



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Macedo, Ángel Alfonso
Operaciones de crítica y ficción. Ricardo Piglia como crítico en la Serie del Recienvenido (2012-2015)
Anclajes, vol. 28, núm. 1, 2024, Enero-, pp. 183-196
Universidad Nacional de La Pampa
Santa Rosa, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-28112>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22476696012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

OPERACIONES DE CRÍTICA Y FICCIÓN. RICARDO PIGLIA COMO CRÍTICO EN LA SERIE DEL RECIENVENIDO (2012-2015)

Ángel Alfonso Macedo Rodríguez

Área de Literatura Hispanoamericana, Departamento de Filosofía.
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México
México

alfonsomacedo@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-8983-0921

Fecha de recepción: 25/07/2022 | **Fecha de aceptación:** 03/02/2023

Resumen: Una constante en la poética de Ricardo Piglia es la relación inherente entre crítica literaria y ficción a propósito de los diversos registros discursivos en su obra, al integrar géneros discursivos como el prólogo, el diario, la entrevista, las clases por televisión o las posiciones sobre literatura de los personajes de sus novelas. Aquí se analiza esa relación a partir del estudio de los trece prólogos que Piglia escribió para la Serie del Recienvenido (2012-2015) desde un enfoque que se concentra en sus procedimientos combinatorios y permite reactualizar el debate sobre la tradición y la renovación literarias.

Palabras clave: Crítica literaria; Narrativa argentina; Serie del Recienvenido; Siglos XX-XXI; Ricardo Piglia

*Operations of criticism and fiction.
Ricardo Piglia as critic in Serie del Recienvenido (2012-2015)*

Abstract: A recurring element in Ricardo Piglia's poetics is the inherent relationship between literary criticism and fiction, with regards to the various discursive registers in his work, which brings together discursive genres such as the prologue, the diary, the interview, television classes or the arguments about literature made by characters in his novels. This article analyzes this relationship by examining the thirteen prologues Piglia wrote for Serie del Recienvenido between 2012 and 2015, through an approach that focuses on its use of the combinative process. This allows us to return and revise discussions about literary tradition and renewal.

Keywords: Literary criticism; Argentine narrative; Serie del Recienvenido; 20th and 21st centuries; Ricardo Piglia



Operações de crítica e ficção.
Ricardo Piglia como crítico em Serie del Recienvenido (2012-2015)

Resumo: Uma constante na poética de Ricardo Piglia é a relação inerente entre a crítica literária e a ficção nos vários registros discursivos da sua obra, tendo em conta gêneros discursivos como o prólogo, o diário, a entrevista, as aulas na televisão ou os posicionamentos sobre literatura dos personagens de seus romances. Aqui essas relações são analisadas a partir do estudo dos treze prólogos que Piglia escreveu para a *Serie del Recienvenido* (2012-2015) a partir de uma abordagem que privilegia seus procedimentos combinatórios e permite atualizar o debate sobre tradição e renovação literária.

Palavras-chave: Crítica literária; Narrativa argentina; Serie del Recienvenido; Séculos 20-21; Ricardo Piglia

El siglo próximo será macedoniano
Ricardo Piglia en Andrés di Tella, *Macedonio Fernández*

■ **L**a tradición argentina fue una de las grandes obsesiones de Ricardo Piglia, quien intervino, en ella, de diversos modos, como se refleja no solo en su obra crítica, sino en su narrativa. El repaso permanente de los textos literarios argentinos que considera vigentes forma parte de su poética. Debido a sus operaciones estéticas, su narrativa sigue produciendo discusiones sobre el canon argentino e influyendo en la recepción actual. Como crítico, abordó distintos problemas literarios, tal como queda de manifiesto en *Crítica y ficción*, *Formas breves*, *El último lector* y *La forma inicial*. ¿Cómo lee la tradición? Una respuesta surge del análisis de la Serie del Recienvenido, integrada por trece volúmenes publicados por el Fondo de Cultura Económica entre 2012 y 2015. En esas obras, Piglia, como director de la Serie, recupera varias novelas y colecciones de cuentos que, en la gran mayoría de los casos, se encontraban fuera de circulación. Mediante su trabajo de rescate y la escritura de los prólogos, lleva a cabo una serie de operaciones críticas para analizar el lugar de cada obra en la tradición argentina y suscitar nuevas lecturas que la cuestionan y expanden.

Más allá de la noción de canon, que el escritor argentino desplaza para pensar en la de tradición, mucho más flexible en cuanto a la discusión e incorporación de obras, Piglia hace una lectura mediante diversas asociaciones para producir un diálogo entre un autor *canonizado* y un autor de su generación (en la mayoría de los casos) que comenzó a publicar entre los sesenta y setenta y por donde fluye la renovación literaria. De este modo, Piglia lee en los intersticios de las fronteras generacionales y en los cruces entre lo establecido y la ruptura por venir. La obra

de Witold Gombrowicz se lee en diálogo con su legitimador, Jorge Di Paola, en *Minga!*; *Nanina* de Germán García no solo pertenece a la tradición de la novela urbana y la temática de los bajos fondos de las novelas de Roberto Arlt, también es leída como novela de educación (Prólogo *Nanina* 9); los cuentos de Ana Basualdo (*Oldsmobile* 1962) se ubican a la luz de la tradición, pero también como una obra que produce nuevos modos de leer el género: como una colección indivisible; como relatos centrados en una ciudad; por su tono lírico, su sintaxis y su música verbal (Prólogo a Basualdo 9-10).

A más de diez años de la aparición de *En breve cárcel* de Sylvia Molloy como el primer libro de la Serie¹ que concluyó en 2015 con los *Cuentos completos* de Ezequiel Martínez Estrada, este artículo analiza el último proyecto editorial de Piglia² a la luz de sus prólogos, espacio crítico de origen ensayístico en el que se producen diversas operaciones de lectura que contribuyeron a desestabilizar el canon argentino y pensar en la renovación literaria a través del rescate editorial de esas obras para ponerlas en diálogo con las que se estaban produciendo en ese momento: “Tienen en común una escritura renovadora y que está en sintonía con las discusiones y las poéticas contemporáneas”, afirma Piglia (Macedo Rodríguez “Cuestionario”). Esta conversación entre el pasado y la recuperación de obras que, en su momento, hicieron una propuesta de ruptura, funciona como un gesto anacrónico y vanguardista porque recupera viejos textos para que sean leídos junto a los del presente³; asimismo, produce una línea de investigación en torno a la obra de Piglia, no solo como editor sino, también, como crítico, de acuerdo con sus modos de leer la tradición, siempre permeada por procedimientos artísticos que definen la manera en que se desarrolla la evolución artística. Los prólogos de Piglia, que no corresponden a las formas académicas convencionales porque no pertenecen al género tesis ni al artículo de investigación sino a géneros menos usuales, como entradas de diario, entrevistas e intervenciones orales, arrojan luz sobre su enfoque, ya que mantiene una relación inseparable entre política y estética. Esas formas son parte de una combinación de registros discursivos, lo que sugiere el modo en que los prólogos se incorporan al proyecto

1 *En breve cárcel* —una obra que no es propiamente *rescatada* o *recuperada* porque había tenido ediciones consecutivas en Hispanoamérica en los años anteriores— y *Nanina* terminaron de imprimirse en enero de 2012, por lo que aparecieron de manera simultánea. El tiraje fue de tres mil ejemplares distribuidos en las librerías del Fondo de Cultura Económica. El tercer volumen, *Oldsmobile* 1962, terminó de imprimirse en abril del mismo año.

2 Para el estudio de la primera labor editorial de Piglia, en torno al volumen *Yo*, en el que edita diversos textos autobiográficos de la literatura y la política argentinas, cfr. Laura Demaría “*Yo*” 261-75.

3 Entre 2011 y 2015, se publicaron las primeras novelas de Selva Almada y de Ariana Harwicz, además de *El camino de Ida* (2013), la última novela de Piglia quien, en una entrevista, nombra a los escritores argentinos posteriores a su generación por los que, en esa época, se encuentra interesado: Alan Pauls, Luis Chitarroni, María Moreno, Germán Maggiori, Pola Olaixarac, Leila Guerriero, Pablo De Santis, Selva Almada, Mario Ortiz, Gustavo Ferreyra (Pron 70).

literario que Piglia desarrolló desde la década de los sesenta, tomando en cuenta sus permanentes cruces entre crítica y ficción.

Su último proyecto editorial coincidió con la publicación de *El camino de Ida* (2013); dos años después, la aparición del primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi* produjo nuevos estudios sobre su narrativa, por lo que la Serie fue tácitamente relegada por la crítica. A pesar de lo anterior, los escasos trabajos de investigación sobre aquella siguen proyectando la figura de Piglia como un editor y crítico de influencia notable. El primer texto sobre la Serie fue un breve acercamiento panorámico (Macedo Rodríguez “Ricardo Piglia y la Serie” 8-9) que analiza algunos aspectos de *En breve cárcel* a *La muerte baja en el ascensor* y se complementa con una reseña sobre *¡Cavernícolas!* de Héctor Libertella (Macedo Rodríguez “Para curar” 60-62).

En 2018 y como una forma de hacer un balance de la Serie, se publica un ensayo que se detiene en algunas obras y hace énfasis en el sustantivo *recienvenido*. La autora afirma que, en sus prólogos, Piglia “establece relaciones entre el autor del libro y otros de la tradición argentina o universal” (Negri 143); también lee la colección como “parte de la obra de Piglia: otra forma de contar su historia” (144).

Finalmente, en “Ricardo Piglia y la «Serie del Recienvenido», dirección editorial y políticas culturales”, Marcelo Urralburu parte de una perspectiva sociológica sobre el campo cultural argentino y las estrategias de marketing de la casa editorial para promover las obras; así, señala que el propósito de Piglia fue “recuperar, estratégicamente, ciertos valores de la modernidad como lo son el vanguardismo, la ruptura o la transgresión frente a la precariedad de las industrias literarias en lengua española” (165).

El estudio de los prólogos permite comprender cada obra en un doble contexto: en el momento de su primera edición y en el de su reedición. Esta operación crítica ya se advierte en los primeros trabajos editoriales de Piglia, como la antología *Yo*: “Podría decirse que las antologías, como las series, presentizan la biblioteca de Piglia y su modo de leer” (Demaría 262). Así, puede afirmarse que *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos es leída –como así lo sugiere Piglia– dentro del grupo de las novelas históricas argentinas fundamentales, junto a *Zama* de Antonio Di Benedetto y *El entenado* de Juan José Saer; o que, por su estructura y sus inciertas fronteras genéricas, *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky se encuentra en la línea de *El hacedor* de Jorge Luis Borges; o que los *Cuentos completos* de Ezequiel Martínez Estrada⁴ sugieren un gesto desautomatizador y vanguardista al ser leídos dentro de la Serie, especialmente, al tratarse del volumen que la clausura.

4 En México, la recepción de la obra mencionada de Cozarinsky no tuvo resonancias concretas; en el caso de los cuentos de Martínez Estrada hay dos textos: el de Rafael Toriz en *Casa del Tiempo* y el de Liliana Weinberg. Toriz lee los cuentos desde la perspectiva de Piglia pero también sigue la influencia visible de Kafka (la alienación, la miseria, lo absurdo) (Toriz 41-4). Weinberg insiste en los modos en que Martínez Estrada es leído dentro de una nueva colección en la que se rediseña “el mapa de la narrativa latinoamericana al poner ahora en el centro de nuestra atención una producción «lateral»” (Weinberg 217).

En el estudio de los prólogos, podría incluirse la perspectiva de género —de los trece volúmenes, ocho son escritos por autores y cinco por autoras— y la clasificación de subgéneros —siete novelas y seis libros de relatos—, pero la posición de Piglia lo lleva a tomar decisiones sobre la relación de los *recienvenidos* con autores más visibles del campo literario; además, aquellos pertenecen a diversos subgéneros narrativos que aún son considerados periféricos: el policial en *La muerte baja en el ascensor* de María Angélica Bosco o el de terror en *El mal menor* de C. E. Feiling. Ese interés en los llamados “géneros menores” cumple un propósito: “tengo muy en cuenta los géneros, el uso original de los procedimientos y la renovación de las formas. Por ejemplo, luego del libro de Libertella, voy a publicar una notable novela histórica de Libertad Demitrópulos: *El río de las congojas*” (Macedo Rodríguez “Cuestionario”). En el lado opuesto, algunas obras, además de ser leídas a la luz de una tradición central y hegemónica, como se refleja en el caso de *Nanina*, también se sostienen como *Bildungsroman*: “Alguna vez habrá que hacer una historia de nuestras novelas de educación; la lista es incierta pero nítida: *Juvenilia*, *El juguete rabioso*, *La traición de Rita Hayworth* (pero también *Don Segundo Sombra* y *Cuadernos de infancia*)” (Prólogo a García 9).

El lugar de los reciénvenidos en la tradición

La relación de la obra de Piglia con la de Macedonio Fernández ha sido muy estudiada, sobre todo, a partir de la publicación de *La ciudad ausente* en 1992, novela en la que el autor de *Museo de la novela de la Eterna* figura como un personaje que construye una máquina de narrar hecha con el cuerpo de su esposa. Este homenaje ficcional tiene resonancias diseminadas en otros textos que escapan a las convenciones críticas del ensayo, como el *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, que propone una revisión de su poética a través de definiciones de términos fundamentales: “Belarte”, “Quizagenio”, “realismo”, “chiste”, “papeles”... Aquellas también funcionan como rastros de lectura: las entradas “complot”, “fantástico”, “dinero”, “sociedad”, etc., se leen en relación con *Museo...* y *La ciudad...* porque detrás de la función estética —predominante en la obra póstuma de Fernández— se encuentra, subrepticia, la función política —mucho más visible en la novela de Piglia y que conforma un binomio inseparable con la función estética—. El título del *Diccionario...* es una alusión intertextual y anticipa el título de la Serie del Recienvenido en relación con *Papeles de Recienvenido*, que sugiere el momento previo a la publicación como más importante que esta porque anuncia la escritura por venir con reiteradas posposiciones, tal como ocurrió con *Museo de la novela...*, publicada póstumamente. Los papeles, “soporte material de la labor literaria y objeto de reflexión constante de los textos macedonianos” (*Diccionario* 76), rompen la noción de obra acabada y publicada, en contra de la figura de autor y de la mercantilización del arte. Asimismo, al pertenecer “al ámbito privado de lo inédito” (*Diccionario* 76), el estado de *recienvenidez* siempre está anunciando el relato futuro y, una vez que

la obra se publica, mantiene su aura de novedad y renovación. En ese sentido, los trece volúmenes de la Serie reconocen a Fernández como el “padre de un linaje de argentinos y argentinas reciénvenidos que, como antes Macedonio, no se adecuaban a convenciones y asuntos dictados por la cultura establecida de su época” (Negri 142). Además, podemos agregar que los volúmenes cambian los modos de leer porque, a pesar de que se trata de una colección de obras reeditadas, dialogan con el presente y reconfiguran los procesos creativos.

En sus textos reflexivos e intervenciones orales, Piglia aborda el concepto de tradición literaria. Con un pie en la teoría y la crítica y con otro en su producción artística, opone este concepto al de canon, como queda de manifiesto en su conferencia sobre la obra de Saer. En sus primeras líneas, identifica la diferencia central:

Cuando decimos tradición queremos decir obviamente contexto. Las tradiciones son el espacio en el interior del cual las culturas funcionan. Con esto quiero decir que la noción de tradición es para nosotros más productiva que la de canon: no estamos interesados en que Saer pase al canon porque siempre pensamos que estar en el canon era una lápida para el escritor. Letra muerta, textos obligatorios, lectura escolar. (“Saer o la tradición” 29)

La oposición queda de manifiesto a partir de que el concepto de tradición sugiere una esfera cultural y social, mientras que la noción de canon queda subordinada a las actividades académicas y a las jerarquías que autorizan y desautorizan escritores; de este modo, Piglia ve “la tradición como un cambio y el canon como una institucionalización” (29), de ahí su ataque directo a Harold Bloom y la mercantilización de la literatura. Más cerca de los términos “evolución literaria” y “desautomatización” del formalismo ruso y la teoría marxista⁵, afirma que la idea de tradición es mucho más flexible y dialógica que la noción de canon, que sugiere estancamiento: se canoniza a un autor cuando se le editan sus obras completas o se imprimen ediciones escolares: “La tradición es el modo en que los escritores piensan las relaciones con lo que ha sido escrito y con lo que se está por escribir, con el pasado y con lo que está por venir. Y el canon es el resultado formalizado e institucionalizado de esas discusiones” (29).

Otro aspecto fundamental se encuentra no en la temática, sino en los procedimientos: Piglia expone que “La tradición que un escritor construye cuando escribe tiene que ver con los modos en que, de manera espontánea y natural, es-

5 Sobre la tradición, motivos, *leitmotifs* y tópicos, cfr. Kayser 92; sobre el estudio de las variantes de una narración o un poema y en sus procedimientos como un modo de mostrar la evolución literaria, cfr. Tinianov “Evolución” 89. Por su parte, Terry Eagleton, siguiendo la línea de Raymond Williams, afirma que “literatura es ideología” (35), lo que sugiere el modo en que los estudios literarios desarrollan líneas de investigación en las que el contexto social y la mentalidad de una época influyen en los procesos de producción y recepción de la obra. En otro momento, Pron sugiere que Piglia posee un canon “hacia atrás” de autores fundamentales y encamina su pregunta a un canon “hacia delante”. Piglia elude el término y emplea el sustantivo “lista” en dos ocasiones (70).

tablece un lugar en relación a otros modos de hacer literatura” (29). Esos modos anuncian no sólo la desautomatización, también la renovación; funcionan como actos de provocación contra las élites culturales que detentan el control de la recepción de la literatura de una nación. Desde esta postura, la Serie tiene, en su nombre, el estandarte que funciona como manifiesto macedoniano que renueva la tradición. Así, la colección continúa y multiplica la poética de su director, sugerida y diseminada en sus novelas, cuentos y textos críticos, de acuerdo con la revisión permanente de obras que entran y salen del canon y de la tradición cuando cambian los modos de leer: prácticamente desde *Respiración artificial*, en la que el personaje Renzi hace varias observaciones polémicas sobre el estado de la literatura argentina en los años setenta, los autores anteriormente consagrados (Mujica Lainez, Gálvez, Sábato, Cortázar) fueron reemplazados por autores que habían sido poco leídos (Arlt, Fernández, Gombrowicz). La genealogía de ruptura estética y política que comienza con estos se mantiene en la siguiente generación cuyos integrantes aparecen en la Serie del Recienvenido como una forma de rememoración de un momento clave en la historia de la literatura argentina: los años sesenta y setenta.

Los prólogos como forma de crítica, autobiografía y ficción

Como ya se ha documentado (Macedo Rodríguez “Ensayo, autobiografía”), las operaciones críticas de Piglia se encuentran fuera de los circuitos académicos tradicionales. Después de la publicación de sus primeros textos críticos como artículos de investigación (“Clase media: cuerpo...”) y notas en revistas y periódicos de los años sesenta y setenta, redirigió sus reflexiones a varios géneros: las entrevistas concedidas, las notas en solapas y cuartas de forros —como las de *El entenado* de Saer y *Ley de juego* de Briante en Folios— las entradas de sus diarios, etc., son manifestaciones de una crítica poco convencional en su enfoque y sus formas.

Además de estos procedimientos de evasión de las formas tradicionales de la crítica, el autor de *El último lector* incorpora a sus prólogos otros géneros discursivos que contextualizan la obra reciénvenida en el momento de su primera edición; mediante la autobiografía, la anécdota biográfica o el comentario crítico sobre el estilo, las voces narrativas o los procedimientos, crea un texto de poco más de dos páginas en el que se confirman los modos en los que el ensayo es el centauro de los géneros y es leído como literatura de ideas. Simultáneamente, en algunos casos, somete sus prólogos a una suerte de efecto especular en el que remite a otras formas reflexivas y autobiográficas elaboradas con anticipación: el prólogo a *En breve cárcel* había sido mencionado en una de sus “Notas en un diario” publicadas entre 2011 y 2012, antes de la aparición de la Serie: “Escribo un prólogo a la novela de Sylvia Molloy *En breve cárcel*. Cuando decimos que no podemos dejar de leer una novela es porque queremos seguir escuchando la voz que narra” (“Notas” 23). Esta entrada anticipa la publicación del prólogo —fechado en noviembre de 2011— y la novela; ahí se narra una anécdota po-

siblemente *ficcionalizada*: Piglia describe una escena de lectura en la que casi pierde el autobús debido a su atención a la voz de la narradora (Prólogo Molloy 9). Pasa de la anécdota autobiográfica a la reflexión crítica en la que pondera la importancia de la voz más allá de la trama y de las pasiones de los personajes. Así, produce un efecto para que los lectores se concentren en los modos de narrar:

La novela [...], sabiamente narrada en presente y en tercera persona, produce un efecto de intimidad que es único y es inolvidable. La historia se construye desde tan cerca que nos da la sensación de estar espionando una escena prohibida, y el efecto de verdad [...] es tan nítido que leemos *En breve cárcel* como si fuera una autobiografía. (Prólogo Molloy 9)

Esa atención a las voces y tonos que definen el ritmo de cada narración es una constante en la lectura de Piglia. En el prólogo a *El mal menor*, la polémica se centra en la oposición entre “alta literatura” y “formas narrativas «bajas»” (Prólogo Feiling 9): al estar encuadrados en las convenciones de los subgéneros y en la cultura de masas, los relatos fantásticos, policiales, de terror y ciencia ficción buscan los modos de salir del estancamiento y automatización de sus estructuras fijas a través del “tipo de modulación y de juego con la tradición que permiten los narradores” (9). Es probable que ese sea el máximo mérito estético de la novela al producir un relato que se desdobra a través de una narradora homodiegética (Inés) y un narrador heterodiegético para (r)evolucionar el género de terror: “La novela de Feiling discurre, pues, a medio camino entre su pertenencia a la tradición y la subversión de ciertos elementos, sacados también de la tradición y girados de modo que se alejen de ella o la contradigan” (Eisterer-Barceló 168). Así, se refuerza el modo en que, dentro del debate “alta cultura” *vs* “cultura de masas”, Piglia sugiere que la novela no reniega de su origen marginal y se coloca por encima de las “obras maestras de la literatura —en especial centroeuropeas—” (10) porque supo renovarse a pesar de sus limitaciones genéricas. Más allá de la historia central, el prologoista hace énfasis en la importancia de las voces narrativas y en los procedimientos sin que eso menoscabe el placer de lectura.

En el caso de *Hombre en la orilla* de Briante, nuestro editor amplía su explicación del prólogo en la presentación editorial para afirmar que el narrador centra su atención en el modo del relato: el sentido mínimo —y elíptico— de lo que se cuenta queda flotando (“*Hombre...*” 2013). Siguiendo esta línea, debe destacarse la importancia de las obras escritas por autoras, así como la presencia de una narradora que no figura como personaje, pero que deja que su voz se reconozca —y que no debemos relacionar con la autora—; tal es el caso de la narradora heterodiegética de *La educación sentimental de la señorita Sonia* de Susana Constante, novela erótica que Piglia también lee como *bildungsroman* y en la que destaca la figura femenina como tutelar. Son las mujeres quienes seducen y planean la distribución de las funciones y los placeres: “Su figura mayor es la narradora: su voz es una música que modula los actos y los pensamientos. Como en otras novelas escritas por mujeres, el eco de Sherezade está siempre presente y quien

narra la historia tiene un lugar decisivo” (Prólogo Constante 10). El énfasis en la narradora autónoma y la referencia a la protagonista de *Las mil y una noches* como contadora vital, cuyo oficio le evita la muerte, sugieren una operación literaria que excede los límites de la crítica, pues Piglia establece una línea de autonomía del relato de narradoras que pasa por *En breve cárcel* y llega a *Río de las congojas*; también, la emancipación de los personajes femeninos ante los prejuicios morales y asegura la supervivencia colectiva del relato (en la oralidad y la escritura). La novela de Constante y la historia de María Muratore, relatada por un personaje femenino, se deslindan de cualquier narrador convencional (masculino y controlador), lo que sugiere otro rasgo desautomatizador del género erótico y la novela histórica. Así, Piglia sugiere que al lector le corresponde participar del acontecimiento estético con la mano libre, la que no sostiene el libro, para subrayar su gracia y hallazgos (Prólogo Constante 10).

Otro aspecto central de la mirada pigliana es la relación entre ensayo, biografía, autobiografía y ficción, puesta de manifiesto en el prólogo que antecede a la obra de los autores cercanos al editor en diversas etapas, como Soares o Cozarinsky. En el caso del prólogo a *Gente que baila*, el inicio ofrece un destello autobiográfico: “A veces, pienso en Norberto Soares; puede ser una música de la ciudad o los tonos de la prosa del libro que estoy leyendo o la figura vacilante de alguien que se aleja en la noche y, entonces, pienso en Norberto Soares” (Prólogo Soares 9). La cadencia de este inicio, subordinada a la puntuación y repetición del nombre propio y al verbo principal, conjugado en primera persona, anuncia que el prólogo pertenece al género retrato de autor en el que Piglia evoca a un compañero de generación: “Siempre estábamos discutiendo de literatura” (9). Esta referencia autobiográfica sugiere también la aparición de otros escritores reciénvenidos: María Moreno, Jorge Di Paola y Miguel Briante, a quienes Soares apoyó en sus carreras literarias. En vista de que Piglia había pensado incorporar *La pasarela del alcohol* a la Serie, se entiende que esta evocación también sea un diálogo de Piglia con Moreno como un guiño a su generación literaria: “María Moreno, por su parte, describió a Soares con amor e ironía en algunas de las mejores páginas de su autobiografía *La pasarela del alcohol*” (10). Después, se presenta un doble espacio en blanco que separa al autor de su obra; aquí emerge la lectura de Piglia: “A diferencia de las reglas rígidas del género, en estos cuentos lo central son los personajes y no las situaciones” (10). Las pinceladas críticas se reflejan en dos párrafos. Un tercer y último párrafo rompe el tono de análisis para aludir a una reflexión indirecta a la industria cultural globalizada: “en una época en la que solo se habla de los escritores (pero no de su obra) y son los escritores los que viajan (pero no los libros) [...]” (11). Finalmente, cierra con un comentario sobre el amigo muerto sin dejar de lado cierto rigor crítico: “he querido recordar a un autor que durante años anunció a sus incrédulos amigos literatos su decisión de escribir el mejor libro posible y que al final –hecho heroico– logró escribir un libro mejor que el que había imaginado para ellos” (11).

En cuanto al prólogo a *Vudú urbano*, Piglia inicia con un registro ensayístico que pudo haber figurado como entrada de diario: “Hay libros que son siempre contemporáneos. Parecen estar alerta y conectados misteriosamente con los cambios en los modos de leer. Están adelante de las convenciones literarias establecidas y son siempre nuevos, no porque busquen la novedad, sino porque nos asombra su capacidad premonitoria” (Prólogo Cozarinsky 9). Poco después, analiza brevemente la obra y ofrece sus hallazgos: “el montaje es su procedimiento básico” (9); también dirige la lectura a sus recursos innovadores, como la colección de citas textuales o las postales que integran parte de la obra y que el autor presenta como un rasgo de su escritura al llenar vacíos –“escribe del lado blanco de la postal y su escritura comenta lo que vemos” (9)– y establece su genealogía con *El hacedor* y *Calle de mano única* de Walter Benjamin, lo que marca la ruta para acercarse a *Vudú urbano* sin que desaparezca su lectura, personal e intransferible: “Esas referencias las construye el lector que instala [...] *Vudú urbano* en la biblioteca de obras inolvidables que cada apasionado por la literatura tiene en su corazón” (10). La expresión *inolvidables* –adjetivo que ya había aparecido en el prólogo a *En breve cárcel* y en otros– y el resto de vocablos de tono íntimo funcionan a su vez como un equilibrio contra el dominio del discurso crítico sobre la escritura autobiográfica: existe una intencionalidad de equilibrar ambas formas en las que ninguna sobresale porque dialogan entre ellas. De este modo, pueden registrarse ciertos paralelismos con el texto dedicado a Soares: Piglia advierte sobre los demasiados libros de autoficción que se estaban publicando entre 2013 y 2014 y cierra con un párrafo autobiográfico que funciona como testimonio de una generación cuyo proyecto literario se mantendría en el presente:

Conocí a Cozarinsky en 1967 y en el primer encuentro se inició una amistad hecha de correspondencias y sobreentendidos que dura hasta hoy; esa tarde, con la generosidad de un auténtico lector, Cozarinsky me pasó –como una clave secreta– el original de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig. En esa escena ya estaba concentrada la historia de una complicidad: fue una contraseña porque Puig era el cine, en los géneros populares, era la entonación argentina y la experimentación novelística. (11)

El discurso crítico más objetivo se encuentra en sus acercamientos a *La muerte baja en el ascensor* y *Río de las congojas*: no existe una semblanza de las autoras porque el prologuista no las conoció o no tuvo amistad con ellas. El texto se basa en el análisis del policial y la novela histórica como géneros en los que las novelas rompen las convenciones artísticas. *La muerte...* se publicó por primera vez en 1955 en El Séptimo Círculo, por lo que la referencia produce una asociación inevitable con el proyecto de Borges y Bioy Casares sobre el policial. Piglia recupera una obra, la más antigua de esta serie, para leerla con ojos renovadores que la ubican como “una de las mejores novelas policiales escritas en Argentina” (Prólogo Bosco 9), pero también como una obra que anuncia un giro en la tradición borgeana en la que se asienta, porque el editor la ubica cerca del *hard*

boiled y ofrece un contexto en el que se vislumbran los “temores sociales” ante la posible presencia de nazis ocultos en el país. Esta preocupación por la evolución de los géneros se extiende al prólogo a *Río de las congojas*, cuyos “procedimientos renuevan la forma de la narración apoyándose en las tradiciones prenovelísticas” (Prólogo Bosco 9), como los relatos orales y las crónicas de conquista. Aquí se ubica una nueva llamada de atención a los narradores, con énfasis en la narrador-personaje, que mantiene viva la memoria de la protagonista.

En este análisis de los prólogos en los que el director de la Serie vuelve una y otra vez a los conceptos de tradición y ruptura, también se confirma la multiplicidad de registros discursivos, incluyendo la *fictionalización* en el texto dedicado a los *Cuentos completos* de Martínez Estrada y que parte de una supuesta anécdota autobiográfica que convive con el discurso ensayístico. Fechado en marzo de 2015, el último prólogo coincide, en el suceso autobiográfico, con otro texto que corresponde a la misma etapa de publicación: se trata del cuento “Una visita”, que figura en el primer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi*. El prólogo, más cercano al género ensayo, narra la llegada del joven Piglia/Renzi a la casa del autor de *Radiografía de la Pampa* en Bahía Blanca. En “Una visita”, se mantiene la historia del encuentro y se describen algunos detalles, pero la narración termina con otro género discursivo: las palabras que Martínez pronunciará ante sus colegas académicos y que le adelanta al narrador. Este relato, que no había sido publicado en ningún volumen de cuentos de Piglia, y que mantiene su forma autobiográfica, culmina de manera delirante:

Y terminaré así: Renuncio a mi Cátedra a la que he denominado Sociología de la Llanura. ¿No les llama la atención un título tan sugerente? Es el espacio pleno, es el desierto, es la intemperie sin fin, como dijo el poeta, y es ahí, señores, donde pienso perderme. Muchas gracias. (“Una visita” 67)

En el prólogo a los *Cuentos completos*, este final no se produce porque Piglia sólo describe la apariencia débil y enferma del ensayista y después se enfoca en las características de su prosa y su afinidad con la poética de Kafka. Así, identifica las habilidades de aquel como cuentista: “Esa tarde se reveló para mí su capacidad de construir imágenes instantáneas e imborrables” (Prólogo Martínez Estrada 11).

Finalmente, la propuesta crítica del prólogo a *¡Cavernícolas!* permite que pueda ser leído, indirecta y discretamente, como un acercamiento a la obra literaria de Piglia, sobre todo, por el interés de este en los aspectos formales y los procedimientos metalingüísticos (de raíz macedoniana). El texto comienza de manera similar al prólogo a Soares: “*¡Cavernícolas!* es uno de los grandes libros de Héctor Libertella, quizás el mejor, pienso a veces” (Prólogo Libertella 9). El empleo de la primera persona sugiere la presentación de un apunte privado que mantiene el tono de su diario y en el que se entrecruzan el discurso ensayístico, la escritura autobiográfica y la enunciación crítica. Como en el caso del texto sobre Molloy

y de las referencias al prólogo en una de sus notas de diario, Piglia lee este género en su tránsito de escritura privada a escritura pública. Las sinopsis de las tramas y el énfasis en la preocupación de Libertella por el lenguaje, junto a la intercalación de comentarios críticos sobre las tres narraciones que conforman el volumen, culminan con un dictamen en el que se puede hacer una lectura especulativa de *¡Cavernícolas!* como si fuera obra de Piglia: “La ficción del decir es la empresa que apasiona a Libertella: la posibilidad de hablar –y escribir en una lengua privada [...] La literatura aspira al idiolecto, al fraseo personal, a lo que está apartado y es ajeno al sentido común” (10).

A manera de conclusión

Los prólogos de Piglia confirman sus procedimientos de intervención crítica sobre los cruces que se producen entre acercamiento ensayístico, narración autobiográfica y anécdota biográfica. La *ficcionalización* de una escena de lectura (los estilos narrativos de Molloy) y del encuentro de Piglia con Martínez Estrada, que se bifurca en el prólogo a los *Cuentos completos* y “Una visita”, también sugiere el modo en que Piglia buscó ser leído. A partir de la supresión de las fronteras entre crítica y ficción y entre los diversos géneros discursivos, y en el marco de una escritura en red que anuló toda clasificación influida por categorías académicas más preocupadas por el canon que por la tradición, Piglia sugiere un modo de leer y ser leído.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. *Calle de mano única*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2014.
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Demaría, Laura. “Yo, Ricardo Piglia: editor de antologías”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 38, n° 2, 2004, pp. 261-75.
- Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México, FCE, 2014.
- Eisterer-Barceló, Elia. “Nueva literatura de terror fantástico en Argentina: *El mal menor*, de C. E. Feiling”. *Signos literarios y lingüísticos*, vol. 2, n° 2, 2000, pp. 161-70.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena). Obras completas*. Vol. 6, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- González Álvarez, José Manuel. *En los «bordes fluidos»: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern, Peter Lang, 2009.

- Kayser, Wolfgan. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1972.
- Macedo Rodríguez, Alfonso. “Cuestionario a Ricardo Piglia sobre la Serie del Recienvenido”. 22 may., 2014, entrevista con el auto inédita.
- Macedo Rodríguez, Alfonso. “Ricardo Piglia y la Serie del Recienvenido”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n° 528, dic. 2014, pp. 8-9.
- Macedo Rodríguez, Alfonso. “Para curar la hermesis. ¡Cavernícolas! de Héctor Libertella”. *Casa del Tiempo*, época V, n° 18-9, jul.-ago. 2015, pp. 60-2.
- Macedo Rodríguez, Alfonso. “Ensayo, autobiografía y nuevas artes: de Alfonso Reyes a Ricardo Piglia”. *El ensayo en diálogo*, vol. 2, coordinado por Liliana Weinberg, Ciudad de México, CIALC/UNAM, 2017, pp. 431-47.
- Negri, Ana. “Ricardo Piglia y la Serie del Recienvenido”. *Revista de la Universidad de México*, n° 6, jun. 2018, pp. 141-4.
- Piglia, Ricardo. “Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)”. *Actual. Revista de la Universidad de los Andes*, año 2, n° 6, ene.-abr., 1970, s/p
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo. *El camino de Ida*. Barcelona, Anagrama, 2013.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Piglia, Ricardo. “*Hombre en la orilla* (Miguel Briante) 39ª. Feria del Libro de Buenos Aires (2013)”, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=S_SwZBOBfJI
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- Piglia, Ricardo. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Ciudad de México, Sexto piso, 2015.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo. “Notas en un diario. ¿Qué gato?”. *Babelia, El País*, n° 1052, 21 ene., 2012, p. 23.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *Oldsmobile 1962*, de Ana Basualdo, Buenos Aires, FCE, 2012, pp. 9-11.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *La muerte baja en el ascensor*, de María Angélica Bosco. Buenos Aires, FCE, 2013, pp. 9-11.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *Hombre en la orilla*, de Miguel Briante, Buenos Aires, FCE, 2013, pp. 9-10.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *La educación sentimental de la señorita Sonia*, de Susana Constante, Buenos Aires, FCE, 2013, pp. 9-10.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *Vudú urbano*, de Edgardo Cozarinsky, Buenos Aires, FCE, 2014, pp. 9-11.

- Piglia, Ricardo. Prólogo. *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos, Buenos Aires, FCE, 2014, pp. 9-11.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *Minga!*, de Jorge Di Paola, Buenos Aires, FCE, 2012, pp. 9-11.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *El mal menor*, de C. E. Feiling, Buenos Aires, FCE, 2012, pp. 9-11.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *Nanina*, de Germán García, Buenos Aires, FCE, 2012, pp. 9-11.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *¡Cavernícolas!*, de Héctor Libertella, Buenos Aires, FCE, 2014, pp. 9-12.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *Cuentos completos*, de Ezequiel Martínez Estrada, Buenos Aires, FCE, 2015, pp. 9-12.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy, Buenos Aires, FCE, 2012, pp. 9-10.
- Piglia, Ricardo. Prólogo. *Gente que baila*, de Norberto Soares, Buenos Aires, FCE, 2013, pp. 9-11.
- Piglia, Ricardo. “Saer o la tradición del escritor argentino”. *La literatura argentina por escritores argentinos*, coordinado por Sylvia Iparraguirre, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2009, pp. 29-45.
- Piglia, Ricardo. “Una visita”. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona, Anagrama, 2015, pp. 62-7.
- Piglia, Ricardo (ed.). *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires, FCE, 2000.
- Pron, Patricio. “Escribir una novela se parece a escribir un complot. Ricardo Piglia”. *Letras Libres*, n° 179, nov. 2013, pp. 68-72.
- Saer, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires, Seix Barral, 2011.
- Tinianov, Juri. “Sobre la evolución literaria”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, compilado por Tzvetan Todorov, Ciudad de México, Siglo XXI, 1991, pp. 89-101.
- Toriz, Rafael. “La fortaleza del huracán. Ezequiel Martínez Estrada, narrador”. *Casa del Tiempo*, vol. 2, n° 20, sept. 2015, pp. 41-4.
- Urralburu, Marcelo. “Ricardo Piglia y la ‘Serie del Recienvenido’: dirección editorial y políticas culturales”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 50, n° 1, 2021, pp. 153-68.
- Weinberg, Liliana. “Ezequiel Martínez Estrada. *Cuentos completos*”. *Cuadernos Americanos*, vol. 2, n° 156, 2016, pp. 215-20.