

# Los diarios de Emilio Renzi o el pudor autobiográfico



Adriana Rodríguez Pérsico

Universidad de Buenos Aires - CONICET

## Resumen

¿Para qué y para quién se escribe un diario? ¿Por inútil, desesperado afán de atrapar el instante o el acontecimiento antes de que la frágil memoria lo olvide? ¿Con miras a una celebridad futura? ¿Acaso como ejercicio virtuoso, para ir afinando la mano en el largo proceso de la creación? En 1957, Piglia empieza a escribir sus diarios que recopilan no solo experiencias literarias sino también amistosas, familiares, amorosas, educativas y políticas. Hasta el momento, se han publicado dos volúmenes, *Años de formación* y *Los años felices*. La pregunta inicial es por una identidad en marcha, por un devenir escritor. La práctica literaria produce al sujeto que se hace un nombre o mejor, dos en espejo, Piglia-Renzi. El primer volumen abarca el período 1957-1967; comienza con la experiencia traumática del exilio interior –cuando la familia debe mudarse de Adrogué a Mar del Plata a causa de la persecución política hacia el padre peronista. *Los años felices* se ocupa del lapso que va de 1968 a 1975, aquí la figura de escritor madura y se consolida. En el diario está la letra del sujeto, aquello que da cuenta de fantasmas fundamentales que son traducción literaria de modos de vivir la pulsión. El diario adquiere carácter fundacional al mostrarse como condición de posibilidad de la praxis futura.

## Palabras clave

diarios  
figuras de escritor  
Ricardo Piglia

## Abstract

For what purpose and for whom a diary is written? For a useless, desperate desire to catch the moment or the event before oblivion? Looking for future recognition? Is it a virtuous exercise, to train the hand in the long process of creation? In 1957, Piglia began to write his diaries; they compiled not only literary experiences but also those concerning friends, family, love, education and politics. So far, two volumes have been published, *Años de formación* and *Los años felices*. The initial question of these diaries concerns an identity in process -becoming a writer. The literary practice produces the subject who creates a name or better, two names which mirror each other, Piglia-Renzi. The first volume covers the period 1957-1967. It begins with the traumatic experience of inner exile –when the family must relocate from Adrogué to Mar del Plata because of author's peronist father facing political persecution. *Los años felices* deals with years 1968-1975. Here, the figure of writer reaches maturity and establishes itself. The letter of the subject lays in the diary; this letter gives account of fundamental ghost/

## Keywords

diaries  
writer's figures  
Ricardo Piglia

spectres that are a literary translation of ways of living the drive. The diary acquires a foundational character as it appears as a condition of possibility for a future praxis.

## Resumo

### Palabras-chave

diários  
figuras de escritor  
Ricardo Piglia

Para qué e para quem se escreve um diário? Por inútil, desesperado afán de asegurar o instante ou o acontecimento antes de que a fraca memória o esqueça? Com vista a uma celebridade futura? Talvez como exercício virtuoso, para ir aprimorando a mão no longo processo da criação? No ano de 1957, Piglia começa a escrever os seus diários, que recolhem não só experiências literárias, mas também amistosas, familiares, amorosas, educativas e políticas. Até aqui se lançaram dois volumes, *Años de formación* e *Los años felices*. A pergunta inicial tenta atingir uma identidade em processo, um devenir escritor. A prática literária produz o sujeito que se faz um nome; ou melhor, dois, em espelho: Piglia-Renzi. O primeiro volume abrange o período 1957-1967; começa com a experiência traumática do exílio interior –quando a família deve mudar-se de Adrogué para Mar del Plata por causa da perseguição política que sofreu o seu pai peronista–. *Los años felices* ocupa-se do tempo que va de 1968 a 1975; aqui, a figura de escritor madura e consolida-se. No diário está a letra desse sujeito, aquilo que refere a fantasmas fundamentais que são a tradução literária de maneiras de viver a pulsão. O diário adquire caráter fundacional ao se mostrar como condição de possibilidade da praxis futura.

La memoria funciona de ese modo, uno pisa el pie de un recuerdo y llega el zarpazo  
[ylasangre.

He entrado en la literatura cuando he podido sustituir el *él* por el *yo*”, Kafka. En mi caso podría decir: he entrado en mi autobiografía cuando he podido vivir en tercera  
[persona.

[...] una escritura más directa que trabaja el estilo en bloques y lo construye como quien levanta una pared con piedras de distinto tamaño.

Ricardo Piglia

En una vieja entrevista de la revista *Babel* Ricardo Piglia responde de manera contundente a la pregunta por la utilidad de un escritor: “Para decir bien” (Piglia, 1990a). Lejos de una actitud esteticista, el bien decir implica la voluntad de una forma y el deseo de una palabra que apuesta a la convergencia de la literatura y la historia y reconoce fundamentos políticos. Porque reniega de la separación de géneros literarios, se mueve con facilidad entre los lugares discursivos de narrador y ensayista, consolidando en ese cruce la identidad de escritor. Desde el inicio, tanto en la ficción como en el ensayo muestra que el territorio dilatado del lenguaje barre con tipologías mezclando discursos para materializar “un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales” (Piglia, 1990b: 16). Así, el discurso crítico concatena sus argumentaciones a la manera de una intriga del relato policial en el que el crítico desempeña el rol de detective y el escritor resulta el criminal. Más que encarnar metáforas ingeniosas, estos personajes juegan en una trama que despliega una poética y una gramática de los mundos ficcionales.

Para Borges, toda literatura es autobiográfica; Piglia cree que el crítico comparte esa experiencia resultando un autobiógrafo que imagina su vida mientras piensa los textos que son objetos de su quehacer. Este escritor-lector-crítico se esfuerza en

atar los hilos que le permitan interpretar el pasado porque esa operación ilumina el presente. El escritor recoge y transforma los materiales que le ofrece la vida; por este motivo, en el universo textual, la historia se funde con las anécdotas personales y las reflexiones teóricas alternan con las citas de voces.

Desde su origen, la literatura argentina es arma de lucha y al mismo tiempo posibilidad de racionalizar lo que aparecía caótico a los ojos de nuestros antecesores; los intelectuales decimonónicos inauguran un modo de pensamiento en el que la escritura provee las acciones y los instrumentos necesarios para domesticar una realidad concebida bajo los ideogramas del desierto y barbarie. Piglia se aferra a la idea de que la literatura organiza la experiencia y da forma a lo informe y, al igual que Sarmiento, la piensa como espacio de lo heterogéneo: “El que escribe no puede hablar de sí mismo. El que escribe solo puede hablar de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías”, dice (Piglia, 1998: 15).

En la forma del diario, el escritor habla de sus antepasados pero también de sí mismo en primera y en tercera persona. ¿Para qué y para quién se escribe un diario? ¿Por inútil, desesperado afán de atrapar el instante o el acontecimiento antes de que la frágil memoria lo olvide? ¿Con miras a una celebridad futura? ¿Acaso como ejercicio virtuoso, para ir afinando la mano en el largo proceso de la creación? En 1957, Piglia empieza a escribir sus diarios que recopilan no solo experiencias literarias sino también amistosas, familiares, amorosas, educativas y políticas. Hasta el momento, se han publicado dos volúmenes, *Años de formación* (2015a) y *Los años felices* (2016). La pregunta inicial es por una identidad en marcha, por un devenir escritor. La práctica literaria produce al sujeto que se hace un nombre o, mejor, dos en espejo, Piglia-Renzi. El primer volumen abarca el período 1957-1967; comienza con la experiencia traumática del exilio interior -cuando la familia debe mudarse de Adrogué a Mar del Plata a causa de la persecución política hacia el padre peronista. *Los años felices* se ocupa del lapso que va de 1968 a 1975; aquí, la figura de escritor madura y se consolida.

Un diario se publica con la intención de otorgar sentido a una vida: “En algún momento trataré de darle forma y dejar un hilo suelto, visible y fuerte, tirando del cual se desovilla la madeja de mi vida. Quizá por eso los escribo, a veces me molestan pero sigo adelante como si se tratara de un pacto que encontrará su sentido al final (¿de qué?)” (Piglia, 2015a: 323). En él está la letra del sujeto, aquello que da cuenta de fantasmas fundamentales que son traducción literaria de modos de vivir la pulsión. Hay que leer la letra y a la letra. El diario adquiere carácter fundacional al mostrarse como condición de posibilidad de la praxis futura; en la “Nota del autor”, leemos: “Sin embargo está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás habría escrito otra cosa. Publicó algunos libros -y publicará quizás algunos más- solo para justificar esa escritura” (2015a: 11).

Hace un tiempo, y quizás como modo de conjurar la enfermedad que lo aquejaba, Piglia comenzó la transcripción. Parecería que el género favorece las decisiones rápidas, exigidas por la prisa de registrar un recuerdo, un pensamiento, un nombre. Sin embargo, en este caso, la actividad del diarista revela una tenaz política intervencionista al punto que en la versión final es difícil distinguir fechas de composición. Y si bien los protocolos de lectura apelan a una supuesta verdad de lo contado, introduce la duda: “Todo lo que se escribe es verdad, es otro pacto pero, sin embargo, muchas veces uno escribe de lo que cree que ha sucedido y la realidad puede desmentirlo” (2015a: 290).

Piglia incluye cuentos o pequeños ensayos mientras trabaja con la repetición y la expansión: de repente dos o tres líneas de una entrada se transforman en un relato. Son destacables también las intervenciones con las que se desbaratan cronologías y

se incurre en numerosos cambios temporales de modo que Renzi es a veces un joven pletórico y otras un hombre ya viejo y enfermo: “mis cuadernos son para mí la máquina del tiempo [...] Paso de una época a otra, al azar, tengo los cuadernos guardados en cajas de cartón, sin indicación de fechas ni de lugar” (2015a: 358). La máquina parece adecuarse al modelo freudiano del inconsciente donde rige la atemporalidad. Sin embargo, la escritura somete los recuerdos a un cierto orden.

Memoria y recuerdos, modos de hablar del yo, la construcción de un estilo: son tres líneas que recorren los diarios. En la entrada del lunes 11 de septiembre de 1967, Renzi cuenta que ha rechazado el ofrecimiento de un empleo bien remunerado en el diario *La Razón*:

He abandonado tantas cosas por la literatura que seguir en ese plan es ya una especie de destino. La elección inicial definió todas las demás y, como sucede siempre, esa elección fue impensada y sorpresiva. “¿Y, entonces, qué pensás estudiar?”, me preguntó la hermana de E., con la que en ese tiempo estudiaba francés. “Bueno, voy a ser escritor”, le dije, tenía dieciséis años y tantas posibilidades de ser escritor como de ser aviador o mercenario. Vivir la literatura como un destino no garantiza la calidad de los textos pero asegura la convicción necesaria para elegir en cada momento. Uno vive una vida de escritor porque ya lo ha decidido, pero luego los textos deben estar a la altura de esa decisión (2015a: 323).

La elección temprana y las inevitables dificultades económicas son dos elementos que signan la trayectoria existencial y perforan, a menudo, la prosa. La pregunta necesaria es por la identidad: cómo se convierte uno en escritor. Cómo se pasa del objeto –escribo cuentos, novelas, ensayos– al sujeto que conjuga un categórico verbo intransitivo: escribo. El relato que el sujeto se cuenta puede desenvolverse una historia en la que en el origen está ya prefigurado el destino, con lo cual el adulto desarrolla una vocación y lo virtual se actualiza, o por el contrario, en el sujeto se opera una conversión; en un cierto momento, en la praxis, se descubre a sí mismo como escritor. Renzi narra un episodio de iniciación a la lectura: el niño Emilio se sienta en el umbral de su casa de Adrogué mientras finge leer un libro de tapas azules que ha tomado de la biblioteca del abuelo. Alguien, “una larga sombra”, se inclina para avisarle que tiene el libro al revés. Divertido, Renzi imagina que ese hombre es Borges “porque, ¿a quién sino al viejo Borges se le puede ocurrir hacerle esa advertencia a un chico de tres años?” (2015a: 15). Renzi se encuentra en el umbral de la vida y de la educación literaria. Los años de formación están atravesados por distintas coyunturas temporales de modo que, muchas veces, se inmiscuye el hombre de 73 años que –desde el presente– tuerce cronologías reinterpreta los hechos.

La ficción autobiográfica quiebra a menudo los pactos de lectura. Los diarios no cumplen siquiera con la convención que pide superponer las figuras de autor y narrador: en la tapa, dos autores se hacen cargo del discurso. El cuerpo del texto alterna la primera y la tercera personas. El nombre del interlocutor de Emilio Renzi no aparece aunque se supone que es el otro, Ricardo Piglia. En el primer volumen algunos párrafos iniciales esbozan la secuencia, la sucesión de hechos, los pensamientos e intuiciones que arman el archivo personal, una metáfora cara al autor:

[...] estaba todo anotado en lo que ahora había decidido llamar *sus archivos*, las mujeres con las que había vivido o con las que había pasado una noche (o una semana), las clases que había dictado, las llamadas telefónicas de larga distancia, notaciones, signos, ¿no era increíble? Sus hábitos, sus vicios, sus propias palabras. Nada de vida interior, solo hechos, acciones, lugares, circunstancias que repetidas creaban la ilusión de una vida. Una acción –un gesto– que insiste y reaparece y dice más que todo lo que yo pueda decir de mí mismo (2015a: 16).

Los diarios como archivos, los archivos de guerra del abuelo italiano, el archivo como forma de la novela en *Respiración artificial*. En una entrevista de 1989, Piglia declara que en la época en que trabajaba sobre la forma de *Respiración artificial* le rondaba la idea de archivo; es así como el personaje de Ossorio nació de la necesidad de hallar una fuente histórica que sirviera de base para construir el archivo (1990c: 191). Testimonio de las experiencias vividas y las cosas pensadas, de los sueños y proyectos imaginados, el archivo delata sus elecciones juveniles como estudiante primero y como profesor de historia, luego. En *La atracción del archivo*, Arlette Farge dice: “El archivo es exceso de sentido, en el lugar mismo en que quien lo lee siente la belleza, estupor y una especie de sacudida afectiva. Ese lugar es secreto, diferente en cada uno, pero en todos los itinerarios surgen encuentros que facilitan el acceso a ese lugar y sobre todo a su expresión” (Farge, 1991: 28-29). Los diarios son ese lugar de belleza, estupor y afectividad para Piglia.

El archivero se reserva una compleja tarea y pone en juego una poderosa capacidad porque escribir es un acto de memoria o archivación (Derrida, 1997).<sup>1</sup> Las respuestas a las preguntas que plantea el archivero configuran la trama de sentidos que denominamos historia, sea esta colectiva o personal o ambas, al mismo tiempo.<sup>2</sup> En Piglia, el archivo atrae cierta ilusión de objetividad o de distanciamiento, desvelos permanentes del autor en búsqueda de un estilo.

Aunque hablar de pudor autobiográfico resulte un oxímoron –nadie que quiere permanecer de incógnito sostiene semejante proyecto durante décadas–, creo que Piglia se muestra un autobiógrafo discreto, como si se tomara en serio aquella frase de Blaise Pascal: “El yo es odioso”. Por medio de la ausencia de voces estridentes y la elusión de sentimientos trágicos, la pasión de las ideas se declina en prosa reflexiva. “Nada de vida interior”. Según el diccionario, pudor es sinónimo de vergüenza, recato, honestidad o moralidad. La palabra se forma sobre el verbo *putere* que origina otras como púdico, impúdico, pudibundo y repudio. Cuando lo califico de pudoroso, apunto a un decir que prefiere los tonos bajos mientras argumenta contra las maneras desenfundadas.

Al mismo tiempo persevera en algunas convicciones. Lejos de todo gesto que se acerque a los buenos modales, el suyo es de contención y recato que mantiene siempre ya sea que trate de algunos vicios privados, amores contrariados, éxitos editoriales, relaciones amistosas, estrecheces económicas o la evidencia tremenda de la enfermedad. Piglia transgrede pocas veces los tonos brechtianos del distanciamiento. Y en esto se acerca a Borges al punto que en *Los años felices* transcribe un fragmento de “Indagación de la palabra” que opera como faro: “El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra *humana*”. Y concluye ratificando al maestro en aquello de “lo más humano es la gramática” (Piglia, 2016: 68). Incluso los momentos más dramáticos que anuncian la enfermedad así lo corroboran: “Ellos pensarán que no es una metáfora y que cuando digo ‘Vivo en el cuerpo de otro’ es así, tal cual, son literales, se toman todo al pie de la letra, por eso quiero decir que tengo la *sensación* de que mi cuerpo no me obedece, que yo estoy sano, lúcido, para decirlo así, pero mi cuerpo está averiado. Nada grave, no hay que alarmarse, les digo a mis amigos. Soy un herido de guerra, un veterano [...]” (Piglia, 2015a: 344). Piglia se hace un cuerpo de escritura que funciona como antídoto; se construye un cuerpo allí donde lo real lo conmina al organismo.

Hacia fines de los 60, recibe el encargo de hacer una antología de textos autobiográficos. *Yo* se publica en 1968 en la editorial Tiempo Contemporáneo. Cuando decide incluir el prólogo en el primer volumen de los diarios, afirma la vigencia de sus opiniones. En la autobiografía –dice– el yo se convierte en espectáculo y también es

1. Dice Derrida: “El primer archivero instituye el archivo como debe ser, es decir, no solo exhibiendo el documento, sino *estableciéndolo*. Lo lee, lo interpreta, lo clasifica” (Derrida, 1997: 63).

2. En otra parte escribí: “El archivo se erige en testigo de vidas y acontecimientos; conserva miles de huellas diseminadas que crean la ilusión de que, si desplegamos el archivo, tendremos acceso a un pedazo de la realidad histórica. Aunque amante del archivo, Piglia atenta contra esa ilusión cuando enfatiza la relación distanciada que el escritor y el crítico tienen con la verdad. Más allá de cualquier eco foucaultiano, las consideraciones sobre la novela [*Respiración artificial*] pueden ampliarse; quiero decir que, en su práctica, el escritor mantiene y desarrolla esa noción de la literatura como archivo. La afirmación implica el afán de consolidar una memoria en la medida en que opera con la convicción de que la escritura logra derrotar a la muerte. La ley del archivo invoca la memoria, como *anamnesis*, *mnéme* o *hypónnema*, sostiene Derrida que aproxima el archivo a la noción de memoria voluntaria y reproductiva: ‘El archivo es hiponmnémico’. La pulsión de muerte amenaza al archivo; el filósofo francés la homologa con el mal de archivo mientras hace de la pulsión de conservación sinónimo del deseo de archivo”. (Rodríguez Pérsico, 2007)

el único testigo. No se trata de la experiencia vivida sino de la transmisión de esa experiencia, por consiguiente, la lógica seguida es la del lenguaje. El género se presta a la ambigüedad que se instala entre ocultamientos y revelaciones:

Acceptada esa ambigüedad es posible intentar la tarea de descifrar un texto autobiográfico: se trata, en definitiva, de rescatar las significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de contarse: espejo y máscara ese hombre habla de sí al hablar del mundo y, a la vez, nos muestra el mundo al hablar de sí mismo. Es preciso acorrallar esas 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 (Piglia, 1968: 5).

“Las significaciones que una subjetividad ha dejado caer” o las marcas y las huellas que constituyen la subjetividad. Piglia las persigue tanto en los huecos como en las presencias. El mundo individual conecta con el colectivo en los puntos en que una vida particular deja ver retazos de historia. El fragmento pone en relación al sujeto con la historia de modo que aun lo más singular –el tono y el ritmo de una voz– se articulan con lo colectivo.

[...] detrás del tono y el ritmo de una voz, detrás de una referencia circunstancial al dinero o a la literatura, detrás de la narración de un acontecimiento político es posible entrever no solo el espesor, el clima, las ilusiones de una época sino también el nivel de conciencia (de sí mismo y del mundo) que tiene el que habla: el modo en que la realidad ha sido vivida, interiorizada y recordada por los hombres concretos, en una circunstancia concreta (1968: 6).

3. Para Borges la identidad lingüística reside en un tono peculiar; de otro modo, lo particular tiene que ver con la entonación, con la voz y por consiguiente con las emociones y el sistema de valores que entraña el culto de la oralidad. Escribir la voz ciudadana, argentina. En “El idioma de los argentinos” despliega esta cuestión. Su definición de la lengua nacional marca distancias tanto de las posiciones que toman partido por el lunfardo como de las simpatizantes del español peninsular; el criterio para hacer nacional una lengua es su uso por el pueblo. Estas dos categorías –uso y pueblo– sostienen las argumentaciones que se apoyan en el carácter connotativo, emocional de una lengua: arrabal, pampa, lindo, llovizna. El que escucha ese uso especial, esa voz particular presente allí a la patria. El espacio de la lengua es el espacio de unión de los sujetos que por ese empleo de un tono, por esos matices de la voz, adquieren una nacionalidad, se convierten en argentinos: “Un matiz de diferenciación si lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria [...] Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras pero sí su connotación. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica es grande en lo que mira a las emociones” (Borges, J.L., 1998: 136). Exploré el tema en el artículo “Las fronteras de la identidad” (Rodríguez Pérsico, 1993)

¿Qué lengua inventar para convertirse en escritor? ¿Cómo hacerse de un estilo? ¿Cómo llegar al tono que promovía Borges en “El idioma de los argentinos”? Renzi acude a ciertos nombres predilectos de su extensa biblioteca y estudia sus técnicas narrativas, a Hemingway con la teoría del iceberg o de la omisión que el argentino hace propia (una narración cuenta solo algunos hechos, los demás permanecen ocultos), a Borges del que rescata cierto tono coloquial: “El de Borges es un estilo coloquial escrito y no hablado (como el que yo busco). La línea para mí es *Martín Fierro* y *Los ranqueles* de Mansilla” (Piglia, 2015a: 320).<sup>3</sup>

Hay rasgos que persisten y van constituyendo a través del tiempo “una poética de la elipsis y la distancia”, como sostiene en una de las conversaciones en Princeton (Piglia, 2015b: 129). En esta estética, se inscriben la mayoría de los cuentos que pertenecen a *La invasión* y *Nombre falso*, “El fluir de la vida”, incluido en *Prisión perpetua*, que presentan un narrador protagonista que relata su historia a la autoridad judicial o al escritor, figura de la autoridad textual, que además de actuar como receptor tiene, a veces, la función de transcribir las narraciones encomendadas. Ese otro, marcado con la diferencia del ilegal o marginal, rezago de la sociedad, convierte al escucha en destinatario de historias simples y crueles que están despojadas de cualquier matiz moral. En otras palabras, aunque se trate explícitamente de la confesión de un delito –en “Las actas del juicio”, por ejemplo, el narrador es el homicida del general Urquiza– la prosa mantiene un tono distanciado que transforma en neutros hasta los acontecimientos más terribles. En la entrevista de *Babel*, ya citada, el escritor comenta los trazos que han perdurado en su escritura: “[...] aprendí que hay que contar una historia como si se estuviera contando otra. Por ejemplo, escribir la historia de una delación como si se estuviese contando un pic-nic. (O a la inversa)” (Piglia, 1990a)

Esa voluntad de discreción es motor poderoso de la escritura, ya se trate de textualidades ficcionales, ensayísticas o autobiográficas. *Años de formación* despliega un abanico de formas del decoro. Lejos de ser un azar, la idea de forma se replica

abriéndose en un entramado de significaciones, como si el término estallara en fragmentos para luego entrar en constelación. Sabemos que hay en Piglia una apuesta intensa a la forma, en algún momento, por ejemplo, sostuvo que una historia de la literatura debía consistir en una historia de las formas literarias. Otros dos volúmenes –*Formas breves* (1999), *La forma inicial* (2015b)– llevan la palabra en el título, prueba tangible de una perseverancia. En los diarios, ante todo, se trata de la forma escritor o de dar forma a una vida en la figura del escritor. Ello remite a una tarea pedagógica en la que el sujeto deviene autodidacta y se convierte en su propio maestro. En este sentido, las palabras y las imágenes, la literatura y el cine adoptan roles fundamentales en la educación del joven Emilio. Además de los libros, el cine y la historia, otros maestros son algunos profesores, pero sobre todo, dos figuras familiares, el abuelo y la madre. *Años de formación* se inicia con un relato que se llama “En el umbral” y cierra con otro, “Canto rodado”. Los protagonistas son Emilio, el abuelo y la madre, Ida Maggi. El abuelo lega formas literarias que serán decisivas en su producción: el archivo que tiene que ver con la carrera universitaria del escritor y con la historia del abuelo durante la Primera Gran Guerra como oficial encargado de mandar las cartas que informaban a las respectivas familias sobre los soldados caídos en acción. Su obsesión es poner orden en el archivo que ha acumulado, tarea en que lo ayuda su nieto.

El texto resume algunas anécdotas familiares que circulan entre los miembros: “Las historias proliferan en mi familia, dijo Renzi. Se cuentan las mismas una y otra vez, y al contarlas y al repetirlas mejoran, se pulen igual que el canto rodado que el agua cultiva en el fondo de los ríos. Alguien canta y su canto va rodando de un lado al otro durante años” (Piglia, 2015a: 338). La principal cantora y narradora será su madre quien relata dos historias emblemáticas del acervo familiar: revela el pasado amoroso del abuelo y acepta la locura como parte de la herencia a través de la historia del tío médico, un enfermo imaginario:

Mi madre, Ida Maggi, tenía como narradora una virtud que yo siempre he tratado de usar en mi literatura, porque la clave, o una de las claves del arte de narrar, es no juzgar a los personajes. Mi madre nunca juzgaba la conducta de un miembro de la familia, hiciera lo que hiciera, ella contaba los hechos pero no los condenaba si era del clan, y por eso, creo hasta que mi abuelo ya no fuera de este mundo para contar el secreto de su vida (2015a: 349).

En *Años de formación*, los relatos de comienzo y final culminan con una escena en la que el narrador acompaña a Renzi hasta su casa. Por su colocación son complementarios: recorren infancia, juventud y vejez. “Canto rodado” cierra el volumen, siendo, además, el corolario del apartado teórico “Quién dice yo”. La historia del abuelo se completa en las últimas páginas cuando Renzi cuenta al narrador la historia que a su vez le contó la madre. Las mujeres tienen la función de conservar la memoria colectiva por medio de la narración. Recordemos que, en el final de *La ciudad ausente*, la narradora es la máquina que, en una especie de discurso psicótico, cita todas las historias. La máquina lamenta un amor perdido que desde las entrañas de una interioridad desgarrada y pequeña cuenta la historia del país, una historia literaria y política en la voz doliente de una máquina-amor-mujer.<sup>4</sup>

Hablar de la propia vida como si fuera de otro. Es al otro al que le ocurren ciertos percances. Borges produjo páginas magistrales sobre el desdoblamiento entre el escritor célebre y el hombre común, sujeto a los avatares del mundo cotidiano. Piglia se inclina por otro tipo de desdoblamiento involucrando a su alter ego. En rigor, *Años de formación* se sostiene en las conversaciones entre Renzi y el narrador, quien en el final, acompaña al viejo escritor enfermo hasta la puerta de su casa. Renzi se despide con un continuará y la promesa del segundo tomo de sus diarios mientras

4. Recordemos que la novela termina con un parto: “[...] las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas [...]” (Piglia, 1992: 178).

agrega socarrón: “Si no me muero antes”. Los diarios ponen en escena también las metamorfosis que se operan en las formas humanas que alternan la plenitud y la decadencia, la salud y la enfermedad.

Sabemos que no hay palabra original, que siempre se escribe a partir de las voces y los relatos de otros. Muchos cuentos de Borges –“Hombre de la esquina rosada”, “Historia de Rosendo Juárez”, para citar un par de ejemplos– materializan esa idea mediante la representación de un personaje llamado Borges, destinatario del relato de otro sujeto. En “Nuevas tesis sobre el cuento”, Piglia elige algunos cuentos de Borges cuyo centro es la situación de comunicación oral para ilustrar la imagen de aquel que espera el relato, que es parte de la trama mientras liga la figura del interlocutor implícito con la tradición oral. Esa presencia envuelve un rasgo arcaico: “En la silueta inestable de un oyente, perdido y fuera de lugar en la fijeza de la escritura, se encierra el misterio de la forma. No es el narrador oral el que persiste en el cuento sino la sombra de aquel que lo escucha” (Piglia, 1999: 110). El arte de narrar para Borges consiste en oír un relato que se pueda escribir, o en escribir un relato que se pueda contar en voz alta. El cuento, por su brevedad, ofrece posibilidades que no se dan en la novela, género alejado de las formas orales. En él se han perdido las huellas de la figura del escucha.

Piglia bucea a menudo en Borges para apropiarse de procedimientos que le parecen útiles y adoptar deseos o imperativos que se le imponen para alcanzar ciertas metas, para cumplir el destino de escritor. La literatura de Borges oficia de cantera inagotable para posibles usos. Con este carácter instrumental, considera la cita y el plagio como ejemplos de una escritura dentro de otra y sigue el juego de las falsas atribuciones cuando decide colocar como epígrafe de *Nombre falso* una frase de Borges de “Nueva refutación del tiempo” y se la atribuye a Arlt: “Solo se pierde lo que no se ha tenido” (Piglia 2016: 102)<sup>5</sup>. El joven escritor deja registro de la broma en su diario. Lejos de recitar al maestro, se atreve a negarle la paternidad de la frase, así como en otro momento, le regala a Arlt la autoría de “Las tinieblas” de Andreiev.

En un artículo ya clásico, “Ideología y ficción en Borges”, Piglia argumenta que Borges ha diseminado en toda su producción una ficción que sostiene su escritura, “una ficción de origen” que narra “el acceso a las propiedades que hacen posible la escritura” (Piglia, 1981: 87).<sup>6</sup> La escritura se construye entonces sobre la base de dos linajes: los antepasados guerreros, héroes de la independencia, configuran el linaje de la sangre. El segundo está constituido por los antepasados literarios, los modelos. Esas dos líneas se entrelazan siguiendo el modelo de las relaciones familiares, las relaciones de parentesco y acaban por construir un mito personal. Los dos linajes encarnan en la familia: la rama materna descende de fundadores y conquistadores, a la rama paterna corresponden la cultura y el saber. Borges escribe cuentos cuyo centro es el culto al coraje y otros que giran alrededor de los libros. Esa doble herencia.

Son dos sistemas de relato, dos maneras de manejar la ficción. Heredero contradictorio de una doble estirpe, esas dos ramas dividen formalmente a la obra. Por un lado aparecen una serie de textos afirmados en la voz, en el relato oral, en cierta ética del habla, en la historia, en la memoria, en el culto al coraje, en el no saber, y que tienen al duelo (es decir en Borges, la relación entre el nombre y la muerte) como estructura fundamental; por otro lado, otra serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la biblioteca, en el culto a los libros, en el saber, en la parodia y que tienen lo apócrifo (es decir, la relación entre nombre y propiedad) como estructura fundamental (Piglia, 1981: 94).

Como en Borges, hay también en Piglia dos líneas narrativas con un común denominador armado en la conjunción de historia y política; el entrelazamiento de ambos

5. Dice: “Colocaré una frase de Borges al frente de mi libro *Nombre falso* pero se la atribuiré a Roberto Arlt: ‘Solo se pierde lo que realmente no se ha tenido’. La frase no hace más que sintetizar lo que es para mí el ‘tema’ central de ese libro: las pérdidas” (Piglia, 2016: 411).

6. El artículo original salió en *Punto de Vista*, Buenos Aires, n° 5, 1980.

términos es el soporte narrativo predilecto. Estos dos tipos de narraciones son modos de responder a la pregunta primera que se formula un escritor: “cómo contar una historia”, pregunta que arrastra otra no menos importante: “en qué tradición me inscribo”. Porque la literatura trabaja con la realidad elaborándola en una lengua opaca, el escritor resuelve las cuestiones estéticas planteando problemas de formas. Por un lado, produce textos que cultivan la oralidad; un narrador cuenta una anécdota que culmina en un hecho decisivo para los destinos de los protagonistas y del relato. El hecho –que está ligado a traiciones y lealtades públicas o privadas, inicios y finales de vida, fracasos, corajes y cobardías– deja vislumbrar una trama que había permanecido latente.<sup>7</sup>

Por otro lado hay textos o, mejor, zonas que giran alrededor de la escritura y la interpretación del relato bajo una imagen cartográfica: “El libro es como un mapa y la historia se transforma según el recorrido que se elija” (Piglia, 1992: 140). Aquí se expanden las variaciones y las repeticiones y abundan las citas. Si los textos de la oralidad se organizan alrededor de una escena en donde la palabra del narrador se dirige siempre a un testigo, estos exhiben numerosos padres literarios, interrogan otras literaturas y especulan sobre la validez o la futilidad de la práctica literaria.

Los diarios se adecuan a esa imagen cartográfica. Alguna vez Piglia habló de la idea de la sociedad como trama de relatos que se van transformando a medida que circulan. *Años de formación* también arma escenas de conversación en las que el enunciador tiene la función de dador de relatos que serán volcados al papel por el interlocutor. Ciertos pasajes exageran el procedimiento de modo que las voces se entremezclan hasta confundir los enunciadore. Renzi narra un encuentro de juventud con Borges quien recuerda una anécdota protagonizada por su padre y el poeta López Merino: “Está destemplada; nunca fue muy buena esta guitarra, dijo malicioso el poeta, contó Borges, y agregó Borges, dijo Renzi, parece una maldad pero solo era un chiste de muchachos” (Piglia, 2015a: 29). Como consecuencia de ese enredo textual, se enfatizan los contenidos al precio de apagar las fuentes de esas voces. En cierto modo, los relatos se independizan de sus autores, deviniendo semi anónimos.

A veces, el escritor consigna temas, situaciones para alguna novela o algún cuento futuros. Uno de esos posibles temas tiene que ver con su amigo Cacho, ladrón de profesión:

*Tema.* Acaso el final de mi novela sobre Cacho esté en el departamento de Montevideo en esos tres pistoleros atrapados allí, aguantando dieciséis horas y resistiendo contra cuatrocientos policías y soportando gases, fuego, balas, agua, bombas hasta que al fin queman el dinero y gritan: “Vengan a buscarnos, guanacos” (2015a: 203).

Los lectores se asoman curiosos al desarrollo y materialización de un proyecto literario extraordinario. Lo siguen, ven las demoras, sufren con las vacilaciones, aplauden los logros. La novela sobre Cacho resultó *Plata quemada* que se publica en 1997 y cuenta un caso real que aconteció en Buenos Aires, un robo a un banco en 1965 y siguió en Montevideo hacia donde fugan los delincuentes. Allí, Renzi es el joven cronista de un diario de Buenos Aires que cubre la noticia. El texto articula algunos mitos cruciales del siglo XX, tales como el dinero, la droga y la violencia, para correrlos de lugar. El mito opera como estructura narrativa descubriendo las lacras del sistema, la corrupción institucional y la violencia ejercida desde el estado. Junto con esos mitos contemporáneos, adosados a la industria cultural, *Plata quemada* rescata el sentido primitivo del *mythos*, la situación trágica original: el héroe –destinado desde el inicio a la muerte– desafía la ley del estado para seguir caminos propios, consciente de que la fidelidad a otras legalidades lo arrastrará hacia la catástrofe.

7. Dice: “El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación; el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento” (Piglia, 1990b: 87).

*Plata quemada* contradice la pedagogía ejemplar del mito así como tuerce las convenciones del policial, porque los héroes son asesinos, homosexuales y drogadictos y porque el final sangriento esquivo el desenlace punitivo para apuntalar el carácter épico de la resistencia. En cierta medida, Renzi es un nostálgico de la aventura y, quizás por esta razón, arma una historia que, lejos de la objetividad periodística, toma partido adoptando un discurso fuertemente valorativo. El periodista no escribe la versión pública; solo piensa en la voluntad de morir que muestran los delincuentes y compara sus acciones con las conductas policiales: “Pero la diferencia es abismal, es la misma diferencia que existe entre luchar para vencer y luchar para no ser derrotado” (Piglia, 2000: 176): “No esperan nada, solo quieren resistir” (2000: 175). Resistir es negarse a entrar en la lógica del Otro –la ley, el padre, las costumbres, el código de la lengua.

Como sus personajes, Piglia también se negó y apostó hasta el fin a distintas formas de resistencia. Esa es la letra que se materializa en géneros varios y en intervenciones múltiples, que se deja entrever, a veces y se hace más visible cuando adoptamos una mirada gran angular capaz de abarcar un universo simbólico particular.

## Bibliografía

---

- » Borges, J. L. (1998). *El idioma de los argentinos*. Madrid, Alianza.
- » Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- » Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia, Alfons El Magnanim, Institutó Valenciana d'Estudis i Investigació.
- » Piglia, R. (1968). *Yo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- » ——— (1981). Ideología y ficción en Borges. En Barrenechea, A. M.; Rest, J.; Updike, J. y otros. En *Borges y la crítica*. Cap. 8o, CEAL.
- » ——— (1990a). Entrevista La Esfinge, en *Babel*, diciembre.
- » ——— (1990b) La lectura de la ficción. Entrevista de Mónica López Ocón. *Tiempo Argentino*, 24 de abril de 1984. En *Crítica y ficción*. Buenos Aires. Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral.
- » ——— (1990c) La literatura y la vida. En *Crítica y ficción*.
- » ——— (1990d) Tesis sobre el cuento. En *Crítica y ficción*.
- » ——— (1992) *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » ——— (1998). *Prisión perpetua*. Buenos Aires, Seix Barral.
- » ——— (1999) *Formas breves*. Buenos Aires, Temas.
- » ——— (2000) *Plata quemada*. Buenos Aires, Planeta.
- » ——— (2015a). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires, Anagrama .
- » ——— (2015b) *La forma inicial*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- » ——— (2016) *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona, Anagrama.
- » Rodríguez Pérsico, A. (1993). Las fronteras de la identidad. En *Hispanamérica, Revista de Literatura*, vol. 22, núm. 64-65, apr-aug, pp. 23-48.
- » ——— (2007). La práctica literaria, ente la pérdida y la restauración. En Corral, R. (ed.). *Saer, J.J. y Piglia, R., Entre la ficción y la reflexión*, pp. 137-148. México, Colegio de México.

