



## Autobiografías ajenas: sobre Barthes y Piglia

Gisela Bergonzoni<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Campinas  
giselaab@gmail.com

**Resumen:** A partir de la noción de “biografema”, que Roland Barthes presenta en el libro *Sade, Fourier, Loyola* (1971) y en el curso *La preparación de la novela* (1978-1980), este artículo pretende estudiar una obra contemporánea: *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017), de Ricardo Piglia. En los tres volúmenes de sus diarios, editados antes de su muerte, el autor argentino no proporciona un registro preciso de los acontecimientos de su vida; en cambio, estos diarios apuntan hacia un futuro real a través de una narración de algunos eventos que lo llevarían a escribir su obra. Este artículo busca analizar cómo Piglia, a través de sus diarios, construye su autobiografía como si fuera la de otra persona, en un proyecto similar a los escritos autobiográficos de Barthes, como *Roland Barthes por Roland Barthes*.

**Palabras clave:** Autobiografía – Diario – Ricardo Piglia – Roland Barthes – Biografema

**Abstract:** Starting from Roland Barthes' notion of « biographem », a notion he puts forward in the book *Sade, Fourier, Loyola* (1971) and in the course *The Preparation of the Novel* (1978-1980), this article aims at studying a contemporary work: *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017), by Ricardo Piglia. In the three volumes of his diaries, edited just before his death, the Argentinian author does not provide an accurate record of the events of his life; instead, these diaries point towards a real future by way of a narrative of some events that would lead him to write his oeuvre. This article seeks to analyze how Piglia, through his diaries, constructs his autobiography as if it were that of someone else, in a project similar to Barthes' own autobiographical writings, such as *Roland Barthes by Roland Barthes*.

**Keywords:** Autobiography – Journal – Ricardo Piglia – Roland Barthes – Biographem

---

<sup>1</sup> **Gisela Bergonzoni** es investigadora de posdoctorado en Teoría y Historia Literaria en la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil, y es doctora en Literatura comparada (Université Rennes 2, Francia / Universidade de São Paulo, Brasil). Traducción de este artículo: Daniel Maggi.

¿Cómo interpretar un diario que no narra propiamente los acontecimientos de la vida de un autor, sino que busca, sobre todo, destinarlos a contar la obra de esta vida? ¿Cuáles son las implicaciones estéticas y teóricas del movimiento que hace un autor hacia a su propia obra, *a posteriori*, convirtiéndose en lector y crítico de sí mismo? Son estas las preguntas que motivan el presente ensayo, que toma como punto de partida una experiencia de *escritura de sí* problemática e indecisa desde el punto de vista enunciativo y del género literario: *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia, confrontados aquí con las obras tardías y de carácter autobiográfico de Roland Barthes. La idea que orienta mi lectura es que tanto Barthes como Piglia desarrollan, como críticos, una escritura de sí forjada en la alteridad y revisitan su propia obra publicada, así como sus propias anotaciones, para constituir una autobiografía ajena.

Comienzo por Barthes y por una breve incursión en la noción de “biografema”, esbozada en el prefacio de *Sade, Fourier, Loyola* (1971). En él, el autor justifica la elección de centrar su libro de ensayos en tres figuras autorales: “si yo fuera escritor, cómo me gustaría que me vida se redujera, bajo los cuidados de algún biógrafo amigo y desenvuelto, a algunos pormenores, a algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos ‘biografemas’” (Barthes *Œuvres complètes* IV 706).<sup>2</sup> No es solo con un biógrafo amigo que sueña Barthes. También imagina el retorno de la figura del autor de forma “amigable”,<sup>3</sup> cuatro años después de anunciar su “muerte” con cierta fanfarria. En el prefacio de *Sade, Fourier, Loyola*, ya no se trata del autor demiurgo de la historia literaria y del positivismo, el que cree plenamente en su paternidad y autoridad sobre el texto y que fue combatido con fervor en “La mort de l’auteur” (1967), sino de un autor plural y dotado de múltiples voces, fragmentado y simpático en el titular de los biografemas.

La cuestión del biografema aparece en *La préparation du roman*, el último curso de Barthes, impartido en el Collège de France de 1978 a 1980 y

---

<sup>2</sup> Las citas textuales tomadas de las *Œuvres complètes* de Barthes (Seuil, 2002) fueron traducidas por mí y por Daniel Maggi.

<sup>3</sup> Cf. “El Placer del Texto comporta también una vuelta amigable del autor” (*Œuvres complètes* III 705).

dividido en dos partes: “*De la vie à l’œuvre*” y “*L’œuvre comme volonté*”. En ellas, el conferencista examina el deseo de escribir como tema revisitado por diversos autores –sobre todo durante el romanticismo, que llegaría hasta Proust según su lectura– y también como experiencia personal. Barthes, al elegir el luto de su madre como punto de inflexión, se propone investigar su propio deseo de experimentar una nueva escritura que rompa con su trabajo precedente. El curso es una fascinante investigación sobre cómo un escritor realiza una obra. En ella, Barthes esbozó las características de aquella que él desearía escribir: una obra que homenajeara a las personas queridas, que hiciera una notación del presente evitando el egotismo, que le diera cierto sentido a los acontecimientos y en la cual él hablara de sí mismo sin ironía y sin comillas. Barthes quería, sustancialmente, encontrar una verdad de la escritura, de su escritura.

En la primera parte de *La préparation*, Barthes discute esencialmente el haikú, forma de poesía breve, tradicional en Japón. El autor justifica esta elección, a primera vista extraña, por considerarla una investigación sobre la notación del presente directamente vinculada a su interés por los diarios, manifiesto en la segunda parte del curso. Barthes, de hecho, deja un proyecto de “novela” –que, pese al término, no tendría género definido– titulado *Vita Nova*, en ocho folios manuscritos. Sin embargo, investigaciones recientes<sup>4</sup> en los archivos del autor señalan que *Vita Nova* iba mucho más allá de estos folios y se habría materializado en una gran cantidad de fragmentos, algunos de ellos ya publicados –como *Délibération* y *Journal de deuil*– pero en su mayoría inéditos.

Para la clase del 19 de enero de 1980 de *La préparation du roman*, Barthes produjo algunas anotaciones que jamás leyó en voz alta, probablemente por algún problema técnico. Por su relevancia, estos apuntes integran la edición más reciente del curso,<sup>5</sup> aunque esté basada en registros orales. En estas anotaciones, Barthes se propone a examinar un cambio en la

---

<sup>4</sup> Me refiero, sobre todo, a la biografía de Barthes de Tiphaine Samoyault (2015) y al libro de Claudia Amigo Pino, *Roland Barthes: a aventura do romance* (2015).

<sup>5</sup> Seuil, 2015. Traducción mía y de Daniel Maggi. La versión anterior, de 2003, se basa exclusivamente en las anotaciones de curso de Barthes.

cuestión biográfica en obras importantes del siglo XX, especialmente en André Gide y Marcel Proust. Es aquí que se menciona nuevamente el biografema. Aunque la amplia obra novelística de Proust no sea propiamente un diario, Barthes identifica en la *Recherche* la narrativa del “deseo de escribir”. En sus notas sobre el curso, el autor describe:

La experiencia –la obra proustiana– bajo una nueva iluminación, introduce, a diferencia de la biografía, la *escritura de la vida*, la vida escrita (en el sentido fuerte, transformador de la palabra “escritura”), la “*biografemática*” (que también es, indisociablemente, en Proust, una tanatografía). El principio nuevo que permite esa nueva escritura = la división, la fragmentación o incluso la pulverización del sujeto”. (383)

Barthes intenta interpretar la génesis de *À la recherche du temps perdu* de Proust como el resultado de un embate entre la forma ensayística y la forma novelesca. En este momento, lo que le interesa es examinar de qué forma Proust emprende esta escritura de la vida que, según mi lectura, es una escritura del deseo y no de la realización (una escritura del camino y no del objetivo, en una clave taoísta, filosofía oriental visitada por Barthes en sus últimos escritos). Es gracias a la identificación con esta escritura de la vida de Proust –una escritura en proceso– que Barthes puede pensar en escribir su propia vida. Por esta razón, a lo largo de *La préparation*, los diarios de escritores, especialmente los de André Gide, Tolstoi y Kafka, adquieren una importancia fundamental y el análisis de estos textos se lee en consonancia con la primera parte del curso sobre el haikú. A Barthes le preocupa descubrir cómo la anotación de lo ínfimo-cotidiano puede transformarse, en última instancia, en literatura. La biografemática se presenta, así, como una compleja escritura de la vida, que pasa tanto por la práctica del diario y el ejercicio de la autobiografía, como por el interés por la historia de vida de los autores leídos. El biografema es un espacio de movimiento y desplazamiento del sujeto y, más allá de eso, de intercambio o “dispersión” entre el sujeto que escribe y el sujeto que lee.

Delante de los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia, se percibe que la posteridad de Barthes puede extender sus

“tentáculos”<sup>6</sup> para comprender el complejo y ambicioso proyecto del autor argentino, fallecido en 2017. La obra se divide en tres tomos –*Años de formación* (2015), *Los años felices* (2016) y *Un día en la vida* (2017)–, de los cuales el último se publicó póstumamente. En el primer tomo, Piglia elige como epígrafe una cita del segundo volumen de la saga proustiana, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (en la lengua original): “*Cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur*”. El epígrafe señala que se trata aquí de la “pulverización del sujeto”, tal como la busca Barthes al tantear la definición de biografemática en *La préparation*, según el fragmento antes citado. Así como la búsqueda de Barthes en su última obra (una nueva escritura), la búsqueda de Piglia (contarse a sí mismo) pasa también por la *Recherche*.

En el comienzo de *Los diarios*, Emilio Renzi está en el bar El Cervatillo, en Buenos Aires, sentado en una mesa sobre la que “había colocado sus fichas, un cuaderno y un par de libros, el Proust de Painter y *The Opposing Self* de Lionel Thrilling, y al lado un libro de cubierta negra, una novela, por lo visto” (17). Es allí, con una novela misteriosa, un libro de ensayos críticos de un autor estadounidense y, lo más importante aquí, la vida de Proust sobre la mesa –la biografía escrita por Painter– que Renzi comienza a narrar su propia vida. Llama la atención, inmediatamente, la elección de otro nombre. Quien asume el “yo” de Piglia es Emilio Renzi, una especie de alteridad onomástica del autor, cuyo nombre completo es Ricardo Emilio Piglia Renzi, y que ya había aparecido en diversas novelas y cuentos. De esta manera, la escritura de *Los diarios* se coloca, desde el inicio, como una “escritura de la vida”, una ficcionalización de la vivencia como dirigida a la obra, que evidencia una punzante relación con el proyecto de “novela” de Barthes, concebido bajo la égida de la *Recherche*.

La pista que seguiremos para comparar los trabajos de Barthes y Piglia es que ambos comparten otros intertextos capitales, además de la *Recherche* de Proust: los diarios de Gide, de Kafka y de Tolstoi. A título de ejemplo, tomemos algunas menciones del diario de Gide que ejercen una atracción

---

<sup>6</sup> Uso el término de Magali Nachtergaele, que examina la “posteridad tentacular” de Barthes en *Roland Barthes contemporain* (2015).

singular para Barthes y Piglia, aunque provoquen efectos distintos en cada uno: en el primero fascinación y en el segundo mala gana. Cuando escribe sobre la biografemática, en *La préparation*, Barthes comenta la influencia que ejerció, desde su juventud, el diario de Gide en su obra. Sobre este, de hecho, escribió uno de sus primeros textos, en los años cuarenta. Barthes afirma que esta fascinación se debe a la “complejidad de la red de enunciación”, porque el autor no se presenta como un testigo de los acontecimientos, sino como un “actor de la escritura”. Según Barthes, en el *Journal* de Gide “la vida se da a leer como enteramente dirigida hacia la constitución de la obra” (383).

Renzi-Piglia, por su parte, vuelve siempre al diario de Gide con “desgano”<sup>7</sup> y a veces con disgusto. Sin embargo, aunque sea un “contramodelo” de escritura de sí, la lectura del diario de Gide también parece detonar en Piglia –sobre todo en el segundo volumen de *Los diarios*– una reflexión sobre la inserción del escritor del presente en los apuntes del pasado. Desarrollaré esta idea algunas líneas más adelante:

Serie E. Leo el diario de Gide, no me gusta la autocomplacencia, su manera de vivir bajo los focos. Para mí solo valen los diarios escritos en contra de uno mismo (Pavese, Kafka). En mi caso, lo que más encuentro son momentos que hubiera querido –leídos hoy– vivir de otro modo. Me cuesta releerlos porque descubro lo que hubo en mí de indeseable. No porque yo lo haya dicho –o comprendido– explícitamente, sino por lo que se ve desde el presente. Hubiera bastado un gesto para que todo fuera distinto, pero en aquel momento yo era ciego. (Piglia *Los diarios* II 66)

Si Gide es un modelo de lenguaje y de actitud para Barthes y un contramodelo de “optimismo santurrón” (79) para Piglia, el interés de ambos por los diarios de escritores pasa por una investigación sobre cómo transformar en literatura la escritura fragmentaria, los destellos de ideas o impresiones de lo cotidiano.

El diario como género tiene una posición central en la poética de Piglia desde mucho antes de la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi*. Los textos “Notas sobre la literatura en un diario” (1984) y “Notas sobre Macedonio en

---

<sup>7</sup> Cf. “En el diario de Gide (al que siempre vuelvo con desgano), buena intuición cuando compara el museo con la biblioteca” (98).

un diario” (1985), que integrarían más tarde *Formas Breves* (1999), colocan a Renzi como enunciador de un discurso crítico<sup>8</sup> y reaparecen en el primer tomo de *Los diarios*. Las dos novelas que componen *Prisión perpetua* (1988) –la primera, que le da nombre al libro, y la segunda, que se titula “Encuentro en Saint-Nazaire”– trabajan con la forma del diario y varios de sus fragmentos aparecen reescritos en *Los diarios de Emilio Renzi*. Traigo a colación aquí el cuento “Un pez en el hielo”, presente en la versión ampliada del primer libro de Piglia, *La invasión* (1967), publicada en 2006 y cuya escritura el autor sitúa a inicios de los años setenta.<sup>9</sup> En él, Renzi obtiene una beca para hacer una investigación en Turín acerca del diario de Cesare Pavese. El personaje se hospeda en el mismo hotel en el que el autor italiano se había suicidado y donde habría escrito las últimas entradas de *Il mestiere di vivere* (1952). La investigación adquiere la forma de un relato en el que el diario de Pavese se entremezcla con los acontecimientos que vive Renzi.

La escritura diarística, además de un *topos* relevante en sus ensayos y ficciones, era un hábito personal que Piglia no escondía antes de la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi*. Como el autor explicitó en muchas ocasiones, sus cuadernos de cubierta negra, que lo acompañaron desde los 16 años de edad, fueron repetidamente descritos como la obra esencial de su vida.

Barthes, por su parte, estableció una relación ambigua con la escritura diarística: mantuvo varios diarios durante toda su vida, pero de forma intermitente, como lo describe Tiphaine Samoyault (139). En *Délibération*, publicado en la revista *Tel Quel*, en 1979, Barthes devela algunos fragmentos de su notación cotidiana. Hoy se sabe que este texto, editado posteriormente en un libro, probablemente formaría parte del proyecto *Vita Nova*, es decir,

---

<sup>8</sup> Como escribe Nathalie Losseau, “en *Formas breves*, las dos versiones del Diario de Piglia (con declaraciones de Renzi) dan otra vez muestras del interés por este tipo de estética del proyecto: un libro proyectivo que admite todas las versiones posibles, la escritura en proceso (*‘work in progress’*) que ‘siempre remite a un momento futuro de plenitud de sentido’” (Losseau 323).

<sup>9</sup> Ver el prólogo de la edición de 2006 de *La invasión* (13).

Barthes lo incluiría en la “novela” que proyectaba escribir. Para introducir los fragmentos de su diario publicados en *Tel Quel*, Barthes escribe:

Nunca mantuve un diario –en verdad nunca he sabido si debería tener uno. A veces comienzo y después, rápidamente, lo dejo– y, sin embargo, más tarde, recomienzo. (...) Creo poder diagnosticar esta ‘enfermedad’ del diario: una duda irresoluble sobre el valor de lo que se escribe en él. (*Œuvres complètes* V 668)

Para Gérard Genette, Barthes niega la escritura del diario al mismo tiempo en el que hace de la notación un material esencial de su escritura. *Délibération*, para esta lectura, sería un “antidiario” (*anti-journal*), porque Barthes critica el género al paso en que intenta salvarlo, trabajando excesivamente este material bruto hasta convertirlo en otra cosa. Es en este mismo sentido que Amigo Pino sostiene que puede ser vista la primera parte de *La préparation*, centrada en el haikú: como una exploración del antidiario, una investigación de la notación del presente que podría, al mismo tiempo, eliminar la futilidad de la escritura de acontecimientos pasados y el egotismo del autor.<sup>10</sup> Al final de *Délibération*, después de los fragmentos de su diario, Barthes efectivamente describe:

Sería necesario, tal vez, concluir que puedo salvar al diario teniendo como única condición trabajarlo *hasta la muerte*, hasta el fin de la extrema fatiga, como un texto *aproximadamente* imposible: trabajo al término del cual es posible que el diario, así mantenido, ya no se parezca en nada a un diario. (*Œuvres complètes* V 681; itálicas del autor).

Ahora bien, trabajar el diario “hasta la muerte” sería la descripción ideal para el gesto de Piglia en *Los diarios de Emilio Renzi*. Digo esto en un sentido literal, pues Piglia retornó a sus cuadernos manuscritos y los retrabajó mientras vivía y escribía conectado a aparatos, ya en estado avanzado de una enfermedad degenerativa. Lo hizo –de hecho– hasta su muerte. Sin embargo, otro sentido menos literal del “hasta la muerte” de Piglia –y más interesante para leer *Los diarios*– es el de un trabajo extenuante

---

<sup>10</sup> Pino sostiene que “para que el diario fuera esencial, debería tratar del mundo, no de un yo. (...) El haikú permitiría continuar en la esfera del sujeto, pero este no sería el ‘autor’, el centro de este egotismo, del cual Barthes había marcado una distancia en varios momentos” (33).

sobre el material vivido, hasta convertirlo en algo que casi no se parezca a un diario, como escribía Barthes. Piglia realiza una operación radical al hacer de la notación diaria una fabulación de sí mismo como autor, pero una fabulación múltiple. La noción de literatura como artificio se hace aquí patente en la interferencia del escritor del presente en las notas del pasado. Hay muchos fragmentos en los que Piglia, en una labor de *mise-en-abyme*, comenta la hechura de los diarios, como en el siguiente: “Las definiciones, las decisiones, tendrían que importar pero necesitan ser reconfiguradas, historizadas, contadas como si les pasaran a otros. Ilusión de vivir en tercera persona” (204).

Este fragmento revela una concepción de que los acontecimientos de la vida deben ser colocados en perspectiva –reescritos, en suma– por el autor que se mira como si fuera un personaje. La “ilusión de vivir en tercera persona” podría ser leída, así, como la coexistencia, en el texto, del autor que escribe con el autor que reescribe y sobre todo que se relee. En efecto, Piglia retornó constantemente a sus escritos, propuso nuevas ediciones, inclusiones y exclusiones de cuentos, e inclusive modificó narrativas en determinados volúmenes.<sup>11</sup>

En *Los diarios*, Piglia narra el proceso de elaboración y revisión de ciertos relatos; revela ideas de posibles narrativas y cambios de título; destaca los varios finales posibles que desea darle a un cuento, pero también analiza sus propios textos. No obstante, tal vez el mayor interés aquí radique en los diversos fragmentos elaborados como un prenuncio de la obra por venir (obra que, recordémoslo, ya estaba escrita y publicada al momento de la edición de *Los diarios*). Es notable la importancia que gana el personaje Cacho a lo largo del primer volumen, de tal forma que toda la vivencia relatada en la juventud al lado de este amigo ladrón, en los años sesenta, es dirigida a justificar y significar la concepción de una novela de la madurez (*Plata quemada*, de 1997).

---

<sup>11</sup> Es el caso de *La invasión*, de 1967, republicado en 2006, y de *Nombre falso*, de 1975, republicado en 1994.

Piglia, al autofigurarse en una tercera persona que escribe un diario, hace las veces de lector de sus propias obras y anotaciones. *Los diarios* son las anotaciones de un autor en formación reescritas por un autor confirmado a la luz de su propia obra. Martín Kohan, al comentar el primer volumen de *Los diarios*, habla de una operación de “estetización”, diferente de una “ficcionalización”:

La autoría que Ricardo Piglia, autor igual, le cede o le concede a Emilio Renzi, esa decisión de incrustar un “él” en plena escritura del “yo”, no hace de los diarios una novela (según la conocida invitación de lectura que propusiera Roland Barthes) ni los convierte en una ficción (porque no por eso dejamos de leerlos en el registro de las verdades personales); pero sí los aproxima, en todo caso, a un régimen de construcción y de validación estética que Piglia evidentemente no ha querido declinar. (263)

La referencia de Kohan a Barthes nos provee otra pista más: la “invitación de lectura”, según todo indica, es lo que Barthes realiza ya en el inicio de su *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) en forma de epígrafe; en una frase que reproduce en facsímil su propia caligrafía: “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”. La frase reaparece a lo largo del texto, en el fragmento “El libro del yo”:

Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela –en verdad, por varios. (...) La sustancia de este libro, en fin, es entonces totalmente novelesca. La intrusión en el discurso del ensayo de una tercera persona que no remite, sin embargo, a ninguna criatura ficticia, marca la necesidad de remodelar los géneros: que el ensayo confiese ser *casi* una novela, una novela sin nombres propios. (*Œuvres complètes* V 695)

Observamos, por lo tanto, que la invitación de lectura de Barthes no puede ser interpretada solamente como una confesión de ficcionalización. Se trata de una operación más compleja, de desvirtuación de géneros y, más allá, de una escritura del “yo” que pasa tanto por el ejercicio crítico del ensayo como por la fabulación novelesca. De esta manera, además de *La préparation du roman*, el intertexto barthesiano crucial para examinar lo que aquí llamo “biografemática” de Piglia es *Roland Barthes par Roland Barthes*. Autobiografía o autorretrato singular en la historia de la literatura, este libro

se divide en entradas que evocan los temas, los cuestionamientos y los vocablos más relevantes en su obra (“Cuerpo”, “Abgrund”, “Estructura y libertad”, y así en adelante). Barthes compila una especie de enciclopedia o diccionario de sí mismo y hace uso, sobre todo, de la tercera persona del singular con varias intervenciones de la primera persona, a veces hasta en una misma entrada, como veremos enseguida.

La historia de la composición de esta autobiografía también es singular. El impulso inicial del libro surgió de una encomienda, como es costumbre en los libros de Barthes (*El placer del texto* es su único libro “espontáneo”, por así decirlo). En 1972, Denis Roche, director de la colección *Écrivains de toujours*, dedicada a textos críticos de escritores contemporáneos sobre la obra de otros escritores, le propone a Barthes algo inédito hasta entonces: escribir un texto crítico sobre su propia obra. Barthes asume entonces un doble y extraño papel, el de autor y comentarista de la misma obra, e inicia una lectura sistemática de sus propios libros, anotada con cuidado.<sup>12</sup>

La escritura de este libro pasa, además, por otro “desvío”. Cuando comienza a trabajar en su “autorretrato”, Barthes comparte sus preguntas e ideas acerca de cómo componerlo con sus alumnos del seminario sobre el léxico del autor, impartido en la *École Pratique des Hautes Études*, entre 1973 y 1974. Las notas de este curso fueron publicadas en Francia en 2010, con edición de Anne Herschberg Pierrot. La investigadora, que analiza la génesis de *Roland Barthes par Roland Barthes*, afirma que, al releer su propia obra, Barthes comienza a preparar una lista de los vocablos más presentes en su trabajo (su léxico) y la somete a sus alumnos. Así, el seminario se transforma en un laboratorio de reflexión sobre el libro por venir (lo que ya anuncia, de cierta manera, el *tour de force* que será *La préparation du roman*) y sobre su obra pasada.

---

<sup>12</sup> Las notas de Barthes sobre su propia obra se encuentran en sus archivos en la Bibliothèque Nationale de France, bajo el nombre “*fichier vert*”. Estas habrían servido de preparación para *Roland Barthes par Roland Barthes*. Agradezco a Tiphaine Samoyault por la valiosa información que me proporcionó sobre estas notas.

Como Herschberg Pierrot destaca, durante el seminario, al discutir su léxico con los alumnos, Barthes divide su sujeto en dos instancias, RBI y RBII: el primero corresponde a aquel “que escribió” y el segundo a aquel “que va a escribir”. Una distinción que parece concernir a la oposición entre *Scriptor* y *Scribens* (u *Operator*) que Barthes desarrollará algunos años más tarde, a lo largo del curso *La préparation du roman*. Mientras el *Scriptor* es el autor como “imagen social, aquel del cual se habla, se comenta, al que se le clasifica en una escuela, un género, en manuales”, el *Scribens* sería “el yo que está en la práctica de la escritura, que está escribiendo, que vive cotidianamente la escritura” (*La Préparation* 384). Es justamente el *Scribens* lo que Barthes exalta en Proust, como un hombre atormentado que lucha por “escribir la vida”. Es también el *Scribens* lo que el autor identifica en la relectura del *Journal* de Gide, que trabaja para transformar lo vivido en obra. A Barthes no le interesa la figura monumental del autor de obras maestras, sino el “obrero” de las palabras, el que está en el medio del camino.

Creo que la biografemática de Barthes que se dibuja en sus últimos escritos y que se confirma más sustancialmente en *La préparation* es, así, una pasión por el *Scribens*. No se trata ya del sujeto de enunciación, el “yo” que existe solamente en el momento en que se coloca en posición discursiva y cuyo estudio, en lingüística, contribuyó a la destrucción de la figura autoral, como lo afirmaba Barthes en “*La mort de l’auteur*” (1967). El *Scribens* que surge en su obra a partir del seminario sobre el léxico del autor y que culmina con *La préparation du roman* es el sujeto en su camino para convertirse en autor. Como lo escribe Herschberg Pierrot, *Roland Barthes par Roland Barthes*

se presenta como un espejo enciclopédico de los escritos de Roland Barthes, el microcosmos de un mundo de la obra, muy cercano al espejo enciclopédico medieval: el autorretrato nace de una compilación autotextual. Esta memoria no se limita al escrito publicado ni a la vida de Roland Barthes. Ella integra la dimensión privada, y casi invisible, de la génesis del autor. Esta aparece, no obstante, de manera elusiva, haciendo del libro un espejo, ya no solo del escrito, sino de la escritura (34).

Ahora bien, por medio de la alteridad a la que Piglia somete sus diarios, y a la luz de los intertextos de la “escritura de la vida” de la que Barthes habla

(notoriamente la *Recherche* de Proust y los diarios de Kafka, Tolstoi y Gide, además de Cesare Pavese, esencial para Piglia pero ausente en Barthes) ¿No sería una especie de *Scribens* lo que Piglia escenifica en *Los diarios de Emilio Renzi*? Tal lectura se apoya en una constatación ambigua: para retratarse como *Scribens*, Piglia se habría desdoblado, leyéndose como *auctor*. En “Diario 1963”, en el primer tomo, Piglia-Renzi escribe:

Me preocupa mi predisposición a hablar de mí como si estuviera escindido y fuera dos personas. Una voz íntima que monologa y divaga, una suerte de banda sonora que me acompaña todo el tiempo y que a veces se filtra en lo que leo o en lo que escribo aquí. Ayer pensé que tendría que tener dos cuadernos distintos. El A y el B. En el A estarían los sucesos, los acontecimientos, y en el B, los pensamientos secretos, la voz callada (*Los diarios I* 135).

Un Renzi A y un Renzi B, así como el RBI y el RBII de Barthes a lo largo del seminario sobre el léxico del autor: el cuaderno B podría dar lugar a la “voz silenciosa” del *Scribens*, aquel que “va a escribir”, que refleja lo vivido en el cuaderno A y organiza, también, lo que ya se escribió. En el inicio del segundo tomo, Renzi se dice interesado en organizar “estos cuadernos”, como denomina a los diarios, y publicarlos. Piensa en cómo darles una estructura y los divide en series (B para las discusiones con los amigos, C para los amores):

Muchas veces había pensado sus cuadernos como una intrincada red de pequeñas decisiones que formaban secuencias diversas, series temáticas que podían leerse como un mapa que iba más allá de la estructura temporal y fechada que ordenaba a primera vista su vida. Por debajo había una serie de repeticiones circulares, de hechos iguales que podían ser seguidos y clasificados más allá de la densa progresión cronológica de sus diarios (*Los diarios II* 12).

Al final del párrafo, Piglia-Renzi pasa de la primera a la tercera persona y afirma que acaba por descartar la organización de los diarios en series: “Por eso, ahora he decidido publicar mis cuadernos tal cual están, haciendo de vez en cuando pequeños resúmenes narrativos que funcionan, si no me engaño, como un marco o encuadre de la sucesión múltiple de los días de mi vida” (13). Esto, naturalmente, es un “embuste”, como señala Miriam Gárate. De hecho, muchas anotaciones del segundo tomo son precedidas por menciones como

“serie C” y “serie X”, con una notable presencia de la “serie E”. Esta última corresponde a las entradas metatextuales, que se refieren a los diarios que están siendo reescritos a los ojos del lector.

También son varios los momentos “serie E”, por así decirlo, en *Roland Barthes par Roland Barthes*. En ellos, el autor refleja la escritura del libro que leemos –el *Scribens* al trabajo– y así como Piglia, finge abdicar de una estructura para los fragmentos que componen su “autobiografía”:

Él se acuerda más o menos del orden en el que escribió estos fragmentos; pero ¿De dónde venía este orden?, ¿Siguiendo qué clasificación, qué secuencia? Él ya no se acuerda. El orden alfabético borra todo, reprime todo origen. Tal vez, en ciertos lugares, ciertos fragmentos parezcan sucederse por afinidad; pero lo importante es que estas pequeñas redes no estén vinculadas, que no deslicen hacia una única y gran red que sería la estructura del libro, su sentido (*Œuvres complètes* IV 722).

Los *diarios* de Renzi como una “intrincada red de pequeñas decisiones que formaban secuencias diversas”. Las entradas de Barthes como “pequeñas redes” que parecen sucederse por afinidad. En ambos proyectos está el deseo de que estas redes no se conecten para formar un gran sentido, un sentido general de la vida del sujeto que escribe, aunque este deseo se enuncie y por lo tanto sea aceptable como estrategia retórica. Porque contarse es realizar una multiplicación de sí, como lo enseña la *Recherche* de Proust, obra que orienta los dos proyectos autobiográficos. Se trata, en última instancia, del triunfo del Álbum sobre el Libro, si retomamos la distinción que hace Mallarmé en su proyecto de Libro Total, que Barthes comenta largamente en *La préparation du roman*.

No obstante, tanto en Piglia como en Barthes hay una hesitación –en honor a la verdad, una ambigüedad– en relación a la forma fragmentaria o a una forma totalizante. Como escribe Piglia: “hay un riesgo pero también una gracia en la dispersión que me lleva de las notas fragmentarias de la novela a la busca de un tono en este cuaderno. Busco una prosa de media distancia que me permita salir de la formas breves” (*Los diarios* I 282). Por su parte, durante el curso *La préparation*, al evocar a Mallarmé, Barthes sitúa aquello que desea escribir en una oscilación entre una obra esencial –que sería la

suma de sus experiencias y conocimientos en forma de escritura- y una desestructuración que no aspirara a un sentido último.

Tal vez podamos leer esta “prosa a media distancia” que buscan tanto Piglia como Barthes bajo la siguiente perspectiva: el sentido buscado no sería el de la existencia en sí, sino el de la obra realizada. Resalto, por lo tanto, la operación de construcción de un autorretrato a partir de la lectura de la propia obra, pero un autorretrato fragmentario y con una enunciación compleja, en la que el autor parece volver escenificar la operación de escritura en el presente, sobre el trabajo del pasado.

En las dos escrituras, tanto la de Barthes como la de Piglia, es interesante notar la coexistencia de la primera y la tercera persona, que no se refieren a individuos distintos, ni al mismo individuo pero en momentos distintos en el tiempo. En “Diario 1968”, del segundo tomo de *Los diarios*, tal coexistencia se lee sin ninguna transición, a no ser por la de los espacios en blanco:

Serie A. Época similar a los tiempos finales de 1964, habla de sí mismo como si fuera un historiador que reconstruye un pasado perdido.

Hoy dejé sin escribir (está listo ya) “El Laucha Benítez” porque no lo veo. La imagen (verbal) es todo en un relato: el gimnasio del club Atenas, un boxeador hace fintas frente a un espejo de cuerpo entero.

Ganas de escapar de aquí, salir solo, sin equipaje, alquilar una pieza en un hotel del centro, armar la íntima lógica de mi vida.

Serie E. Diario: collage, montaje, formas breves, muy tenso. “Matarse parece fácil.”

Fumar marihuana lo tranquiliza. Mejor, lo relaja. Estaba siempre muy tenso y alerta. Por la ventana, la ciudad llena de luces y abajo, muy abajo, la calle oscura (30).

En *Roland Barthes par Roland Barthes*, la tercera y la primera persona asumen fragmentos diferentes, pero algunas veces aparecen en uno mismo, como en “La joven burguesa” – aquí también sin transición, a excepción de un guion largo:

En pleno tumulto político, él toca piano, pinta acuarelas: todas las falsas ocupaciones de una joven burguesa en el siglo XIX. – invierto el problema: ¿Qué, en la práctica de la joven burguesa del pasado, excedía su feminidad y su clase? (*Œuvres complètes* IV 632).

La transición entre la primera y la tercera persona en *Los diarios*, así como en *Roland Barthes par Roland Barthes*, no denota una alternancia entre pasado narrado y presente de la narración, pero insta una enunciación problemática. En el caso de Piglia, por un lado, es posible afirmar que Renzi no ofrece una verdadera alteridad a los presupuestos críticos de su autor. Esta es la lectura de Alberto Giordano sobre el uso de Renzi en la escritura ensayística de Piglia. En una nota del artículo “Las perplejidades de un lector modelo”, Giordano escribe:

“Piglia”, la figura de autor que suponemos detrás de lo que se dice en sus ensayos, es el nombre de un reconocible dispositivo enunciativo que comprende, como una de sus posibilidades, la formulación de versiones exacerbadas e incluso autoparódicas de sí mismo a través de la voz de un personaje literario. Lo que quiero decir es que tal vez Piglia no suscriba en todos los casos lo que dice Renzi, sobre todo por el modo de decirlo, pero cuando Renzi habla en los ensayos (habría que ver qué ocurre en los relatos y las novelas) siempre oímos detrás de sus enunciados, como una referencia de la que toman un poco de distancia pero sin provocar ningún desprendimiento, a “Piglia”, a su retórica de la certeza crítica (219-220).

Por otro lado, aunque aceptemos que Renzi nunca se desprende efectivamente de Piglia, es posible decir que el intento de distanciamiento en el interior de una enunciación subjetiva (que se da en el caso de *Los diarios*) provoca una vacilación interesante en el discurso autobiográfico, al paso que afirma la presencia de un sujeto. En este sentido, evoco la lectura de Dominique Rabaté sobre los últimos escritos de Barthes. El estudioso afirma que el autor utiliza una estrategia de distanciamiento ampliamente inspirada en Brecht para decirse:

El sujeto, despegado, distanciado, no deja de ser un sujeto y creo que el propósito de los últimos libros de Barthes es esta afirmación plural, pluralizada, de que es necesario un sujeto. Es por eso que el sujeto neutro o impersonal de una ciencia estructural (aquel del período semiológico) da lugar a una subjetividad humoral, a una enunciación necesariamente subjetiva (Rabaté 197).

La enunciación subjetiva encuentra, así, una forma no-egocéntrica posible, que puede equipararse a la escritura de sí que realiza Piglia en *Los*

*diarios*. En este sentido, es interesante recordar la segunda propuesta para la literatura contemporánea que Piglia destaca en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001). En esta conferencia realizada en Cuba, Piglia responde a las “conferencias americanas”<sup>13</sup> de Ítalo Calvino desde el punto de vista de un país periférico. A partir de un cuento de Rodolfo Walsh, Piglia analiza la literatura latinoamericana contemporánea (y futura) como dotada de una especificidad, de un “desplazamiento” en relación a los grandes centros de la cultura. Las tres propuestas para la literatura atañen a cuestiones eminentemente políticas, de países que pasaron por regímenes autoritarios, y las cinco dificultades son las que Brecht destaca para “escribir la verdad”.

La segunda propuesta de Piglia gana ahora una nueva lectura a la luz de *Los diarios*. Según el autor, el escritor latinoamericano contemporáneo debe establecer un alejamiento de la propia palabra, no solo como un efecto de distanciamiento de matriz brechtiana, sino como una forma de instaurar la alteridad en la propia enunciación. Un movimiento, por lo tanto, de escribirse en cuanto otro (y de leerse en cuanto otro), haciendo de la escritura de sí una autobiografía ajena.

Es de un libro de Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori* (2003), que se inspira el título del presente texto. En él, el autor italiano revisita, como crítico, algunas de sus novelas más célebres, como *La línea del horizonte* (1986) y *Sostiene Pereira* (1994), analizándolas y comentándolas como si fueran de otro escritor. Entre otras anécdotas, Tabucchi cuenta acerca de una curiosa carta que había recibido sobre su novela *Se está haciendo cada vez más tarde* (2001). Un lector, estupefacto, relata que siempre mantuvo un diario en el cual contaba todos los eventos importantes de su vida –excepto uno, el más determinante y secreto de todos–. En la carta, el lector cuenta que nunca había logrado narrar este evento en su diario (solo describirlo, si es que eso es posible) y tuvo una inmensa sorpresa al leer aquella historia tan clandestina, tan inenarrable –

---

<sup>13</sup> *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988).

incluso en la más íntima de las escrituras, la de sus cuadernos personales—relatada en la novela de Tabucchi. Este cita la carta del lector: “Usted, narrándome sin saberlo, ciertamente se narró a sí mismo (...) Sin conocerme, me fantaseó para hablar de sí. Yo, siempre hablando siempre de mí como yo mismo, nunca lo logré” (90-91).<sup>14</sup>

La carta del lector de Tabucchi ilumina, de cierta manera, lo que buscan Piglia y Barthes mediante la alteridad enunciativa en *Los diarios* y en *Roland Barthes par Roland Barthes*. El lector de la carta (y también Tabucchi, que suscribe sus palabras y se apropia de ellas al integrarlas en su libro, firmado con su nombre) lee su historia a través de la novela, en una operación de identificación, como si solamente al estar escrito por otro, este relato fuera aprehensible. Pero el lector de Tabucchi también apunta hacia una concepción en la que la escritura ficcional detenta el poder de hablar de situaciones y sentimientos que no son plasmables en la escritura de un yo para sí mismo, en una escritura puramente íntima (que, en verdad, no existe).

Como afirma Tabucchi, un diario se escribe también para los otros.<sup>15</sup> La busca de Barthes y Piglia de escribir sobre lo vivido pasa, de la misma manera, por una estetización, por un tratamiento novelesco, para hacerse inteligible y también para hacerse literatura y constituirse, así, como las “autobiografías ajenas” que Tabucchi dice realizar al comentar sus propios textos. Las “autobiografías ajenas” de Barthes y Piglia anhelan recoger los fragmentos esparcidos que no resumen una vida, pero estallan en una constelación de vivencias, lecturas y escrituras.

Es interesante observar cómo estas “autobiografías ajenas” buscan dar un sentido menos a lo vivido que a lo escrito. O, más exactamente, encauzan lo vivido para iluminar lo escrito, como decía Barthes en relación a los diarios de Gide. Si Barthes, en *La préparation du roman*, investiga la forma del diario como el “medio del camino” para llegar a la obra, el trabajo de Piglia en *Los diarios de Emilio Renzi* puede describirse como el autor que revisita el diario

---

<sup>14</sup> Traducción mía y de Daniel Maggi.

<sup>15</sup> Cf. “Sabemos que el escritor del diario, al escribir para sí mismo, puede escribir simultáneamente también para los otros, por ejemplo, para la posteridad” (93).

después de la obra. Es decir: el “medio del camino” se vuelve una especie de ficción fundadora de la obra, lo que representa un gesto autoral de gran envergadura y también plantea una serie de problemas. Es como si Piglia relegara, de alguna manera, una palabra final sobre su propia obra. Porque aquí es un crítico, un teórico que coincide con el autor y se vuelca sobre el material escrito con el ímpetu de darle sentido – aunque sea un sentido desmigajado, fragmentado – y para ello se desdobra en una tercera persona.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland. “La mort de l’auteur” (1967). *Œuvres complètes*. T. III. *Livres, textes, entretiens: 1968-1971*. París: Seuil, 2002. Presentación y edición de Éric Marty.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* (1971). *Œuvres complètes*. T. III. París: Seuil, 2002. Presentación y edición de Éric Marty.

Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). *Œuvres complètes*. T. IV. *Livres, textes, entretiens: 1972-1976*. París: Seuil, 2002. Presentación y edición de Éric Marty.

Barthes, Roland. “Délibération” (1979). *Œuvres complètes*. T. V. *Livres, textes, entretiens: 1977-1980*. París: Seuil, 2002. Presentación y edición de Éric Marty.

Barthes, Roland. *Le Lexique de l’auteur: Séminaire à l’École pratique des Hautes études, 1973-1974*. París: Seuil, 2010. Presentación y edición de Anne Herschberg Pierrot.

Barthes, Roland. *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80)*. París: Seuil, 2015. Con notas de Nathalie Léger y Éric Marty.

Gárate, Miriam. “Notas de trabalho: a propósito de *Los diarios de Emilio Renzi*.” Ferraz Felipe, Eduardo y Júlio Pimentel Pinto (eds.). *Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Río de Janeiro: Metanoia, 2019.

Genette, Gérard. “Le journal, l’anti-journal”. *Poétique*. 47 (1981): 314-322.

Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Herschberg Pierrot, Anne. "Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. Sur la genèse du *Roland Barthes par Roland Barthes*". *Recherches & Travaux*. 75 (2009): 21-34.

Kohan, Martín. "Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal". *Revista Landa* 4. 2 (2017): 261-272.

Lossau, Nathalie. "La libertad del margen: paseo en la ensayística pigliana". Soler Gallo, Miguel y María Teresa Navarrete (eds.). *Del lado de acá. Estudios literarios latinoamericanos*. Roma: Aracne, 2013.

Nachtergaeel, Magali. *Roland Barthes contemporain*. París: Max Milo, 2015.

Pavese, Cesare. *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*. Turín: Einaudi, 1952.

Piglia, Ricardo. *La invasión*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014 [1967].

Piglia, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014 [1988].

Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.

Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi, t. I: Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.

Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi, t. II: Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi, t. III: Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Pino, Claudia Amigo. *Roland Barthes. A aventura do romance*. Río de Janeiro: 7Letras, 2015.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, col. "NRF", 1946.

Rabaté, Dominique. "Roman, discours, note: le singulier pluriel chez Roland Barthes". Gefen, Alexandre y Marielle Macé (eds.). *Barthes, au lieu du roman*. París: Desjonquères, 2002.

Samoyault, Tiphaine. *Roland Barthes*. París: Seuil, col. "Fiction & Cie", 2015.

Tabucchi, Antonio. *Autobiografie altrui: Poetiche a posteriori*. Milán: Feltrinelli, 2014 [2003].