

Los años de formación: literatura y vida¹



229

Isabel Quintana²Universidad de Buenos Aires
CONICET, Buenos Aires, Argentina

Ya en aquel tiempo tan lejano yo
vivía una doble vida y practicaba
la esquizofrenia que ha definido mi
actitud ante la realidad.
Ricardo Piglia, *Los diarios
de Emilio Renzi*

1. Narración y extrañeza

Años de espera por parte de los lectores para leer *Los diarios de Renzi/Piglia*. Años de especulación respecto a qué de lo no dicho en sus ensayos y obras de ficción aparecerían en la escritura de estos textos privados: los 327 cuadernos que comenzó a escribir en 1957. Y, sin embargo, el encuentro con esta escritura es un encuentro de reconocimiento de relatos y situaciones ya narradas en sus obras

¹ Una versión abreviada se leyó en las XXIX Jornadas de Investigación. Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. 13 al 17 de marzo de 2017.

² Doctora por la Universidad de California.

publicadas. Pero no se trata de la simple reproducción de un texto en otro, sino de una operación de edición en donde a veces se nota claramente las marcas de una intervención posterior porque se lo explicita o porque corresponde a un tiempo narrativo actual en el que se exhiben las huellas del presente.

Diario intervenido en el que puede leerse un balance de época, la declaración de una serie de principios respecto al acto de escribir. Y hasta una ética: entendida como la coherencia de la búsqueda de un estilo que de alguna manera está ya presente desde el principio de su obra. Y también en las diversas declaraciones, que no dejan de ser parte de una estrategia de autofiguración del autor: la de no “transar”, no negociar, no declinar en lo que se cree debe ser la literatura.

El comienzo de este primer tomo, “En el umbral”, se inicia en un bar con la charla de un Renzi envejecido. El escritor, 50 años después (2007) toma la voz desde el presente para introducir esa zona de pasaje (el umbral) o de límite, a la espera de lo que vendrá, suerte de incertidumbre, en donde la presencia del abuelo Renzi y las primeras lecturas determinan esa espera. Comenzar con la historia del abuelo es una entrada que se desplegará luego a lo largo de los diarios, entre la repetición y la diferencia. El mundo está ahí, a la espera, el mundo y sus libros, y el niño sentado en el umbral de su casa en Adrogué está a punto de dar sus primeros pasos. Pero en las intervenciones que desde el presente realiza Renzi en dicho comienzo (“En el umbral”) hace una síntesis de los diversos ciclos de descubrimientos de lecturas en donde reflexiona, puntualiza, arma series, sintetiza: una manera de hacernos ingresar a la lectura de sus diarios. Como si Renzi/Piglia también nos ubicara en el umbral, a la espera, en un todavía no a la lectura de los cuadernos. Dilatar, posponer, explicar, retomar, intervenir, es una práctica que utiliza y define una poética y una ideología.

Con ese *background* comenzamos a leer finalmente “El primer diario (1957- 1958)”. Allí se cuenta la historia de la huida de la familia de Adrogué a Mar del Plata ante la caída de Perón y la posible persecución de su padre, militante justicialista: en el inicio de la escritura, entonces, está la política. Historia que, a su vez, es el comienzo de su *nouvelle Prisión perpetua*. Este relato es una carta de presentación, el origen de una experiencia que pone fin a un ciclo ligado a su niñez. Una y otra vez leeremos esta historia que se delega siempre a una tercera persona

(Renzi, en este caso). Un núcleo obsesivo, como se dice en los diarios y en *Prisión perpetua*, sobre el que giran el resto de las historias. Una voz que se distancia del padre y que se delega a otro. El contrapunto será el relato del abuelo: su homónimo Emilio Renzi. Aquí la sucesión no es de padre a hijo, sino de abuelo a nieto (o de tío a sobrino, como se declara en *Respiración artificial*). Una genealogía desviada, esencial para crear sus propios precursores.

La repetición, que es un procedimiento sobre el que Renzi reflexiona en varias entradas del diario, constituye la base de la escritura en Piglia/Renzi. Una máquina que cuenta una y otra vez las mismas historias para destilar la contingencia y encontrar el núcleo duro, si lo hay, de la experiencia. Obviamente aquí la referencia es Freud y su reflexión sobre el trauma. Ese modelo concentra en la lectura de Renzi una poética (cuestión que aparece nuevamente formulada en *Formas breves*). Narrar es recordar un hecho, no el hecho en sí sino su intensidad. El recuerdo no es recuerdo del pasado sino de la experiencia como momento epifánico: una revelación, un corte en el transcurrir de la vida, algo acontece y entonces la realidad queda trastocada y el sujeto lo vive como una experiencia devastadora – y no necesariamente es del orden de la tragedia.

La cuestión de la voz narrativa será otra de las entradas de este diario que se escribe, reescribe y es difícil como lectores saber qué leemos del diario original, qué es lo que Piglia ha corregido. El pacto de lectura se construye en esa incertidumbre que consiste en seguir las huellas expuestas, detectar otras y entregarnos, a su vez, a la fantasía del género que apuesta a un verosímil y nos hace ingresar a una cierta intimidad del joven Piglia. Esa reescritura también es una delegación de la voz al final de su vida: dictar para que otra escriba, su musa mexicana, como él la llama (la asistente que trabajó con él en la edición de los diarios), lo que intenta decir con un habla deformada, exagerando la distorsión, haciendo ingresar su enfermedad de un modo desafectado y riéndose de ese efecto en la escritura. Hay en esta postura, nuevamente, una ética del escritor. La pulsión por escribir, reescribir persiste incluso más allá de los límites físicos. Y, como señala Chejfec, la escritura es una escena que marca una relación materialista con la

literatura. Se trata de una escritura como soporte físico que se compone de diversos ejercicios de ensamblajes, incrustaciones, acotaciones, sensaciones, mezcla de diversos registros que suponen una relación física con esa praxis. Un cuerpo que sostiene incluso en condiciones mínimas (dictarle a otro, escribir con la pupila) el acto de escribir:

La relevancia de las escenas de escritura y la importancia que Piglia asigna a la faceta entrópica de la literatura –representada por borradores, papeles fronterizos, escrituras provisionales en general y vicisitudes reales o imaginarias–, se relaciona estrechamente con su ideología literaria materialista, cuestión que está mucho más allá de la reivindicación de una literatura vitalista. Más bien la curiosidad intelectual y reflexión analítica se potencian cuando describe casos en los que la literatura es asumida como refutación narrativa contra los discursos sociales dominantes; no de un modo declamativo, sino sobre todo a través de la construcción y la combinatoria de registros. (CHEJFEC, s/n)

Delegar la voz, el uso de la tercera persona, recordar a partir del recuerdo del otro, o del relato de un personaje que habla sobre la experiencia de otro (como Renzi observa en la escritura de Hammet), una delegación diferida que plantea también una respuesta a la pregunta recurrente de: ¿cómo narrar? Esa voz atributiva o las marcas de la oralidad: el “le dijo”, “me dijo”, que insistentemente se impone abriendo una brecha que intenta tener al escritor a raya. Nada de primera persona, ni de escritor omnisciente ya que la escritura parte de un no saber y se constituye en esa deriva. Volver lo conocido en extraño, premisa formalista. Hacer de la historia familiar un relato ajeno. Dicha ajenidad es la base de una mirada estrábica, un principio constructivo que liga escritura y experiencia. Vivir vidas paralelas, escindir su subjetividad, mantenerse él en esa distancia de no reconocimiento y mirar a los otros, sus propios amigos, en un escenario completamente extraño. Una política de vida en el cruce con el existencialismo propio de los años de formación. Aunque también se aleja de Camus y por momentos de Sartre: “La idea sartreana, ¿qué puede *La náusea* ante un chico que se muere de hambre?, es moralizante y es un sofisma” (p. 205). Ese alejamiento le permite mantener una posición crítica que lo aparta incluso de sus propios compañeros de ruta: intelectuales, escritores, artistas.

La militancia distanciada también es otra forma de sostener esa mirada reprobatoria. Mientras participa durante sus años de estudiante en la Universidad Nacional de La Plata como editor de una revista en una célula trotskista – en un clima hostil ante la presencia de la derecha católica, el grupo Tacuara, y la policía – no puede dejar de contemplar a sus compañeros como réplicas del modelo de captación evangelista. Aferrado a una suerte de consigna (no coincidir nunca, sospechar de toda afinidad) busca mantenerse fiel a sus creencias, o a sus no creencias, un anarquismo intelectual que rechaza al gorilismo de la izquierda y la simplificación de los análisis marxistas que lo hace decir y preguntarse: “todo tiene que ver con todo”, “¿y quién decide dónde anda el pueblo?” (p. 42). El único modo de anexar su conciencia a la realidad es través de la escritura, de allí que la publicación de la revista *Literatura y sociedad* junto a su amigo José Sazbón pase a cobrar un interés vital en esos años. Una revista en la que trabaja arduamente, que edita una y otra vez ocupando un espacio vital durante meses porque tiene muchas expectativas respecto a su recepción ya que podría haber constituido un referente para cierto sector de la izquierda intelectual (allí confluyen ensayos de pensadores marxistas diversos Della Volpe, Goldmann, Lukács, hasta Sartre y Pavese). Pero esa empresa se frustrará debido a las condiciones políticas tras el golpe de estado al gobierno de Illía. En ese contexto, como un oráculo (imagen recurrente en su obra) declara: “Seguro vendrán años duros, en los que será necesario trabajar solo y en secreto” (p. 252). De modo que literatura, vida y política será un núcleo central en su obra que lo lleva armar diversos sistemas de lecturas: la novela negra, la ciencia ficción, la no-ficción (De Chandler, Hammett, a Philip Dick y Truman Capote). Entre sus reflexiones plantea que la novela policial es una condensación de lo social en donde se observa la tensión entre institución, ley y verdad. La ciencia ficción, a su vez, es réplica de la sociedad en tanto universo enrarecido (*La ciudad ausente*).

La lectura de estos diarios nos permite armar un mapa epocal, en esto el texto tiene una densidad particular porque atraviesa los años 60 a través de la cartografía que despliega en su deriva el recorrido por bares míticos de esa generación, cines, calles, avenidas, pero sobre todo bares: “Pretendiendo ser la huella de una subjetividad -pero una huella que construye al animal que la deja-, los *Diarios* terminan siendo el involuntario testimonio de una época: no de una estructura de sentimiento (¡no existe tal cosa!) sino de un complejo de sensibilidad” (SCHVARTZMAN, 2017, p. 10).

En un circuito en realidad reducido que por momentos se abre a La Boca o a Adrogué pero que básicamente se concentra entre la 9 de Julio y Riobamba. Una zona, como en Saer, que se traza y limita una y otra vez en sus recorridos. Las mismas calles, los mismos bares, como una escena de *Glosa*. Y en realidad aquí también se despliega esa escisión, entre La Plata (su lugar de trabajo) y la ciudad de Buenos Aires, su verdadero lugar.

El espacio tiene un peso particular en esta autofiguración del escritor que se inicia, que está tras la búsqueda de un estilo y de reconocimiento. Por eso también dentro de esa cartografía los hoteles, pensiones, departamentos en los que vive definen por esos años una relación con el mundo. El encierro, otro de los escenarios de sus textos de ficción, tiene una importancia fundamental en la escritura. Aislarse para escribir, estar a contracorriente del ritmo regular de los horarios de trabajo. Comenzar de cero, no poseer nada. Y aunque rechace los estereotipos: el del escritor maldito, el del suicida, sigue una línea que lo emparenta directamente a Arlt (desesperación) y a Macedonio (pobreza, pensiones). Es esa posición anarquista la que lo lleva a tener una relación particular con el dinero, por lo menos en el Piglia/Renzi de estos años. Su amistad con Cacho, el ladrón de guantes blancos, no admite ningún juicio moral. Por el contrario, observa también en esa forma de vida algo del orden de la obsesión que lo impacta. Y, además, se lee en los diarios (también en el volumen 2) el proyecto de novela, *Plata quemada*, que muchos años después publicará: los ladrones de un banco que huyen a Montevideo y que acorralados por la policía deciden, en una suerte de orgía anticapitalista, quemar el dinero.

Repetición, delegación de la voz, distancia y desdoblamiento. Todos estos procedimientos tienen como centro el relato familiar que le llega por vía materna. Y que por otro lado Renzi subraya una y otra vez: la infancia como paraíso perdido (¿y hasta dónde sigue a Proust?) y la figura del *storyteller* encarnada en su madre. Ese es el punto de partida y el punto de llegada. Un Hamlet de provincia que se nutre de los relatos familiares para leer también allí las figuraciones de la política en donde se dan cita locura, traición, enfermedad, mentiras. No es la acumulación de actos lo que define cada historia, al menos en el caso de la madre descubre una forma de narrar en donde toda causalidad esté elidida o al menos hasta determinado momento en que

volviendo a contar una historia revela la verdad no dicha por el clan Maggi (la rama materna de la familia). Ese as en la mano que ella tenía guardado, como dice Renzi, obliga a volver a leer hacia atrás la historia del abuelo. Pero también lo lleva a aislar las historias individuales, en especial las que tienen que ver con el encierro de algunos parientes (y que toma para su ficción: cárceles, manicomios, hoteles, pensiones), para destilar ese núcleo de la experiencia. Allí encontramos a Marcelo Maggi que será el protagonista de *Respiración artificial*, quien huyó con una cabaretera. Y a una tía que decide no salir más de su casa, dedicándose interminablemente a tomar whisky y escuchar a Gardel. El secreto del abuelo Renzi y las causas del encierro no están dichas al comienzo y, en realidad, no interesan. Solo sus efectos, su intensidad, la producción de una realidad paralela, secreta, sobre la que se activa la escritura. Son series abiertas, fotos, dice el viejo Renzi, alejadas de toda introspección. Esas historias se vuelven a narrar con otros protagonistas y en escenarios diversos en los diarios y en las ficciones de Piglia, la reproducción de lo mismo lleva a extraer una forma común y tal vez a alcanzar un sentido (la historia de la nena autista en *Respiración artificial*, la máquina en *La ciudad ausente*). Todo gira insistentemente sobre un mismo tema, pero en realidad el relato no avanza o al menos no en el sentido del desarrollo de una trama y su resolución. El sentido se articula en la espera y lo no dicho. Como el archivo del abuelo: las cartas que no llegaron a destino de los soldados italianos en las trincheras durante la primera guerra mundial. Cartas incompletas que no se pudieron terminar ante el impacto de la artillería. Ese archivo, reaparece transfigurado en *Respiración artificial*, y es lo que determina la relación entre el tío y el sobrino de la novela (como vincula a Renzi nieto con Renzi abuelo). Aquí se arman dos sistemas que unen vida, política y escritura: el del abuelo que delega en su nieto el trabajo de ordenar las cartas, y el del archivo como resto, como memoria interrumpida, el corte brutal de una vida, las voces desesperadas que llegan del pasado – y aquí podríamos pensar en las voces de las mujeres al final de *La ciudad ausente* que van de Amalia a Evita Perón y Molly Bloom. Es una práctica de postergación porque es a la vez excusa para que el abuelo pueda contarle a su nieto una y otra vez la historia de la guerra. Un pacto, un acuerdo que sella los encuentros entre los

dos Emilios. El abuelo sumergido en esa experiencia que suscita su permanencia en el relato oral y la lectura de las cartas, el nieto como escucha perfecto. Descifrar las cartas, otorgarles un final que nunca se plasma es una apuesta contra el vacío y de eso se tratan muchos de los relatos de Piglia.

2. Escenas de lectura

La búsqueda de una poética, de un estilo definido está también ligada a las formas de leer. Varias reflexiones o escenas de lecturas recorren los diarios que buscan encontrar otra lógica de lectura: revivir la situación en que se leyó los libros, qué marcas dejaron. Y allí se juega la pulsión por la escritura: “Se escribe porque primero se leyó” (p. 18). La encarnación de la figura de escritor pasa por una autodesignación que busca modelos en la ficción; otra forma de desvío: no nominarse según los modelos reconocidos sino buscar ciertos comportamientos en los escritores ficticios (Dedalus), una “ficción privada”.

Extrañamiento respecto del mundo, experiencias extremas en las que se hunde un escritor (Lowry que trabaja de fogonero), obra insignificante que produce efectos demoledores, son poses insistentes en este joven escritor que aunque huye de los modelos establecidos va creando su propia genealogía de escritores malditos (Dostoievsky, Gógol, Joyce, Arlt).

La lectura como espacio íntimo parte de la configuración autobiográfica, revela su forma de entender la literatura, más cerca de Derrida de lo que en ese momento tal vez él se imaginara. Volver sobre sus lecturas, pero en especial sobre las notas, los subrayados, las frases incompletas, el uso de la última página como agenda, las marcas que a su vez se sobrepunen a las de lecturas anteriores porque cambia el modo de leer: “Puedo ver cómo cambian las marcas, los subrayados, las notas de lectura de un mismo libro a lo largo de los años” (p. 27). Pero sobre todo hay una escena que inaugura el ciclo y que se encuentra atado a las figuras femeninas. Las primeras lecturas, no lo que se leyó sino lo que quedó fijado en la memoria. Esos primeros acercamientos de la mano de la madre y la maestra. Las escenas de ensayo de lectura en la cocina de su casa. La lectura que llega antes que la escritura:

“Aprendemos a leer antes de aprender a escribir y son las mujeres quienes nos enseñan a leer” (p. 20). De allí la posibilidad de contar una vida a partir de esa serie de escenas: una condensación extrema de la vida y la literatura que no dejará de proliferar. Porque también lee por primera a partir de la pregunta de Elena: ¿qué estás leyendo?: esto es, armar una lectura que dé cuenta de una aguda reflexión sobre *La peste* de Camus (y que le sirva como arma de seducción, tema recurrente en los diarios: literatura y amor sería otra de las series que se puede armar a partir los diarios). Nada de Camus antes, la pregunta de la chica es la que lo hace salir corriendo a comprarse el libro y a leerlo afiebradamente por la noche. Pero también otra serie: lectura y viaje. El viaje leído, la lectura de viaje que escenifica su misma travesía a la Patagonia con el abuelo: “Voy en un tren y tengo el libro abierto sobre una pequeña mesa /.../. Leo *Los hijos del Capitán Grant* de Julio Verne. No recuerdo cómo descubrí esa novela que cuenta una travesía por la Patagonia mientras yo atravesaba la misma Patagonia que leía” (p. 21). Más allá de la ficción, el diario configura estas series en donde azar, contingencia y tradición (el relato de la voz femenina) confluyen en la infancia como origen de la lectura.

A los tres años, sin saber leer todavía, se sienta en la vereda, en el umbral, a mirar un libro de tapas azules hasta que una sombra se acerca y le señala que el libro está al revés. Esa presencia fantasmática se le otorga a la figura de Borges, quién otro sino él podría haber hecho esa observación a un niño que imita el acto de leer. Esa sombra agigantada ante la mirada del niño define también una relación con el maestro y lo que significó particularmente en los años de formación de Piglia. Fantasma que aparece en el universo infantil, pero en el prólogo escrito muchos años después. Una forma de hacer ingresar al espectro borgeano: es decir, una idea fuerte de la literatura, un modelo con el que mantiene una relación problemática. Una figura que retorna una y otra vez en la literatura nacional y que sigue dejando su huella incluso después de muerto.

El diario intervenido desde el presente (2012 es la fecha de dicha intervención) incluye una vuelta de tuerca porque arma una escena de lectura casi a modo de final de esta serie. Ese Renzi envejecido y enfermo abandona el bar con su interlocutor (¿el propio Piglia?) y se dirige a su estudio donde realiza la lectura de estos diarios: “Estaba

mal de una mano y le costaba escribir. Leyó con voz tranquila, una entrada de su diario escrita cincuenta años antes” (p. 122). Entrada que conduce al otro Renzi, el abuelo, y a sus lecturas de las cartas en la se incluye ahora el sonido de su voz:

Martes 7 de marzo de 1962

De hecho varias veces en los años siguientes pasé días enteros leyendo las cartas y las postales y las notas de mi abuelo, e incluso escuchando las grabaciones con la voz del Nono dando su versión de los hechos. (p. 122)

Una iluminación: hacer ingresar al diario la presencia del viejo Renzi que lee lo que él mismo escribió en 1967 y que llama la prehistoria de su vida. Otra vez la repetición que insiste en volver al espacio de la infancia: Adrogué, pero el contexto de lectura es el 2007. Lectura de la escena de lectura: esta duplicación es otra forma de la voz delegada (Piglia-Renzi-Renzi el abuelo) que consiste en dramatizar la distancia entre el Yo y el lenguaje. De enfrentarse a la paradoja autobiográfica: “yo pero no yo”, diario de la experiencia que solo se puede contar a través de desvíos, elipsis, digresiones. Y de eso se trata la verdad, si es que hay una verdad de la vida. Porque en definitiva, es el lector el que debe descifrar o recomponer los sentidos escamoteados. Intervenir con su lectura aceptando o rechazando las emboscadas, las distorsiones y hasta la realidad recreada. “Es preciso acorralar las presencias tan esquivas en todos los rincones, saber que ciertos escamoteos, ciertos énfasis, ciertas traiciones del lenguaje son tan relevantes como la ‘confesión’ más explícita” (p. 336).

Cerrar el ciclo, inventar un final posible, suscitar en el lector la tarea imposible de colocar un punto final o insistir en la postergación. Pero Piglia también se ha guardado un as en la manga y designa una lectora por encima del resto, no una última lectora (como son los lectores desesperados de *El último lector*) sino “*La lectora de su vida: Beba Eguía*”. En esa dedicatoria con la que se inician los diarios se condensa definitivamente la relación entre lectura y vida. Colocar a Beba, su esposa, en ese lugar es más que un reconocimiento, es la síntesis de un vínculo; en definitiva, se necesitan siempre dos en este escenario de lectura: el que lee y las ficciones de vida de un personaje que atraen esa lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEJFEC, Sergio. "Trazos chinos". *Revista Ñ*, 16/01/2016. Disponible en: <http://www.clarin.com/revista-n/literatura/trazos-chinos_0_By2wxh9Ux.html>.

PIGLIA, Ricardo; CAMARDA, Sergio (dir.). *Literatura y Sociedad*, año I, número 1. Buenos Aires: 1965.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

_____. *Formas Breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.

_____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 2016.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Buenos Aires: Anagrama, 2016.

_____. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

_____. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Anagrama, 2007.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

SCHVARTZMAN, Julio. "Los dos adioses". Montevideo: *La Diaria*, 17/01/2017, pp. 10-11. Disponible en: <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/1/los-dos-adioses/>>.