

Ricardo Piglia: una vida en tercera persona

José Fernández Vega

La poética de un escritor está muy a menudo más claramente enunciada en sus diarios que en otros textos. Este es el caso de los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia (1940-2017), uno de los más destacados escritores contemporáneos, que deben considerarse, asimismo, su legado literario. A través de ellos podemos apreciar aspectos decisivos de la manera en que Piglia entendía tanto la literatura como la crítica, además de muchos episodios biográficos relevantes para la vida intelectual argentina y la del propio Piglia.

«La necesidad de reflexión constituye la melancolía más profunda de toda gran novela», escribió György Lukács en 1915¹. Esa necesidad deriva del desgarramiento del individuo en la sociedad liberal, donde ya no encuentra un sentido para su vida en la inmediatez, como ocurría en la «bella totalidad griega» elevada en esa época por Lukács a la categoría de utopía retrospectiva, tal como en el pasado habían hecho Hegel y tantos otros pensadores de la tradición idealista alemana. La crisis de la sociedad autosatisfecha de la *belle époque* se desencadenó con el inicio de

la Primera Guerra Mundial. Esta, según Eric Hobsbawm, señaló el verdadero inicio del «corto» siglo xx que culminó en 1989 con la caída del Muro de Berlín y, luego, de la Unión Soviética. La melancolía a la que alude la cita de Lukács surge de la añoranza por esa comunidad perdida y por la seguridad cultural que ofrecía Europa antes de 1914, durante el «largo» siglo xix. El vacío que rodea al sujeto aislado, figura típica de la Modernidad, impulsó a restaurar los vínculos perdidos mediante una forma inestable, ilusoria: la narración novelesca.

José Fernández Vega: es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina y profesor de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es autor, entre otros libros, de *Las guerras de la política. Clausewitz de Maquiavelo a Perón* (Edhasa, Buenos Aires, 2005) y de *Francisco y Benedicto. El Vaticano ante la crisis global* (FCE, Buenos Aires, 2016).

Palabras claves: diarios, literatura, *Los diarios de Emilio Renzi*, Ricardo Piglia.

1. G. Lukács: *Teoría de la novela*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2010, p. 81.

Estas consideraciones resultan esenciales para *Teoría de la novela*, el libro de Lukács que Ricardo Piglia valoraba como uno de los más importantes producidos en el siglo pasado y que menciona en sus diarios escritos en tercera persona². «Vivir en tercera persona» es un lema proveniente de Bertolt Brecht, otro autor admirado por Piglia según manifiesta una y otra vez en sus diarios. Es por eso que para escribirlos apela al personaje recurrente de su novelística, su *alter ego* Emilio Renzi (en realidad, el segundo nombre y apellido del escritor). Es al otro a quien le ocurren las cosas; Piglia se limita a dejar testimonio en unas ya míticas libretas de hule negro que irá acumulando a lo largo de los años y de las cuales seleccionará pasajes para incorporarlos a sus diarios publicados, donde añade textos nuevos y ejercicios literarios diversos³. El efecto que se busca es brechtiano: el extrañamiento y no la identificación que dificultaría la reflexión.

La presencia de esos nombres asociados a Alemania, Brecht y Lukács (húngaro, pero de expresión alemana), enriquece la perspectiva sobre un escritor habitualmente vinculado a otra geografía, a la novela negra estadounidense y a los grandes narradores de ese origen como Ernest Hemingway –cuyo *Hombrés sin mujeres* tradujo para la editorial

Fausto en 1977–, William Faulkner o Francis Scott Fitzgerald. Otras referencias centrales incluyen a Cesare Pavese, por no hablar de monumentos locales como Domingo F. Sarmiento, Jorge L. Borges y Roberto Arlt; o de algunos contemporáneos eminentes como Juan Carlos Onetti o Juan José Saer, además de colegas a los que frecuenta, Manuel Puig y Rodolfo Walsh, entre otros. Piglia jamás dejó de trabajar sobre los tres primeros clásicos argentinos mencionados (Sarmiento, Borges y Arlt); proyectaba incluso un libro que reuniera sus ensayos sobre Sarmiento, a quien leía sistemáticamente en la época que abarca el tercer y último tomo de *Los diarios de Emilio Renzi* titulado *Un día en la vida*.

Piglia se resistía a publicar un libro comparable sobre Borges, algo no mencionado en estos diarios, pero en 2013 dictó cuatro sorprendentes clases sobre él por televisión. Uno de sus últimos trabajos fue el guion de la serie televisiva basada en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Arlt. Otro proyecto que no pudo terminar de revisar, y ya ha sido publicado, es su curso universitario sobre Onetti. A Saer, Puig y Walsh les dedicó otro curso, dictado en 1990, titulado *Las tres vanguardias*⁴. En el segundo volumen de los diarios, *Los años felices*, hay una entrada fechada en junio de 1968 donde ya anticipa algunas tesis centrales de ese libro. No es en

2. Ricardo Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi 1. Años de formación*, Anagrama, Buenos Aires, 2015; *Los diarios de Emilio Renzi 2. Los años felices*, Anagrama, Buenos Aires, 2016; *Los diarios de Emilio Renzi 3. Un día en la vida*, Anagrama, Buenos Aires, 2017 (en adelante citados por el número de tomo).

3. Andrés Di Tella llegó a filmar un documental sobre estas famosas libretas de hule negro, de cuya existencia se había llegado a dudar, si bien la cantidad total de ellas que Piglia fue acumulando era un tercio de la que figura en el título de la película y el mismo escritor difundió: *327 cuadernos* (2015).

4. R. Piglia: *Teoría de la prosa*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2015; *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2016. Tanto para los *Diarios* como para estas obras de crítica Piglia contó en sus últimos años con la fundamental asistencia de Luisa Fernández.

realidad una sorpresa. Tanto su narrativa como sus trabajos críticos vuelven sobre temas precoces y arduamente elaborados a lo largo del tiempo. Del proyecto de su obra maestra, *Respiración artificial*, hay rastros a partir de 1970; hacia esa época también se registran movimientos sobre los hechos que novelaría unos cinco lustros más tarde en *Plata quemada* (1997) y de los que tomó conocimiento leyendo crónicas policiales en 1965.

Tiranía y consagración

Un día en la vida apareció póstumamente. Piglia falleció en enero de 2017 tras sufrir en sus últimos años una parálisis progresiva. Las estoicas referencias a su padecimiento añaden melancolía a la lectura. Es clara su conciencia del final y admirable su voluntad por llevar a término la edición de sus diarios, que consideró su legado artístico. *Un día en la vida* da cuenta del periodo que abarca desde las vísperas del golpe de Estado de 1976 hasta los síntomas iniciales de su enfermedad, que comenzaron a manifestarse poco después de sus charlas televisivas sobre Borges. Aunque postrado y necesitado de asistencia, siguió escribiendo hasta el último día.

La época que testimonia este volumen incluye los terribles años de la dictadura, los primeros viajes de Piglia a Estados Unidos para enseñar, su concentración en la escritura de *Respiración artificial* (publicada a fines de 1980), la Guerra de Malvinas, el regreso de la democracia y la instalación de un nuevo clima político bajo el cual sus antiguos compañeros de la izquierda adhieren a posiciones «socialdemócratas». También se

refiere al éxito arrollador de su novela, a su vida como profesor en Princeton —extendida durante casi cinco lustros—, a su jubilación allí y al retorno definitivo a Argentina. La historia más negra del país se mezcla con su consagración como narrador y crítico.

Una forma de melancolía y el sentimiento de pérdida —tópicos de *Teoría de la novela*— son las motivaciones reconocidas y más íntimas del novelista. Asombra en sus *Diarios* la ductilidad narrativa, capaz de variar el registro y visitar los más diversos asuntos sin abandonar el tono. A las confesiones y anécdotas más personales les siguen meditaciones sobre el arte de la crítica literaria o análisis políticos sobre la situación. La existencia de un artista de izquierda bajo la peor dictadura que vivió el país está vívidamente plasmada en detalles aterradores, como cuando registra que en las paradas de ómnibus se habían instalado carteles con la leyenda «zona de detención».

Unos dos tercios de los habitantes de Buenos Aires viven en edificios de departamentos. Piglia pasa de un departamento a otro en su vida porteña de escritor, y cierta vez en uno de ellos tocan el timbre y desde la puerta de calle le dicen su apellido mal pronunciado. De inmediato advierte que lo vienen a detener y baja por uno de los ascensores del edificio mientras los militares suben por el otro. Abandona su casa y solo regresa semanas más tarde a rescatar algunas pertenencias. En los meses que siguen, en otros departamentos, se altera cuando oye el ruido nocturno del ascensor a través de las delgadas paredes. El miedo es permanente: «pienso que todos los que cruzo en la ciudad son asesinos en potencia». En julio de 1977

se reúne con Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano para proyectar una revista que se llamará *Punto de Vista*, cuyo propósito es «reconstruir todo lo que se ha perdido y entrar en conexión con los amigos exiliados». No le entusiasma la empresa, pero reconoce su importancia.

La publicación se lanzará un año más tarde gracias a la financiación de una organización maoísta a la que pertenece Piglia, Vanguardia Comunista. Los dos dirigentes de ese grupo que eran sus contactos, Elías Semán y Rubén Kristkauský, fueron secuestrados por los militares en 1978, cinco meses después de la aparición del primer número de *Punto de Vista*, y continúan desaparecidos hasta hoy. El temor de que a causa de los tormentos sufridos estos compañeros implicaran a la revista resulta inevitable; hablar bajo tortura es algo que no les podría reprochar. Un mes más tarde, la inquietud cede, pero no la congoja:

Ninguno de los amigos internados [esta palabra, por supuesto, camufla su tragedia] dijo nada sobre la relación del grupo con la revista. Anduve, desolado y confuso, por la ciudad estos días, pero ninguno de los que conocía la relación con la revista dijo nada ni nos comprometió, pese al horror que intento no imaginar.⁵

Poco antes, al enterarse de sus desapariciones, había anotado: «Pienso en ellos y no puedo hacer nada». El horror y la impotencia de la época, los tenues puntos de resistencia posibles, son temas que vuelven

una y otra vez en estas páginas. El problema del sentido —personal e histórico— configura la atmósfera que respira Piglia durante estos años. Su desorientación, la persistente sensación de fracaso, los problemas para sobrevivir de quien aspira a consagrarse a la escritura, las dificultades del amor o los pensamientos suicidas son otros motivos de este diario, y en eso se parece a muchos otros, según el propio libro evoca. En *Años de formación*, el primer volumen, observa que para Stendhal un diario tiene la función de hacer posible el suicidio, mientras que Pavese escribió un diario para postergarlo y el último día demoró su muerte para contestar unas cartas. Stendhal es una figura rectora para el escritor en formación; de él reconoce haber tomado los principios esenciales que lo guiaron desde el comienzo: «estrategia, control, prosa clara»⁶. Piglia defiende una novelística centrada en la construcción de personajes y alejada de todo sentimentalismo.

Una de las cuestiones que vuelven singular *Un día en la vida* es el registro de la compleja composición de *Respiración artificial*, la mejor novela argentina desde *Rayuela* en opinión de Enrique Pezzoni, uno de sus primeros lectores, quien entonces era editor de Sudamericana y lamentó no haber podido publicarla (aparecerá por Pomaire, que hace una mejor oferta). El título surge de una crisis asmática que lo lleva al hospital, según venimos a conocer; un verso de Borges fue el que manejaba el autor provisionalmente: *La perplejidad de lo real*. Por fortuna lo desechó.

5. R. Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi* 3, p. 81.

6. R. Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi* 1, pp. 145-146; también *Los diarios de Emilio Renzi* 2, p. 386 y *Los diarios de Emilio Renzi* 3, p. 154.

El proceso de escritura de esa novela aparece una y otra vez, y ofrece una ventana hacia la intimidad del taller de un artista que lucha por dominar los secretos del estilo indirecto libre al que vuelve al final de su vida para dar forma a sus diarios. En ellos se registra el intento del joven escritor por tomar distancia de la figura paterna y del ambiente familiar, mientras reconoce la decisiva influencia de su madre en el aprendizaje de un estilo. Ella «usaba el estilo indirecto libre», asegura. Narradora de «gran sensibilidad», según la define en *Años de formación*, de ella aprendió que hay que establecer situaciones sin explicar las motivaciones de los actores, que siempre se narran variantes de la misma historia llena de sobrentendidos y que no se debe juzgar a los personajes (su madre, aclara, se abstenía de condenar a los miembros de su familia sin importar lo que hubieran hecho). «Por eso a veces digo que le debo todo a mi madre, porque ella fue el ejemplo más convincente del modo de ser de un narrador»⁷. Confirma esta confesión que el *alter ego* adoptado por Piglia para su obra tuviese su apellido materno, Renzi.

«¿Qué aprendí en estos largos años? Que no existen los argumentos hasta que uno no empieza a escribir, no hay nada antes», afirma en *Un día en la vida*, el último volumen de la serie. Esta declaración puede sorprender en un autor tan cerebral como Piglia. De hecho, releva las críticas a *Respiración artificial* por demasiado intelectual, elevadas ya desde su aparición. Pero reivindica como virtud lo que otros señalan como defecto.

Piglia defiende la crítica hecha por escritores y, ante todo, la ficción que se integra al ensayo; en un pasaje la denomina «interpretación narrativa». En *Los años felices* había subrayado la importancia de «pensar en el interior de la narración» en oposición al sentimentalismo y al antiintelectualismo que ve proliferar entre sus colegas. En contraste, «Todo lo que se considera externo a la literatura me parece a mí lo único interesante: tramas intelectuales, tiempos muertos, discusiones, etc. Hay que sostener la narración con los materiales que todo el mundo deja fuera de un relato»⁸.

Mientras la novela de su tiempo tiende hacia la poesía, habría que hacerla virar hacia el ensayo, sostiene. Esta dimensión incluye lo que califica su «pasión por la historia argentina», inclinación que se vuelve central en *Respiración artificial*. En *Años de formación* había evocado sus años de aprendiz de historiador en el por entonces vibrante ambiente de la Universidad Nacional de La Plata.

El programa literario hacia el que apunta configura una narrativa *conceptual*. El término se utilizaría más tarde para designar una vertiente de la plástica que en Argentina surgió de manera pionera con un grupo de artistas de finales de la década de 1960 que se llamaban a sí mismos «desmaterializadores» y a quienes Piglia frecuentaba, en particular a su amigo Roberto Jacoby, interesado en los procesos sociales y los medios de comunicación, cuyo nombre aparece repetidas veces en estos diarios. Otro factor, más esperable, que lo inclinaba hacia el

7. R. Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi 1*, p. 341; para la cita previa, p. 351.

8. R. Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi 2*, pp.: 200-201; las citas de los dos párrafos siguientes corresponden a las páginas 397 y 217.

conceptualismo provenía de la filosofía. Piglia se interesó en ella desde sus épocas de estudiante y dejó la más sugestiva huella de esa propensión en *Respiración artificial*. Tales influencias disciplinarias –historia, plástica, filosofía– se completan con otra literaria: Borges. Aun cuando busque alejarse de la gravitación estilística de su prosa, detectable por doquier entre sus contemporáneos, Piglia reconoce en Borges un impulso conceptual que él intenta reformular. En un pasaje de 1966 donde contrasta filosofía y literatura, advierte que mientras en su prosa autobiográfica Sartre transforma «los hechos en conceptos», Borges sigue en cambio el camino inverso y «convierte los conceptos en hechos»⁹. Así se podría condensar el postulado programático de la narrativa que busca desarrollar el joven escritor.

Poéticas

Uno de los aspectos más interesantes de los diarios de un escritor es que permiten conocer de primera mano sus consideraciones sobre poética. Piglia atribuye mucha relevancia al procedimiento; es lo primero a considerar en literatura y el único héroe en el que la crítica debe fijar su atención, según una frase de Roman Jakobson que copia. Esto se ejemplifica en la búsqueda de un estilo impersonal, algo que aprende de una de *Las historias del señor Keuner* de Brecht. Llegamos así a otro modo de extrañamiento: un diario personal que busca una expresión que no lo sea, pero que se mantenga así fiel a la poética de quien lo escribe.

Sobre la base de esta poética se escandaliza al comprobar que en las últimas décadas los autores se volvieron más importantes que sus obras. Atrapados por su pequeño narcisismo, encandilados por la figuración mediática y el afán de prestigio, muchos de los colegas de Piglia merecen su desprecio. En contraste, él apenas aspira a la soledad para escribir, leer y pensar, siempre en tercera persona. Ni siquiera le agrada el nombre de su oficio. El narrador de los diarios asegura que Renzi «no usaba la palabra salvo con ironía, de ser un escritor, desde hacía decenios venía encaminado solo hacia lo que quería escribir». Quienes se autodesignan escritores, anota en otro lugar, «delatan que no lo son». Escritores son los otros, parece afirmar; no los que simplemente quieren escribir. En la página final de *Un día en la vida*, Piglia/Renzi lo resume así: «Siempre quise ser solo el hombre que escribe».

Aunque deplora la hueca figura del yo que exhiben los narradores de nuestros días, el primer libro que preparó para Tiempo Contemporáneo –una de las varias editoriales emergentes en el vibrante panorama de los años 1960, donde trabajó como editor– fue una singular antología bajo el despojado título *Yo* (1968). Para ella compuso un prefacio que incluyó al final de *Años de formación*. El yo no debería ser el enunciador, sino el objeto de análisis. En una autobiografía como *Las palabras* de Sartre, ese yo es pretérito. Esto lo comenta a propósito de un ejercicio de Oscar Masotta basado en ese modelo literario por entonces tan gravitante, pero aplicado al estudio de Arlt,

9. R. Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi 1*, p. 22.

como si se tratara de una autobiografía *de otro*¹⁰. Más adelante, en ese mismo diario, asegura: «he entrado en mi autobiografía cuando he podido vivir en tercera persona». En otro pasaje agrega una nota edípica al origen de este procedimiento: «A veces pienso que tendría que publicar el libro con otro nombre, cortar así del todo los lazos con mi padre contra el cual, de hecho, he escrito este libro y escribiré los que siguen. Dejar de lado su apellido sería la prueba más elocuente de mi distancia y rencor».

Alejarse del yo, alejarse del padre que contribuye a darle forma, parece la condición de posibilidad de la autobiografía y de los diarios literarios. Porque, de hecho, el narrador —el yo que escribe— ya no es aquel yo *sobre el cual* escribe. Ese yo se vuelve puro pasado, remoto; es otro. Un postulado de la narrativa de Piglia se centra en la enunciación y en el lugar que esta adopta; sin embargo, según sostiene al mismo tiempo otro postulado, «El que habla no existe»¹¹.

Renzi es una tercera persona que, a su vez, se contrasta con el primo Horacio, muerto prematuramente. Mientras Renzi/Piglia vive una vida literaria y accidentada, Horacio, su doble biográfico (no solo novelesco), se afincan en su barrio suburbano de nacimiento y recorre una trayectoria vital que podría haber sido la del escritor si su instinto no lo hubiera llevado en otra dirección. Horacio encarna un itinerario potencial, pero descartado. Otra vida hipotética, más convencional y segura; la tercera persona de esa tercera persona que ya es Renzi, y

que le permite un contraste con la figura del narrador de los diarios:

Él [Horacio] era su doble, su espejo, era lo que Emilio podría haber sido: un hombre tranquilo que se mantenía en forma jugando al tenis en el mismo club donde había aprendido a nadar cuando era chico, mientras que Emilio era un errante, sin hijos, sin hogar, sin anclaje, sólo atado a una oscura convicción —ridícula, estaba claro— que había asumido como un mandato —de nadie— y por la que se había jugado la vida, palabras escritas, vividas al sesgo, las experiencias, para narrarla (...).

Para este Emilio Renzi ficticio, narrar es la salvación. Pero ¿qué es narrar? Extrañarse. Por lo demás, quien narra «no existe». Su posición es la de un «sujeto olvidado». Piglia imagina, irónico, una corriente analítica, la «escuela de Bahía Blanca», para la cual las narraciones son documentos culturales y los autores son meros informantes que, aunque carecen de real importancia, pueden ser identificados.

Estos diarios son mucho más que un cúmulo de experiencias o, como declara otras veces, una manera de combatir la amnesia que lo acosa. Buscan constituirse en una reflexión —melancólica, como anticipó Lukács— sobre la cultura literaria. Piglia reconoce que en nuestros días parece haber más escritores que lectores y que la crítica literaria ha desaparecido. Los historiadores, señala en algún momento, los han sustituido. Una discípula de Lukács, Agnes Heller, calificó la Primera Guerra

10. O. Masotta: *Roberto Arlt, yo mismo*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965; R. Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi 1*, p. 177; las citas siguientes corresponden a las páginas 189 y 328.

11. R. Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi 3*, p. 206; para la cita textual más abajo, p. 166.

Mundial como el pecado original del siglo xx. Lukács escribe su *Teoría de la novela* como respuesta a la hecatombe intelectual y moral que implicó ese conflicto. Detalle significativo, la propia biografía de Piglia se ve afectada, décadas más tarde, por la onda expansiva de la conflagración a través de su abuelo, veterano de esa guerra, cuya correspondencia comenzó a investigar. Al final de su vida, se interesa de nuevo por el proyecto y estudia testimonios de combatientes italianos, a los que no llega a darles forma.

El inicial giro hacia el realismo político y la democracia de los antiguos militantes de izquierda que constituían su medio social en las décadas de 1960 y 1970 se alteró tras la evaporación de las esperanzas depositadas en el gobierno de Raúl Alfonsín quien, en 1989, tuvo que ceder prematuramente el poder al presidente electo, Carlos Menem, porque la situación —con hiperinflación y crisis en todos los niveles— se había vuelto insostenible. Menem llegó a estabilizarla, pero a un precio muy alto, como quedaría claro tras una década de ilusiones monetaristas y corrupción general. Renzi cree captar ese clima de época en un detalle: la cocaína. Relata una reunión donde circula la droga y en la que unos peronistas oficialistas repiten sus mantras. Hijo de un médico peronista que sufrió la persecución y la cárcel, Piglia comprende bien ese ambiente con el cual no comulga. Según interpreta, el predominio de la cocaína entre los viejos militantes, devenidos menemistas, marca el fin de la política. Es muy fácil volverse peronista —un sencillo acto performativo consistente en

declarar: «soy peronista»—; en contraste, como asimismo advierte este diario, resulta muy difícil dejar de serlo. No hay salida del peronismo (como tampoco de la cocaína, según algunos fatalistas). Su padre nunca lo lograría; solo él, segunda generación, consigue tomar otro camino político sin renegar de las marcas del pasado y sin olvidar la persecución política que su padre sufriría a partir del golpe de Estado de 1955 que derrocó a Juan D. Perón.

En un clímax de la llamada «literatura del yo», Piglia defiende el no-yo, la tercera persona. Desprecia a quienes recurren a su propio nombre para escribir. Y en unos diarios donde el nombre propio no podría faltar, apela a una especie de sosias. Reivindica así la verdad de la ficción, las desfiguraciones reveladoras. Este desvío le parece más verídico que las autenticidades de escribanía de quienes muestran su identidad como procedimiento literario. «Hay que vivir en tercera persona», una frase que en *Un día en la vida* también le atribuye a su última mujer, quien además anticipa el diagnóstico sobre la situación contemporánea: hay más escritores que lectores. Por otra parte, la autoría se diluye en nuestra época. La firma no agrega nada al texto, comenta, puesto que este ya circula irrefrenablemente por canales digitales. La conclusión de estos diarios, el balance que arrojan sobre el estado de la literatura de estos tiempos, es muy clara. Se trata de afirmar una poética proveniente del pasado pero orientada al futuro: «Todo debe ser visto bajo una luz no familiar aunque nos cueste la vida. En eso consiste el arte de narrar»¹². □

12. R. Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi* 3, p. 193.