

Docufiguras de escritor o el auge de los documentales literarios: los 327 *cuadernos* de Ricardo Piglia

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada, España

Abstract The objective of this essay is to facilitate a critical discussion of Latin American writer documentaries. The study begins with a definition of author figuration, and of 'writer documentaries', to address the types of writer documentaries that exist and their relationship with 'autotheory'. In the following analysis, the critic examines the manner in which these documentaries influence the public's perception of the author and the canonization of their oeuvre. For the purpose of this study, the documentary *327 cuadernos*, directed by Andrés Di Tella, is employed as a case study. This documentary is about the writer Ricardo Piglia.

Keywords Literary documentaries. Writer's figurations. Autotheory. Ricardo Piglia. Andrés Di Tella.

Índice 1 Introducción. –2 De las figuraciones de autor a las docufiguras de escritor. –3 La docufigura de Ricardo Piglia en *327 cuadernos*. –4 Conclusión.

1 Introducción

Hoy vemos a un escritor antes de haberlo leído. Lo vemos en las redes sociales, en la tele, en las ferias, en los festivales y en la gran pantalla. Conocemos su vida, la estética de su obra, sus influencias literarias y su color preferido sin haber abierto un libro suyo. ¿Condiciona nuestra lectura -la tasación del valor de una obra literaria- esta espectacularización exasperada de la imagen-discurso del escritor (Braun 2016)? La respuesta es evidente: sí. Por eso, se impone hablar de «cultura literaria» en el siglo XXI (Gallego Cuiñas 2022), más que de «literatura», para trascender el apriorismo de una poética ligada exclusivamente al objeto-libro y poner el foco, entre otras manifestaciones, en las figuraciones del escritor en la esfera pública. El giro subjetivo de finales de los noventa no solo provocó el retorno de la primera persona en los textos y la expansión de la autoficción, sino una pulsión creciente por el relato factual, el testimonio y lo documental -de todo aquello que tenga estructura de «verdad»-, que ha propiciado que los autores salgan cada vez más a escena y que los géneros (auto)biográficos se constituyan como los más significativos para la industria cultural.

En rigor, el escritor se ha convertido en un objeto de culto y de consumo, cuya figura es demandada por el público lector, ora con su presencia corporal en actividades públicas (ferias, festivales, presentaciones, etc.) ora con su presencia digital en diferentes medios audiovisuales (películas, podcast, redes sociales, etc.). Una de las mejores muestras de esta afirmación es el auge que han experimentado los «documentales literarios»,¹ tanto en formato comercial como experimental, donde podemos incluir los «documentales de escritores»² -o (auto)biografías documentales- y los biopics, que ficcionalizan la vida de autores reales, obras y personajes literarios (Brown, Vidal 2013). Los primeros no han tenido tanto éxito en las salas de cine, pero ya ocupan un espacio propio en plataformas como Filmin, bajo las etiquetas: «documental sobre literatura», «documental de escritores» o «Grandes escritoras», «Desde el biopic al documental». En el ámbito académico también han ido cobrando más importancia en los últimos veinte años (Steyerl 2003; Stallabrass

1 El *boom* de las películas documentales se produce a comienzos del siglo XXI, aunque el género se remonta a fines del XIX, considerado un formato menor y/o pobre. En efecto, las nuevas tecnologías y el abaratamiento de los costes de producción han hecho que cada vez se produzcan más documentales con directores que provienen de diferentes disciplinas, no solo de la cinematográfica. En lo que respecta a América Latina, México, Cuba, Brasil y Argentina han sido los grandes focos del cine documental (cf. Paranaquá 2003).

2 Podríamos considerar como primer documental de escritor *Shakespeare écrivain. La mort de Jules César* (1907) de Méliès.

2013), sobre todo los documentales latinoamericanos de temática social e histórica (cf. Burton 1990), que han sido estudiados desde diversas perspectivas: su relación con lo real o la verdad, el uso de la primera persona, lo etnográfico, lo performático, el trabajo con los afectos, la reflexividad o el giro no discursivo, entre otros (cf. Paranaguá 2003; Ruffinelli 2012; Anderman, Fernández Bravo 2023; Arenillas, Lazzara 2016). Sin embargo, apenas se ha abordado el «documental de escritor» -a excepción de, entre otros, Jacobs (2011) y Trifonoba (2022)-³ que, en el caso de la cultura en lengua castellana, es un género en notable expansión mercantil y crítica. Hasta la fecha, han sido producidos principalmente desde España -con mejores condiciones materiales para enfrentar los costos de rodaje, montaje y distribución-,⁴ aunque, paradójicamente, es Argentina el país de habla hispana que atesora mayor número de documentales de escritores (por ejemplo, sobre Macedonio, Gombrowicz, Borges, Cortázar, Perlongher, Carlos Correas, Pizzarnik, Bellessi, Bodoc o Piglia), buena parte de ellos rodados en la última década.⁵

El término «documental» es poliédrico y ambiguo, pero si hay que subrayar dos rasgos que se repiten son el carácter político y su relación con la figura de autor (Arias 2010, 49). El documental está asociado al capital social, a la mirada ética del director que deja una fuerte impronta -una política de la imagen- en su obra, como sucede en el caso de Andrés Di Tella, autor de *327 cuadernos* (2015), un largometraje sobre el escritor Ricardo Piglia que simboliza, como ninguno, el valor literario y social que aportan los documentales de escritor en la actualidad. Descendiente de una familia vinculada a la sociología y a la política argentina, Di Tella es autor de documentales centrados en episodios reseñables de la historia y la literatura del Río de la Plata: los montoneros, la dictadura militar, Ricardo Güiraldes, Gombrowicz o Macedonio Fernández (Firbas, Meira 2006). Este último fue el protagonista de un corto que se estrenó en 1995 y que le unió para siempre a Ricardo Piglia, que trabajó para él como guionista y actor. De ahí que reaparezca en este film la máquina de contar relatos de Macedonio, imagen que encontramos años antes en la novela pigliana *La ciudad ausente* (1992), como si todo -la novela

3 Ambos volúmenes se enfocan en la figura del artista, en términos generales, en los biopics y en los documentales, partiendo del hecho de que el artista ahora es un empresario de sí mismo.

4 Sucede lo mismo que en el mercado editorial, donde España produce la mitad de los libros publicados en lengua castellana (véase Gallego Cuiñas 2022).

5 Una posible hipótesis explicativa es el notable desarrollo del cine documental argentino, en cualquier modalidad, a partir de la segunda mitad del siglo XXI, a lo que podríamos añadir la elevada cantidad de escritores argentinos mundializados -si comparamos con otras regiones de Latinoamérica- como Cortázar, Borges, Pizzarnik o el mismo Piglia.

de Piglia y la película de Di Tella- fuera parte de una misma poética. O mejor: de una misma «autoteoría» (Wiegman 2020), bicéfala, que no se ciñe solo a una escritura multimodal sino a la imagen-discurso ínsita a la figuración del escritor, como intentaré demostrar en las páginas que siguen, tomando como ejemplo el mencionado documental de Di Tella sobre Piglia, donde esta noción se lleva al paroxismo.

Así, el objetivo general de este trabajo es abrir una línea de discusión crítica sobre las autoteorías figurales en los documentales de escritor latinoamericanos.⁶ En un primer epígrafe, llevo a cabo una suerte de historización, definición y caracterización de las figuraciones de autor hasta llegar a la modalidad de las «docufiguraciones de escritor», una praxis cada vez más extendida entre directores y escritores que se aviene a una epistemología propia. Asimismo, abordo los tipos de documentales de escritores latinoamericanos que encontramos y su relación con la autoteoría. En el segundo epígrafe, analizo el modo en que los documentales de escritor afectan a la imagen del autor y a la posible canonización de su obra. Para ello me baso en un estudio representativo: el citado documental 327 *cuadernos*, dirigido por Andrés Di Tella, sobre la poética de la ficción y la figura de escritor de Ricardo Piglia. Las preguntas de partida han sido: ¿forma parte este documental de la poética de Ricardo Piglia? ¿Los documentales suponen un tipo de enunciación y recepción específicos? ¿Qué valor estético o social aportan? ¿De qué manera condiciona un documental la construcción de una determinada figura de escritor?

2 De las figuraciones de autor a las docufiguraciones de escritor

A pesar de la centralidad que ha adquirido el escritor en nuestra cultura, hasta el siglo XXI no hay un interés creciente por las figuras de autor en los estudios literarios (véase Gamuglio 1988; Bennet 2005; Díaz 2007; Meizoz 2007; Premat 2009; Louis 2013; Zapata 2014; Gallego Cuiñas 2015; Fontdevila, Torras 2016; González Álvarez 2021), dado que se sigue considerando -bajo un esencialismo de corte romántico- un tema y un problema exterior al texto, donde no se pone en juego el valor literario. Esta desatención a las figuraciones del escritor perpetúa la separación artificial entre alta cultura y la cultura de masas, como si el autor no se (re)produjera, circulara y fuese consumido también por el mercado global y mediático y como si ello no constituyese un (otro)

⁶ En este primer acercamiento abordo la teorización de este subgénero, pero en futuras investigaciones atenderé a cuestiones más específicas de género, geopolíticas y decoloniales, entre otras.

marco de visibilidad y de legibilidad. Hay que recordar que uno de los primeros en valorar esta cuestión de «construir una subjetividad» (Gamuglio 1988, 4) literaria para «volverse autor» (Premat 2022, 8) fue Borges –precursor de la autoconstrucción autorial en la escena pública–, que estaba muy atento a otras figuras de escritor y citaba continuamente a «autores, figuras de autores, con sus gestos, sus manías, sus idiosincrasias, como quien cita textos» (Molloy 2012, 231). Lo que le interesaba era el mito, el modo en que un escritor forja una imagen para delimitar una forma de recepción que no solo lo legitima sino que lo consagra. Es más, como sostiene Annick Louis,

las reflexiones tempranas de Borges sobre la cuestión de la fama [...] crearon en él una consciencia aguda de las implicaciones de los procesos de canonización, que exploró y tradujo en formas textuales y en posiciones durante el resto de su carrera. (2013, 18)

Algo que aprendió bien y muy pronto su gran discípulo, Ricardo Piglia, como veremos.

Si atendemos al campo de la crítica literaria, percibimos que hasta hace poco dominaba la fórmula «figura de autor», aunque hoy día se impone hablar específicamente de «figura de escritor» para trascender la noción de autoría ligada a la propiedad (intelectual) del texto y poner el énfasis en el ejercicio específico de la profesión literaria dentro del mercado cultural, cuyos imaginarios, subjetividades y formas de tasación del valor son diferentes a los de otras profesiones artísticas. De otra parte, hay que recordar que el concepto de «figuración» aparece por primera vez desarrollado en la obra *El ojo y el espíritu* (1964) de Merleau-Ponty. Más tarde, Lyotard publicará su célebre *Discurso, Figura* (1971), que aborda el modo en que lo figural interviene en el discurso, en la semiótica y en la teoría social. Y es que, como indica Rodowick en *Reading the Figural* (2001), la figuración es una herramienta filosófica para entender las dinámicas de poder en la sociedad. Así, lo figural anula, por un lado, la dicotomía lenguaje (el texto) /imagen (lo visual) y, por otro, opera en la intersección entre el poder y la visibilidad, por lo que se pone de manifiesto su potencial narrativo y, por tanto, su radical historicidad. Esta es justamente la lectura de la que parte Mieke Bal –en la estela de Didi-Huberman, que trenza la figuración con la categoría benjaminiana de aura– para concluir que la visualidad y la narratividad se necesitan mutuamente y forman parte integral de la cultura y de la memoria. Suscribo este planteamiento y defiendiendo el concepto de figura frente a otros que se han puesto recientemente de moda, como el de «postura» de Meizoz –que proviene de la sociología y no atiende a la estética– porque considero que tiene menos potencia epistémica y no pone en primer plano ni la narratividad de la imagen ni su valor como signo histórico y social.

De otra parte, podemos sostener que, desde el desarrollo de la cultura mediática a comienzos de esta centuria, los modos de (auto) figuración del escritor ya no se circunscriben solo al texto-libro sino a los textos e imágenes que constituyen su representación audiovisual y digital (en entrevistas, conferencias, notas, fotografías, películas, redes sociales, etc.). El valor literario y social se desplaza entonces de la obra al escritor, a su imagen-texto como consecuencia de un «*sensorium*» (Rancière 2012). Propongo entonces articular una suerte de *epistemología de la figura de escritor* para el siglo XXI que se condensa en tres «gestos» concretos (cf. Jousse 1974; Gallego Cuiñas 2020) –hasta la fecha abordados de forma separada por la crítica–, que no se excluyen entre sí sino que se complementan:

1. *la postura* (Meizoz): alude al modo de situarse en el campo/mercado literario, esto es, a las actividades que desarrolla y posiciones que ocupa un escritor como traductor, docente, editor, actor, guionista, su rol en redes sociales, ferias, festivales, etc.;
2. *la pose* (Molloy): alude a la dimensión escénica, esto es, a la estrategia performativa de circulación de la imagen propia del escritor en el ámbito de lo público;
3. *el mito* (Barthes): alude al modo en que los autores se convierten en símbolos sociales, esto es, a la iconografía que resulta de la recepción positiva de una obra, de la legitimación de la alta cultura y del cumplimiento del horizonte de expectativa de los lectores.

En lo que respecta a los documentales de escritor, y dejando a un lado los biopics, tenemos dos modalidades: (i) aquellos en los que interviene el escritor objeto de interés –actuando o co-dirigiendo– o (ii) aquellos en los que no. En el segundo caso se opera de manera indirecta, a partir de la instancia epistémica del mito ya instaurado del escritor (e.g., los documentales de Cortázar, Borges, Macedonio o Pizarnik) y su postura en el campo/mercado literario, desde un punto de vista omnisciente. Este tipo de documental añade valor social –el formato audiovisual circula y se consume más y mejor que el editorial– al valor literario del escritor ya consagrado; por tanto, su función sería referencial o conativa, usando la terminología de Jakobson (1988). No se puede entender como parte de la obra porque no hay función poética del escritor sino del receptor.

Si atendemos ahora a la primera modalidad de documental de escritor, observamos que, aunque la postura también está presente,⁷ la pose es la que da entrada a una narración en primera persona que

⁷ La postura es, sin duda, el gesto basal sobre el que se construye todo documental de escritor.

se autolegitima frente a la cámara para construir una subjetividad, un mito futuro que refuerza su poética de la ficción, en aras de la canonización. Las funciones entonces de esta variante, siguiendo de nuevo a Jakobson, serían estéticas y expresivas. Esto es: el documental no solo formaría parte de la obra literaria sino del espacio autobiográfico del escritor; de su figuración o de lo que podríamos denominar «docufigura de escritor». La figuración autorial en este formato se articula de una manera distinta a otros no solo porque el documental obliga a que la imagen-discurso sea co-producida con el director –también co-producen las plataformas de las redes sociales o los entrevistadores en las entrevistas, etc.–, sino porque el documental es el soporte audiovisual donde aparece con más nitidez la «autoteoría figural». La noción de «autoteoría» que han recuperado y visibilizado las epistemologías feministas (cf. Fournier 2021), se remonta a la segunda mitad del siglo XX y al contexto de la lucha de los movimientos sociales disidentes. La mezcla de una escritura del yo con la ficción, lo performático, el pensamiento crítico y la apropiación de distintos géneros es su rasgo definidor, que podría aplicarse también a figuraciones bastardas y expandidas como las de Ricardo Piglia, que son resultado de la apropiación de múltiples instancias de mediación como la entrevista, el diario, la ficción, la crítica, la edición, la docencia, la ópera, la pintura, la televisión, el cine y el documental. En todas, de una u otra manera, Piglia pone en práctica una suerte de autoteoría figural que encuentra en el documental 327 *cuadernos* su máxima expresión.

3 La docufigura de Ricardo Piglia en 327 cuadernos

Apenas existen ensayos ni sistemáticos ni de conjunto sobre la figura de escritor de Ricardo Piglia (a excepción de Premat 2009; Gallego Cuiñas 2019, 2020; González Álvarez 2021, entre otros). No obstante, hoy día es tarea casi obligada para cualquier crítico literario abordar la figuración de los escritores, puesto que pocos actores sociales dependen tanto como ellos de un contexto, de un público y de un mercado, «en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son» (Bourdieu 2003, 21). En esa imagen social, en esa actuación del personaje público que es causa y efecto del sentido de su obra, se juega el valor de su literatura.

Parto entonces de la premisa de que «las estéticas son relativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo» (Sapiro 2016, 37) y que sus intervenciones públicas forman parte de la obra, en tanto que (re)construyen un marco de legibilidad para sus poéticas. Es más, los escritores disputan con editores, críticos, reseñistas, en la arena pública de la exposición biográfica, la interpretación de su

producción. De esto era hiperconsciente Ricardo Piglia, quizá uno de los escritores latinoamericanos que más posturas o posiciones ha ocupado en el campo/mercado, hasta el punto de que podríamos afirmar que su figuración de escritor cumple, *per se*, una función-campo. Las condiciones del campo/mercado en cada época signan la profesionalización del escritor y la naturaleza del trabajo literario, lo que incide en la creación de una figura y en la forma de hacerse con un nombre propio, que en el siglo XXI no puede dejar de lado lo audiovisual. Por eso, mi objetivo en este epígrafe es pensar a Piglia, que tenía muy claro este hecho, a contraluz de su docufiguración de escritor, que no ha sido objeto de atención hasta la fecha, para delimitar las operaciones estéticas y políticas que lleva a cabo en *327 cuadernos*, a tenor de una idea -radicalmente histórica- de obra, de subjetividad, de trabajo, de mercado y de literatura (argentina).

Andrés Di Tella, documentalista aclamado por público y crítica (cf. Arenillas y Lazzara 2016, 46), fue amigo de Piglia y trabajó con él, como he adelantado, en dos ocasiones: en la figuración de escritor de Macedonio -donde actúa Piglia- y en la del propio Piglia. La poética audiovisual de Di Tella es fuertemente personal y experimental, muy anclada en la oralidad, en la exposición subjetiva y en lo que Ruffinelli llamó el «diario de viaje» (en Arenillas y Lazzara 2016, 54). Observamos pues que las poéticas de ambos se encuentran y dialogan en estos puntos para contar siempre una misma historia familiar y nacional. Probablemente, esa sintonía fue la que llevó a Piglia a pedirle a Di Tella que hiciera un documental sobre su diario:⁸

En uno de mis viajes a Estados Unidos me compro una cámara, porque tenía la intención de hacer un diario cinematográfico, filmando mi vida. A Ricardo le gustó la idea y me contó que estaba por ponerse a revisar sus cuadernos y que podíamos hacer algo en paralelo, el diario de los dos. A mí me interesó pero le dije que mi diario no tenía sentido, que yo lo iba a filmar a él. Refunfuñó un poco y aceptó. (Libertella 2023, 209)

327 cuadernos está dividido en dos partes que se corresponden con dos voces: en la primera Piglia narra y en la segunda lo hace, mediante una voz en *off*, Di Tella. El comienzo coincide con el mito de origen de Piglia: el arranque de la escritura del diario a los dieciséis años, cuando su familia se exilia y se va de Adrogué a Mar del Plata. Piglia ha repetido como un mantra que en esa mudanza tomó la decisión de ser escritor y de llevar un diario, al que dedicó casi medio siglo de

⁸ Di Tella señala como precedente del «diario cinematográfico» el de Enrique Amorim, que filmó a sus amigos escritores. En varias ocasiones se introducen imágenes de ese documental y reflexiones sobre la necesidad de documentar al escritor.

vida. El diario, el viaje –las cajas de libros– y la autoteoría han sido los principales signos de su poética. Sin embargo, esos cuadernos escritos a mano apenas aparecen en el documental –lo más importante nunca se dice en la ficción pigliana–, más allá de su número –aproximado– en el título y de su materialidad: el fetichismo de las tapas azules, omnipresente en su obra, como en Tolstoi y en el Che, que Piglia saca y hojea en silencio ante la cámara. En una escena nos enseña la lista de boxeadores que encuentra dentro de unos de los cuadernos, en otra se ve una lista de títulos de Raymond Chandler, en otra una foto de Brecht, en otra coge el libro de Ítalo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, en otra cuenta la historia del primo Horacio de Adrogué, en otra hace un guiño a Macedonio,⁹ y termina admitiendo: «No me gusta nada de lo que leo» o «Ya ni entiendo la letra». ¿Qué sentido tiene entonces documentar el proceso de lectura de un texto ajeno, ilegible? ¿Se puede transcribir lo que no se puede leer? La respuesta está antes en este documental que en *Los diarios de Emilio Renzi*. El diario se aviene como ningún otro género al secreto, pero lo único que confiesa Piglia a Di Tella es que va a editar sus diarios como si fueran de Emilio Renzi. De nuevo, crítica y ficción: autoteoría figural. Una operación de ocultamiento muy parecida a la que cristaliza el propio documental: hacer una película sobre sus diarios sin hablar verdaderamente de sus diarios o hacerlo transitando de la primera a la tercera persona, del escritor al director. Vincular temporalidades, los comienzos al final: el traslado y las cajas de su última mudanza, de Princeton a Buenos Aires, que no se codifican en un texto escrito sino que, en el siglo XXI, se filman en un documental.

Por otro lado, la película se compone de conversaciones, recuerdos e imágenes de archivo anónimas e históricas¹⁰ (el golpe de 1955, la muerte del Che, la vuelta de Perón)¹¹ que representan la ligazón pigliana entre literatura e historia. También de espacios distintos que se cruzan: el despacho de Piglia en Princeton, su estudio en Marcelo T. de Alvear, en Buenos Aires, y el exterior de la casa que se estaba construyendo en Uruguay. Ahí vemos los rostros de sus amigos (Germán García, Roberto Jacoby, Tata Cedrón y Gandini) y de su mujer, Beba Eguía. Di Tella no disimula la puesta en escena ni la presencia del sujeto que hace –rueda– la película. En el objeto fílmico (Piglia) está el sujeto (Di Tella) porque no hay voluntad de verdad, solo voluntad de (más) poética pigliana. A ello responde una escena significativa: Piglia

9 De hecho, se incluyen imágenes del documental sobre Macedonio que rodó Di Tella con Piglia.

10 La poética de Di Tella está muy marcada por la inclusión de planos que interrumpen el hilo narrativo para reforzar la impronta subjetiva y mostrar los modos de producción.

11 Las imágenes de archivo dan cuenta de periodos políticos trascendentales en la obra de Piglia. El valor entonces está en la selección y en el orden en que aparecen en *327 cuadernos*, que se corresponde con la evolución de la propia obra pigliana.

sentado en una silla, preocupado por si se le ven las manos. En un primer momento, pensamos en la enfermedad, pero inmediatamente después recordamos el comienzo de *Los adioses* de Onetti, uno de sus libros fetiche: «Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada» (1981, 33). Las manos a las que se refiere el narrador en primera persona, el almacenero, son las manos del basquetbolista enfermo: las que delataban que no iba a curarse.

Antes había aparecido un primer plano de Piglia con su pelo crespo, las gafas negras y el lunar. Su pose mítica de intelectual de izquierda que aparece en las fotografías de las tapas de sus libros. Luego lo encontramos caminando, dictando o leyendo en silencio o en voz alta, siempre a la sombra o con la cara iluminada, en planos donde la luz juega un papel fundamental, a la manera de *El último lector* (2005). Otras imágenes que asoman y asociamos a su poética son las del tren, la ventana, el río, un billete, el boxeo, el humo de una pava, el fuego de las hojas quemadas de su propio diario, el de Piglia, no el de Renzi: «Desconfío cuando alguien no quema eso que no quiere que se publique», sentencia. Y, finalmente, la enfermedad, que irrumpe en medio de la filmación y cambia el punto de vista: «el otro» Di Tella y Piglia narran en tercera persona a Piglia. En poco tiempo los síntomas se agravan y Piglia se muestra «cada vez más arruinado». Di Tella quiso dejarlo pero Piglia insistió en acabar la película a pesar de que le costaba hablar. Con ese gesto, la enfermedad entró en su poética y en su obra, audiovisual y escrita.¹² Explica el director:

le mostré la película [...] Me quedé tranquilo porque me dijo que le gustó mucho y que le parecía que era afín a la poética de su trabajo. ¿Cómo no va a ser afín a su poética si yo no me copié de él toda la vida? Una de las influencias más fuertes de mi cine es Ricardo Piglia, sin dudas. (Libertella 2023, 203)

De este modo, la figura de autor de Andrés Di Tella queda ligada a la del escritor Ricardo Piglia, ofreciendo no solo una visión de sus vidas y de sus obras como una unidad estética indisoluble, sino del campo artístico argentino. Con lo cual, la docufigura de escritor de Piglia – epítome de la vanguardia argentina – deviene en un dispositivo que contiene una miríada de gestos característicos de Piglia que pueden ser leídos como causa y efecto de las acciones de todos los Piglias.

12 No hay que olvidar que Piglia quiso que la foto de su último libro reflejara su cuerpo enfermo: el busto de un escritor mayor, alejado de la cámara, con la cabeza ladeada –postura común a los enfermos de ELA– exhibiendo su enfermedad con estoicismo y ética, como él decía que Borges llevaba su ceguera.

O mejor: de todas sus posturas en el campo/mercado literario. Y al final, lo que queda es lo que vemos en *327 cuadernos*: la «crítica de escritor» (la lectura productiva del otro), el «ethos vanguardista» (la vanguardia como forma artística argentina), la «ontología del cruce» (el ensayo con la ficción), la «crítica de masas» (llevar la crítica literaria a los medios de comunicación) y la «crítica materialista» (el énfasis en lo material, en el trabajo del escritor) (cf. Gallego Cuiñas 2024). Es cierto que la expansión massmediática de su figuración de escritor tiene lugar sobre todo en el siglo XXI, en su última etapa, cuando regresa de Princeton a Buenos Aires (por ejemplo, las clases de literatura en la televisión pública, el documental, etc.) y se enfoca en acumular mayor valor social para aquilatar su mito y garantizar su canonización. Anteriormente, su figuración estaba más orientada a la alta cultura, a tener una obra legitimada por la academia y expandirla en entrevistas, en una ópera o en el cine de autor. Como revela su diario, Piglia siempre ha sido consciente, desde sus comienzos literarios, de la importancia de la imagen como paratexto, como puerta de entrada y conexión del lector con su poética. Por ello, al final de su trayectoria, como buen vanguardista, prepara el asalto a la cultura de masas (la televisión, el cine) y gana la batalla del escritor intelectual: el último del siglo XX. Recordemos lo que escribió Renzi/Piglia en su primer diario:

Está claro que mi proyecto fue siempre el de ser un escritor conocido que vive de sus libros. Proyecto absurdo e imposible en este país. De allí la necesidad de descubrir otro camino, ¿cuál? No el periodismo, quizá terminaré dedicado a la enseñanza, por ahora vivo de mi trabajo como editor. El riesgo siempre es estar tan presente en los medios que uno se convierte en alguien “conocido”, que tiene un nombre pero no una obra. (Piglia 2015, 212)

A la vista de todo lo expuesto, no cabe duda de que Piglia aprovecha estas escenas autoriales para producir un marco de legibilidad signado por la autoteoría, por una práctica literaria y crítica social, situada en lo colectivo. Para él es cardinal la reflexión sobre la relación entre compromiso político y producción intelectual –en el sentido gramsciano–, no al servicio del Estado sino de la ideología. De ahí que defienda la función social de la crítica literaria –y de su magisterio– como moduladora de esquemas interpretativos que hacen el gusto colectivo, lo que justifica las disputas entre ideologías dominantes y contrahegemónicas. Sus publicaciones y sus intervenciones audiovisuales, como sucede en *327 cuadernos*, están orientadas al deseo de sabotear el binomio diario/ficción o documento/ficción o verdad/ficción, para incorporar una política de la literatura vanguardista. Postura que comparte con Di Tella, para quien «la realidad no es el punto de partida de la imagen documental, sino su

punto de llegada, su producto» (Arias 2010, 52). Así, el documental de Di Tella, como la literatura de Piglia, se presenta como una ficción donde no se argumenta, sino que se narra. No se interpreta ni se explica, sino que se crea más significativo pigliano: un «laboratorio de posibilidades». Más Piglia. Un Piglia aumentado, no solo expandido, que ocupa los tres gestos fundamentales en la figuración de todo escritor: todas las posturas, muchas poses y un solo mito.

4 Conclusión

Lo primero que podemos concluir es que *327 cuadernos* es el primer documental de escritor latinoamericano que, además de figuración de autor, hace teoría de sí: autoteoría figural. Esta, sin duda, es una marca propia del campo literario argentino donde el ensayo –el género más borgiano– y la vanguardia lo invaden todo: hasta el cine. Lo segundo es que la docufiguración de escritor de Piglia pone en escena simultáneamente los tres gestos de la figuración: la pose, la postura y el mito, de una forma privilegiada que otros soportes no consiguen. Por esta razón, los estudios de figuras de escritor habrían de incluir también el formato documental, puesto que se trata de una de las instancias de divulgación y canonización de la imagen autorial más potentes a nivel estético y social. Además, en soporte cinematográfico se hace evidente que la imagen de escritor no es solo discursiva y que la espectacularización del cuerpo también produce significado. Este valor de las escenas de (auto)representación de los escritores es el gran tema de *El último lector*, la obra verdaderamente protagonista del documental de Di Tella, el libro que actúa –o performa, como diría Meizoz– Piglia. Porque Piglia pacta sus poses con el director para representar sus distintas posturas en el campo/mercado literario, que confluyen en un mismo mito de origen y de llegada: el viaje y el diario, presente desde el título, el motor del relato (de sí) que luego se silencia, no se dice, se quema. Así, tanto en Piglia como en Di Tella, esto es, en *327 cuadernos*, hallamos dos órdenes de sentido que coinciden y otorgan valor literario: (i) la legitimación –casi como una ontología– a través de la autoteoría y el ensamblaje desplazados a los medios de masas; y, (ii) la relación con la esfera pública y la espectacularización del yo como otro –casi como una episteme–. Por eso Piglia pregunta en el documental: «¿dónde estoy yo? Invisible en el recuerdo, soy el que mira la escena». Y Di Tella graba la otredad de esa mirada: «el diario de la lectura de un diario».

Bibliografía

- Andermann, J.; Fernández Bravo, A. (eds) (2013). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Arenillas, M.G.; Lazzara, M.J. (eds) (2016). *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. New York: Palgrave Macmillan.
- Arias, J.C. (2010). «Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente». *Aisthesis*, 48, 48-65.
- Bal, M. (2021). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. Murcia: Editum.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bennet, A. (2005). *The Author*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Braun, R. (2016). «The World Author in Us All: Embodying Literary Celebrity In Multiple Media». *Celebrity Studies*, 44, 457-75.
- Brown, T.; Vidal, B. (eds) (2013). *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Diaz, J.L. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Champion.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Tella, A. (2015). *327 cuadernos*. Buenos Aires: Lupe Films.
- Firbas, P.; Meira, P. (eds) (2006). *Conversación en Princeton. Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fournier, L. (2021). *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge: MIT Press.
- Gallego Cuiñas, A. (2019). *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid: Iberoamericana.
- Gallego Cuiñas, A. (2020). «El gesto Borges en Piglia». *Letras*, 81, 245-69.
- Gallego Cuiñas, A. (2022). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. Berlin: De Gruyter.
- Gallego Cuiñas, A. (2024). «Ricardo Piglia: crítica y sociedad». *Catedral tomada*, 22, 93-114.
- Gamuglio, M.T. (1988). «La construcción de la imagen y otros estudios literarios». *Revista de Lengua y Literatura*, 4, 3-16.
- González Álvarez, J.M. (2021). *Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)*. Madrid: Visor.
- Jacobs, S. (2011). *Framing Pictures Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Jakobson, R. (1988). *Linguística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Jousse, M. (1974). *Anthropologie du geste*. Paris: Gallimard.
- Lattanzi, M.L. (2022). «Operaciones del archivo en documentales chilenos contemporáneos. Exploraciones de subjetividades reflexivas y afectivas». *Cinemas d'Amérique latine*, 30, 98-113. <http://journals.openedition.org/cinelatino/9799>
- Libertella, M. (2023). *Ricardo Piglia a la intemperie*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Louis, A. (2013). «El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986)». *Revista Letral*, 14, 17-32.
- Lyotard, J.F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: La Cebra.

- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Trifonova, T. (2022). *Screening the Art World*. Amsterdam: Amsterdam UP.
- Onetti, J.C. (1981). *Los adioses*. Barcelona: Bruguera.
- Paranaguá, P.A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Fontdevila, A.; Torras Francés, M. (eds) (2016). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, A.; Zapata, J. (eds) (2022). *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*. Madrid: Visor.
- Piglia, R. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. 2015. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2022). *Borges. La reinención de la literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rodowick, D.N. (2001). *Reading the Figural Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Duke: Duke University Press.
- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stallabrass, J. (ed.) (2013). *Documentary*. Boston: MIT Press.
- Steyerl, H. (2003). «Documentarism as Politics of Truth». *European Institute for Progressive Cultural Politics*, 82, 11-27.
- Wiegman, R. (2020). «Introduction: Autotheory Theory». *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 76, 1-14.
- Zapata, J. (ed.) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.