales. Por eso, hablar de escrituras del Yo es una ingenuidad, porque no existe el yo al que esa escritura —o cualquier otra— pueda referir, se reía. El Yo es una figura hueca, hay que buscar en otro lado el sentido; por ejemplo, en un diario el sentido es la ordenación según los días de la semana y el calendario. (Piglia, 2015, p. 8)

Simultáneamente se busca abolir la ilusión de la “vida interior”: aprender la lección de Hemingway y narrar la superficie, lo exterior, lo que condesciende en mostrarse, sean acciones (*Plata quemada*, su *thriller*) o ideas (*Respiración artificial*, su novela de tesis).

Cada nuevo personaje entraña un nuevo (re)pliegue del narrador, quien vive rehuendo de toda compañía. El primo Horacio, por ejemplo, es aquel que vivió la vida que le estaba destinada a Renzi de haber permanecido este en Adrogué; Puig es el ideal del escritor profesional; Viñas, del hombre temperamental que posa de escritor, y así sucesivamente. Los otros, pareciera indicarnos Piglia con elegancia, se limitan a cumplir roles. Intolerancia a la otredad, solipsismo obsesivo, fantasía kafkiana de confinamiento perpetuo, en los *Diarios*, Renzi vive imaginándose aislado de todo y de todos: “Nuevamente comprobación de que o yo termino con la gente o la frase se da vuelta” (Piglia, 2016b, p. 146).

El incesante desfile de encuentros y visitas de amigos y conocidos trasluce desencanto y decepción. Renzi tiene “la sensación de vivir en una casa sin paredes” (Piglia, 2016b, p. 224) y, hacia la mitad del texto, propende a hablar de sí mismo en tercera persona: “Si nadie supiera nada de él, sería feliz. Vivir en secreto, caminar por la ciudad, olvidado, convencido de su gloria futura. Eso es lo que necesita en estos días” (Piglia, 2016b, p. 259).

Sin embargo, la propensión a despersonalizar la escritura (máquina y esquizofrenia) convive tensamente con la reivindicación de poéticas “fuertes” de autores que, como Pavese, Hemingway, Borges o Kafka, forjaron un estilo, un tono y un territorio propios. Las poéticas fuertes, señala Jimena Néspolo a propósito de Piglia,

Prefiguran campos de lectura. Leen la tradición a su manera e inventan a su debido tiempo el lector modélico al que su literatura se debe. Esa modelización, la más de las veces, no deja de ser puro proyecto y se va sucediendo a lo largo de la vida-obra del autor en cuestión y de ella depende —nada menos— su “resistencia”. (Néspolo, 2014, p. 37)

Se postulan formas oblicuas o inválidas de lectura, como en el primer episodio de los *Diarios*, donde un Emilio Renzi de tres años, aburrido en el pórtico de su casa en Adrogué, lee un libro al revés hasta que una presencia fantasmal (Borges, quizá) se arrima para girarlo. Una imagen análoga a aquella de *Respiración artificial* cuando Tardewski lee *Mein Kampf* como prolongación cínica de *El discurso del método*. Leer “mal”, se insinúa, es la clave. Sin solución de continuidad, Piglia se esfuerza por delimitar el efecto perlocutivo de la obra, por controlar la recepción crítica de una literatura con manual de instrucciones incorporado, metalenguaje propio y aparato teórico-conceptual extractable, si hemos de fusionar *Formas breves, Crítica y ficción, El último lector* y los *Diarios de Emilio Renzi*.<sup>5</sup> Ejemplo de ello sería *Nombre falso (Homenaje a Roberto Arlt)*, la *nouvelle* que le permite a Piglia imaginar unos primeros lectores ingenuos que tomarán por reales la pesquisa y el personaje de Kostia y atribuirán a Roberto Arlt el relato apócrifo, “Luba”, hasta la llegada del lector modélico que, con erudición y prudencia, reconocerá el plagio a Andreiev y entenderá la naturaleza del homenaje a Arlt en la impugnación de la propiedad intelectual.

Se replica, de este modo, el gesto de Cortázar en *Rayuela* (1963): a la par que se preconiza sobre la antinovela y la necesidad de volar los géneros literarios por los aires, se introduce una voz (“Morelli”, en *Rayuela*, un trasunto de Macedonio Fernández), que, desde capítulos presuntamente “prescindibles” (“De otros lados” titula esta sección de su novela Cortázar) va destilando una teoría cuya aplicación práctica sería, sin más, la novela que vamos leyendo. Se cumple, en consecuencia, la admonición de Susan Sontag sobre los peligros del didactismo literario en las páginas de *Contra la interpretación*:

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte. [...] Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios creen que su labor consiste en traducir en algo más los elementos del poema, el drama, la novela o la narración. Habrá ocasiones en que el escritor se sienta tan incómodo ante el manifiesto poder de su arte que ya dentro de la misma obra instalará —no sin una nota de modestia, un toque de ironía de buen tono— su clara y explícita interpretación. (Sontag, 2012, p. 19)

En Piglia, la pulsión teorizadora viene acompañada de una parcial adscripción a los lineamientos de lo que vagamente podemos rotular como “lo posmoderno literario”: desterritorialización, superposición caótica de voces, la literatura como reescritura permanente, simbolizado en la figura de la “máquina narrativa esquizoide que no vacila en reescribir lo ya escrito” (Longoni, 2017, p. 138). Escribir es, para Piglia, reescribir (mal, oblicua

5 Quien más y mejor ha insistido en la rigidez conceptual de una obra con “manual de instrucciones” incorporado es, sin dudas, Alberto Giordano (2005), no solo en sus artículos sino, especialmente, en sus entrevistas.

o aviesamente): tergiversar lo ya hecho, máxima de la posmodernidad literaria, desde Enrique Vila-Matas hasta Paul Auster. En sentido contrario a sus pretensiones de vanguardia, la literatura de Piglia se aviene a su época.

De hecho, *Los diarios de Emilio Renzi* funcionan menos como autobiografía que como testimonio de la *anxiety of influence* de un narrador que, inseguro de su destino literario, se compara insistentemente con sus amigos escritores. Renzi expone sus dudas a la hora de distribuir entre sus amigos un primer borrador de *Respiración artificial* (cuyo sugerente título original habría sido *La prolijidad de lo real*). En tales pasajes, Renzi/Piglia “dirige” la lectura: que la hibridación de novela y ensayo sea leída como procedimiento de vanguardia, que la anulación del presente histórico sea vista como crítica velada al proceso militar, que se advierta la reorganización drástica del canon nacional (Borges y Cortázar, afuera; Arlt y Macedonio, adentro), etc.

Ahora bien, la minuciosa enumeración de escritores, ensayistas y críticos argentinos de primera, segunda y tercera línea en los *Diarios* de Piglia cuenta con una (ruidosa) omisión: César Aira, figura demasiado relevante para la escena literaria argentina de segunda mitad del siglo XX como para ser pasado por alto. Su ausencia, creemos, se debe a la amenaza que su literatura representa para el proyecto pigliano. Si reparamos en la inestabilidad semiótica que suponen los delirantes “cuentos de hadas dadaístas” de Aira, estaríamos ante la contracara del proyecto de Piglia cuya escritura, fustiga Aira, “vigilada hasta la aridez”, aniquila la ficción “porque en la novela la *mathesis* debe ser un saber de nadie, no del autor” (Aira, 2021, p. 27). Ergo, su fulminante veredicto sobre *Respiración artificial*, “una de las peores novelas de su generación”, menos deudora de Arlt que de Sábato, elaborada con dos o tres situaciones tópicas (el viaje al interior para encontrar al padre agonizante, con el “ingenioso giro” de sustituir al padre por el tío) y “discusiones ganadas de antemano porque el autor se fabrica los interlocutores adecuados” (Aira, 2021, p. 27).

A modo de colofón para nuestro análisis de *Los Diarios de Emilio Renzi*, identificamos no solo una incongruencia entre la teoría y la práctica de la literatura en Ricardo Piglia, sino una concepción más amplia y sinuosa del realismo, en un intento por salvar una noción vilipendiada por los movimientos literarios latinoamericanos desde los años cuarenta en adelante.

## Dos derivas piglianas: Oloixarac y Schweblin

Renzi ha dicho: “El escritor en otro país que registra todo como un antropólogo. (Hacer lo mismo acá)” (Piglia, 2016b, p. 74). He ahí el punto de partida en las novelas de Pola Oloixarac (n. 1977, Buenos Aires), señalada en su momento por Piglia como uno de los acontecimientos importantes de la nueva narrativa argentina.

Oloixarac narra la cultura argentina finisecular desde una suerte de ilusorio grado cero ideológico, como si el narrador proviniera de otro planeta y el lector estuviese frente a una improbable bitácora antropológica. De hecho, el paralelismo entre las especies sociales del capitalismo tecnificado (el progresismo aspiracional en *Las teorías salvajes* [2016]; hippies y yuppies en *Las constelaciones oscuras* [2015]; hípsters e intelectuales en *Mona* [2019]) y la conducta de ciertas tribus ancestrales es recurrente en la autora, para efecto lúdico. Si Schweblin narra futuros distópicos, Oloixarac narra pasados banales, vulgares y recientes desde un lugar imposible en misión documental. La posición flemática, glacial, de la narradora, la lleva a registrar el comportamiento, discurso y pensamiento de sus personajes como si se trataran de ratas de laboratorio, y a dar equivalente validez a los productos de la cultura, presentados en pie de igualdad. Así, asistimos al indolente enmarañamiento de referencias altas y bajas: de la filosofía de Heidegger al *show* de Xuxa, del psicoanálisis lacaniano al cine de Olmedo y Porcel, del estructuralismo saussureano al grupo musical Las Primas. E, incluso, al enmarañamiento de registros lingüísticos: de la jerga hipercodificada de la academia occidental posestructuralista a una batería de expresiones tecnológicas de procedencia marcadamente *geek*. El resultado es una nivelación cultural hacia abajo en una sátira menipea que a nadie

perdona, por más que cuente con blancos específicos: la izquierda progresista en *Las teorías salvajes* (2010/2016), las faunas tecnológicas en *Las constelaciones oscuras* (2014/2015), el microcosmos editorial en *Mona* (2018/2019).

Escrita en tiempos de peronismo kirchnerista en la Argentina, *Las teorías salvajes* se diría un ajuste de cuentas con la clase media porteña seducida por el discurso gubernamental de aquellos años, interesado en presentar a la subversión y la guerrilla terrorista de los años sesenta y setenta (Montoneros y ERP, principalmente) como una heroica resistencia popular contra las sanguinarias dictaduras militares implantadas desde Estados Unidos mediante su Plan Cóndor. Lejos de reivindicar el accionar de dichas dictaduras, Oloixarac se limita a satirizar la idealización pueril de los ídolos de la izquierda perpetrada, paradójicamente, por la cultura *mainstream*.<sup>6</sup>

Nada compite en asco con el capitalismo escénico desarrollado por las izquierdas para la comercialización de sus productos. Es una forma de banalidad común a las sociologías triunfantes: el silogismo práctico según el cual la verdad está necesariamente del lado de los perseguidos y de los pobres, sólo porque halaga al ideal democrático en vigencia y otra sarta de eufemismos que no pueden ser puestos en duda. Tener una izquierda triunfal en el ámbito de la cultura tiene consecuencias peores que simplemente malas películas. Vemos películas malas porque, como espectadores, nos condenaron al lugar de etnólogos burgueses interesados en sí mismos; en un sí mismos hacia abajo. El relato de la víctima convertido en fábula, el clima siniestro que rodea las nociones de jerarquía y autoridad –nociones que resulta tan evidente rechazar– encierra una fresca operación: ser víctimas nos releva de todo juicio moral o ético sobre nuestros propios actos. La violencia policíaca llega para borrar los actos, santificando automáticamente al bueno inapelable, la víctima. Así se pierde una guerra, pero se obtiene una victoria moral sobre bases filosóficamente carenciadas. (Oloixarac, 2016, p. 239)

La sátira se profundiza en su siguiente novela, *Las constelaciones oscuras* (2015), cuando Oloixarac deja en ridículo a *hippies* y a *yuppies* al yuxtaponerlos en una extensa descripción que termina por equipararlos por su aversión al trabajo manual y su tácita vocación tecnológica. El veneno dirigido a los *hippies* proviene, lógicamente, del mismo recipiente que la novelista empleara para atacar a la izquierda vernácula:

¿Cómo se quiebra la ley heredada en masa? Su rebeldía consiste en hacer que sus actos sean aleatorios, insertar momentos de caos dentro de patrones definidos de conducta; a estas randomizaciones se las denomina libertad. El plan de ser únicos, generar un patrón de vida irrepetible modula sus acciones: con sus movimientos erráticos a través de las ciudades, la superficie bulliciosa de los años sesenta y setenta fomenta un fenotipo específico de jóvenes, que reclama para sí el estatus de “revolucionario”. (Oloixarac, 2015, p. 101)

A diferencia de estas sátiras menipeas con que Oloixarac se despacha contra la hipócrita sensibilidad progresista alimentada por las universidades occidentales,<sup>7</sup> las *nouvelles* de ciencia ficción publicadas por Samantha Schwebelin detentan un notorio vacío en la figura del narrador. “Definimos la ficción como una forma particular de enunciación, definida, como les he dicho, del siguiente modo: ‘El que habla no existe’” (Piglia, 2017b, p. 206), sostiene Renzi hacia el final de los *Diarios*, y esa máxima rige plenamente en la obra de Schwebelin.

Al ficcionalizar distopías agroquímicas como la de *Distancia de rescate* (2014) o tecnológicas como la de *Kentukis* (2018), Schwebelin participa de esa forma de realismo *sci-fi* (resulta inevitable la comparación con la exitosa serie británica *Black Mirror*) que no hace sino exasperar las condiciones actuales de existencia desde una enunciación difícil de precisar. La primera de sus novelas bastó para valerle a su autora el reconocimiento internacional, acaso por las ansiedades que el abuso de agroquímicos despertó en las sociedades contemporáneas. La originalidad no

6 En películas como *Diarios de motocicleta* (2004) de Walter Salle; *Crónica de una fuga* (2006), de Adrián Caetano; *Che, el argentino* (2008), de Steven Soderberg, o *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila.

7 En cuanto bastión del progresismo de izquierda, la Universidad de Buenos Aires es blanco de burla, como lo es la intelectualidad porteña en general. Paradójicamente, Oloixarac es licenciada en Filosofía por dicha casa de estudios.

reside, en todo caso, en su enfoque ecológico, sino en el tratamiento kafkiano de las deformaciones y monstruosidades que se presentan al contacto con el glifosato en dos de los protagonistas de la novela (David y Amanda), quienes mantienen un diálogo esotérico y cuyos cuerpos agusanados nunca se nos describen abiertamente por medio de un impasible narrador omnisciente en tercera, sino de modo difuso a través de los diálogos encriptados que mantienen unos con otros. *Distancia de rescate* se inscribe en una larga tradición argentina que, desde Esteban Echeverría hasta nuestros días, ha pensado al campo como un territorio donde se dirimen las grandes antinomias nacionales: la pampa sería aquel bucólico paraíso terrenal que soñó la primera gauchesca, sí, pero es también infierno de la barbarie y símbolo del atraso. En la novela de Schweblin, es la ingesta de agua cristalina (irónico *locus amoenus*) la instancia de envenenamiento y muerte (como la del caballo, en un episodio con reminiscencias del Saer de *Nadie nada nunca*).

De Piglia, Schweblin retoma no solo a su narradora innominada, difusa e irrazonable, sino el enfoque en destinos individuales vinculados a la ilegalidad como forma de echar luz sobre el dañado cuerpo social. El borrado del narrador como autoridad última en la construcción de sentido del texto es un recurso que Piglia valoraba en las novelas de Manuel Puig, donde la prevalencia de diálogos y notas al pie (*El beso de la mujer araña* [2022] sería el caso más conspicuo, aunque ya en *Boquitas pintadas* [1992] despuntaba el artificio) va en detrimento del comentario, la narración y la descripción, ejes de la novela decimonónica. Las novelas de Schweblin nacen bajo esta premisa, con el aditamento de la elipsis como recurso central. De hecho, por lo general, narración, descripción y comentario vienen presentados en sus novelas no por un narrador extradiegético, sino por medio de los diálogos.

*Distancia de rescate* y *Kentukis* nos enfrentan a futuros distópicos donde la sociedad de control ha cumplido su fantasía de registro total de la experiencia humana. Frente a este totalitarismo “blando”, la elipsis y la discontinuidad, artificios usuales en Schweblin, contribuyen a generar un ambiente enrarecido a partir de paisajes que se suponen comunes para la literatura argentina, como el campo (*Distancia de rescate*) o la gran ciudad (*Kentukis*).<sup>8</sup> En la primera novela, apunta Nemrava:

la funcionalidad de las secuencias se tambalea. Se conserva el núcleo funcional de la narración, pero faltan los nexos lógicos [...]. La ausencia de informaciones también tiene un papel estructural: no sabemos el nombre del pueblo, del lugar exacto de la narración. (2017, p. 152)

Idéntica indeterminación nominal y espacial (o borrado toponímico y onomástico) se presenta en *Kentukis*, una novela aún más “cosmopolita”, si cabe el término, que *Distancia de rescate*, dada la diseminación global de la diada voyerismo/exhibicionismo que caracteriza el goce de los internautas en el mundo hiperconectado en las redes sociales. Sin embargo, y más allá de la agudeza con que encara ambas problemáticas, entendemos que el valor de la narrativa de Schweblin no reside en su punzante crítica social (ecológica en *Distancia de Rescate*, tecnológica en *Kentukis*), sino en el hallazgo de discontinuidades temporales, espaciales y narrativas que consiguen plasmar en la estructura la licuación de la identidad, la enajenación de los nexos humanos más elementales (como la fracturada relación materno-filial entre Clara y David en *Distancia de rescate*) y la zozobra del hogar, espacio otrora sagrado de la privacidad profanada y vulnerada por la impertinente intrusión de ojos depravados (*Kentukis*).

## Reflexión final

Subsidiarias de “lo real”, las propuestas novelísticas de Schweblin y Oloixarac entroncan, según vimos, en el desdibujamiento de la figura de narrador (menos aplicado que pregonado en Piglia), aunque lo hagan en direcciones

8 Véase De Leone (2016) para un comentario detallado del espacio figurativo del campo en la narrativa de Schweblin en relación con la literatura argentina contemporánea.

opuestas: hacia el pasado, desde un frío reporte antropológico o un ilusorio grado cero ideológico (Oloixarac) y hacia el futuro, con la ansiedad que producen acontecimientos presentados sin una voz que se haga cargo de la organización (Schweblin). De la antropología especulativa a la distopía *sci-fi*.

Suficientes pasajes citados nos han permitido demostrar cómo el realismo descartado por Piglia sale eyectado por la puerta para colarse por la ventana. Más allá de los planteos teóricos, su literatura no renuncia al comentario de la realidad histórico-social de la Argentina. Su demarcación del realismo exige, lógicamente, recalcularse su alcance como etiqueta a la que, en definitiva, nunca se termina de descartar:

Para hacer ver la literatura en la vida y ya no —como en el realismo mimético del siglo XXI— la vida en la literatura. Los historiadores lo consideran el único archivo existente de una época de transición, un mapa del momento en que la realidad —compuesta por los medios, la tecnología y las ciencias— pasaba a ser un espejismo. Estos relatos del siglo XXI —según las hipótesis más radicales— eran ficciones poderosas capaces de entrar en “la realidad”. Una realidad mutante, aterradora, que incluía sueños, mitos, delirios, mundos virtuales, catástrofes reales y hechos imaginarios. (Piglia, 2017b, p. 235)

Esta realidad “mutante”, tentacular, no admite el candor del realismo galdosiano o balzaciano con sus tipos sociales y sus esquematismos clasistas. Sin embargo, más que desechar de cuajo la noción de representación, se trata de expandirla llevándola a incorporar lo virtual, lo imaginario y lo ficcional en cuanto componentes integrales de dicha realidad. La ciencia ficción de Philip K. Dick (1928-1982), autor admirado por Piglia,<sup>9</sup> sería uno de los modos posibles en que la literatura se hace cargo de la realidad expandiendo sus fronteras y ese es el fundamento, precisamente, del mundo ficcional de Samanta Schweblin. El temprano interés de Piglia por dos géneros más bien relegados por la academia como el *hard boiled* norteamericano y la ciencia ficción (las revistas y la cultura *pulp* de los años cincuenta) da cuenta de esta necesidad de ensanchar el horizonte del estrecho realismo siglo XX a lo Thomas Mann (cuyo equivalente argentino, salvando la burda extrapolación, vendría encarnado en la figura de un Manuel Gálvez).<sup>10</sup>

Por su parte, Pola Oloixarac busca volver nuestra realidad tangible e inmediata exótica (nos fuerza a leer “mal”, diría Piglia), así como la flora y fauna en ella contenidos. Ansiedad produce el primero de estos mundos (Schweblin), carcajada produce el segundo (Oloixarac), pero uno y otro descolocan al lector impelido, en su incomodidad, a tomar posición.

## Referencias

- Aira, C. (2021). *La ola que lee. Artículos y reseñas 1981-2010*. Random House.
- Arlt, R. (1998). *Aguafuertes* (vol. 2). Losada.
- Carrión, J. (2008). *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Candaya.
- Fornet, J. (2000). *Ricardo Piglia*. Serie Valoración Múltiple. Casa de las Américas.
- Giordano, A. (2005). “Las perplejidades de un lector modelo: ensayo y ficción en Ricardo Piglia”. *Orbis Tertius*, 10(11).
- Leone de, L. (2016). Campos que matan: espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. 452 °F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (16), 62-76.
- Longoni, B. (2017). “La máquina esquizoide de narrar: derivas de la gauchesca en ‘Las actas del juicio’ y *Plata quemada* de Ricardo Piglia”. *Revista Filosofía UIS*, 17(1), 127-139. Impreso.
- Nemrava, D. (2017). Más allá de lo fantástico en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *Verbum-Analecta Neolatina*, 18(1-2), 149-158.



9 Piglia ha llegado a afirmar que *The man in the high castle* (1962), la ucronía de posguerra donde los nazis vencen a los aliados, es una deriva de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) de Jorge Luis Borges, un cuento que Philip K. Dick efectivamente tenía leído.

10 Ambos autores, Mann y Gálvez, han sido reiteradamente mencionados por Piglia como contramodelos de su proyecto estético literario.

- Néspolo, J. (2014). "Ascetismo y falsificación". *Tracción a sangre. Ensayos sobre lectura y escritura*. Katatay.
- Oloixarac, P. (2015). *Las constelaciones oscuras*. Literatura Random House.
- Oloixarac, P. (2016). *Las teorías salvajes*. Literatura Random House.
- Oloixarac, P. (2019). *Mona*. Literatura Random House.
- Piglia, R. (2001). *Respiración Artificial*. Anagrama.
- Piglia, R. (2006). *Crítica y ficción*. Anagrama.
- Piglia, R. (2010). *Blanco nocturno*. Anagrama.
- Piglia, R. (2013a). *La ciudad ausente*. Debolsillo.
- Piglia, R. (2013b). *Plata quemada*. Debolsillo.
- Piglia, R. (2014a). *Formas breves*. Debolsillo.
- Piglia, R. (2014b). *Nombre falso*. Debolsillo.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Anagrama.
- Piglia, R. (2016a). *El camino de Ida*. Debolsillo.
- Piglia, R. (2016b). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Anagrama.
- Piglia, R. (2017a). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (2017b). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Anagrama.
- Puig, M. (1992). *Boquitas pintadas*. Seix Barral.
- Puig, M. (2022). *El beso de la mujer araña*. Seix Barral.
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Penguin Random House.
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Penguin Random House.
- Sontag, S. (2012). "Contra la interpretación". *Contra la interpretación y otros ensayos*. De bolsillo.