

VI Congreso Interocéánico de Estudios Latinoamericanos

Mesa 3: Géneros y poéticas en la literatura latinoamericana

Ver doble. Literatura argentina desde los ojos de Emilio Renzi

Candelaria Díaz Gavier

Universidad Nacional de Córdoba- CONICET

candelaria.dg@gmail.com

Resumen

En el segundo volumen de *Los diarios de Emilio Renzi, Los años felices* (Piglia, 2016), aparece una mención breve y jocosa sobre el deterioro de la vista que instala en el texto, no sin ironía, el problema del “ver doble”. A partir de esa imagen se despliega una serie (o varias) de desdoblamientos que atraviesan la obra de Ricardo Piglia y, a través de ella, a la literatura argentina. En principio, el desdoble parece un movimiento que guarda estrecha relación con que la escritura constituya un trabajo. Pero ese desdoble se expresa también de un modo específico en la poética de un escritor que brega por su inscripción en la historia de la literatura argentina. Se trata, en palabras de Ricardo Piglia, de la cuestión de la “distancia”, la “mirada estrábica” que lo relaciona explícitamente a Borges y Echeverría, en virtud del intento por posar la mirada a la vez en la colonia y en la metrópoli. Pero siguiendo el recorrido de esa mirada sesgada, llama particularmente la atención el modo en que Piglia lee a Alberto Laiseca: justamente al sesgo del cuerpo histórico de la literatura nacional, la mirada capta, de reojo, la conspiración contra el escritor. Junto a la historia de aquel narrador nacional, Emilio Renzi, narrador de estos diarios, parece haber estado contando la historia enigmática del escritor privado, el que trama el “complot contra el complot”, el que aparece sorpresivamente al final, invirtiendo el sentido común construido. *Los diarios...* demuestran así una tensión compleja entre los medios y los fines en la escritura.

Palabras clave: mirada; desdoblamiento; escritor; trabajo; literatura argentina.

Mirada “esquizoide”

Confiesa Ricardo Piglia, ya aplicado al trabajo de editar los cuadernos que ha escrito a lo largo de casi toda su vida, que desea publicarlos como los diarios de “Emilio Renzi”, pero duda de si tendrá “el coraje para hacerlo”¹. No deja de ser notable que sea la construcción del personaje lo que requiere coraje, tal vez porque es un lugar común el de que la ficción hace de máscara (y por lo tanto, se podría esperar que el personaje “escude” al autor), pero sobre todo, porque en sus conocidas clases sobre Borges², al hablar de la ficción de origen del escritor, menciona el caso de “Hombres pelearon”, cuento que Borges publicara bajo el seudónimo de Francisco Bustos porque, según Piglia, “no se anima a tomar la palabra”³. Y el cuento toma a su vez el coraje como tema.

No se trata, sin embargo, de un error, o de una mera contradicción. El hiato entre estas dos ideas opuestas de lo que implica el coraje para el escritor revela algo que aparece a lo largo de los tres volúmenes de lo que, finalmente, decidió salir a la luz con el nombre de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015; 2016b; 2017b), y que podríamos describir aquí como una suerte de desdoblamiento del escritor. No de cualquier escritor, por supuesto, sino de aquel que hace de la escritura su trabajo. Y habría que agregar que es probablemente en esta misma calidad de “trabajo” (con modos de inserción concretos a un mercado y a un sistema cultural más o menos específico) que en buena medida el de *Los diarios* no es cualquier desdoblamiento, sino el del escritor en la literatura argentina.

En realidad, mi punto de partida es una imagen más o menos nimia que aparece fugazmente al comienzo del segundo libro, *Los años felices*. Algo le ocurre a los ojos del escritor: “...tengo los ojos cansados, según los médicos no

1 DI TELLA, Andrés (Director/ Guionista) (2015). 327 *cuadernos* [Documental]. Argentina: Gema Films, Lupe Films.

2 Me refiero al ciclo de clases abiertas que Piglia ofreció en 2013 sobre la obra de Jorge Luis Borges, en una coproducción entre la Televisión Pública Argentina y la Biblioteca Nacional. Disponible en <http://www.tvpublica.com.ar/programa/borges-por-piglia/>. Última consulta el 28/09/2018.

3 En la segunda clase del mencionado ciclo. Disponible en <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/borges-un-escritor-argentino-clase-2/>. Última consulta el 28/09/2018.

parpadeo al ritmo normal y mis ojos están secos como un hoyo sin agua, me dijo uno de los especialistas, y me recetó lágrimas. No que llorara (es algo que me cuesta), sino que usara gotas. Veremos” (2016b, 33).

Pero la imagen de los ojos malsanos pronto reaparece en una ambigüedad deliberada entre lo físico y lo mental, entre la vista y la visión: “A nadie le cuento lo que veo. Incluso aquí me cuido de escribir sobre las vistas para no darles vigencia. ¿Qué sucede? Alucinetas, visiones. No es un secreto, no son un secreto ni nada parecido, pero son tan vívidas que no puedo narrarlas (todavía)” (2016b, 43). Ambigüedad, por otro lado, que no está exenta de ironía: “...antes un médico me receta anteojos. Veremos si, viendo más claro, veo más claro. Sería divertido comprobar que un par de gafas modifican la realidad. Según el médico oftalmólogo, la visión lateral de figuras o de objetos es un efecto de la lectura excesiva” (2016b, 44).

La cuestión se diluye, también fugazmente, luego de que le recetan anteojos, ocasión que aprovecha también para deslizar alguna ironía. Pero lo que me interesa es cómo la trivialidad de lo orgánico es ocasión para introducir una cuestión fundamental del escritor en general y del narrador en particular: el enfoque. Dice allí: “Me interesa observar mi modo de ver, entender la contingencia del mundo, un par de anteojos puede cambiar la textura visible de lo real. Claro que también puedo ir al oculista para que él confirme o desmienta el exceso de enfoque. ¿Qué sería el enfoque? Ver una cosa por vez” (2016b, 50).

El pasaje data de 1968; Renzi (o Piglia) no ha cumplido todavía los 27 años y ya ha publicado su primer libro con el premio Casa de las Américas. Pero aunque los años que siguieron a ello se recojan en el volumen que no casualmente se titula “Los años felices”, *Los diarios* configuran un escritor que, como dijera Borges sobre Milton y otros poetas en su famosa conferencia sobre la ceguera, supo que su destino sería literario antes de haber escrito una sola línea (2001). *Los diarios*... quieren, me parece, mostrar al escritor *avant la lettre*, al escritor que *ya* era ese adolescente de dieciséis años, mucho antes de su consagración, cuando comenzó con el primero de los cuadernos: “Ese diario es

la literatura para mí, quiero decir que ahí está, antes que nada, la historia de mi relación con el lenguaje. Yo escribía para tratar de saber qué era escribir: en eso (sólo en eso) ya era un escritor” (Piglia, 2001a, 51).

Ver doble es localizar la mirada

El enfoque es un problema, entonces, consecuente con el ver doble, y con el uso de anteojos, su suplemento necesario. Pero es evidente que el exceso de enfoque es una dificultad para el escritor antes que un defecto del órgano.

A Piglia no le es indiferente la preocupación por localizar su tradición: “Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura” (2001a, 56). El sujeto impersonal “uno” torna esta afirmación especialmente sugestiva, en la medida en que implica un posicionamiento, incluso literalmente, en su sentido espacial. Esto, sin embargo, debe ser entendido junto a la lectura que hace, en las ya mencionadas lecciones sobre Borges, de “El escritor argentino y la tradición” (1957). Para Piglia, aquella polémica conferencia postula que “la tradición nacional es un modo de usar la cultura extranjera. No es un contenido sino un modo de leer” (2013). “Modo de leer”, vale decir, es un lugar desde donde se mira. Es decir que cuando dice que piensa su obra en el interior de la literatura nacional no está diciendo algo muy distinto de “me interesa observar mi modo de mirar”.

Pero dice, además, en *Los diarios*:

...he descubierto la importancia de la distancia, de estar siempre fuera de contexto, a medio camino entre la colonia y la metrópoli: la clave es el espacio vacío que las separa. Ahí sitúa Borges el modo de leer: se lee al sesgo, observando dos realidades al mismo tiempo, es la mirada estrábica («hay que tener un ojo puesto en Europa y el otro clavado en las entrañas de la patria», como escribió Echeverría). Se trata de ver doble, una mirada metafórica que siempre compara una realidad presente con otra superior y ajena. (2016b, 109)

Es decir que “ver doble” es una virtud, y hasta quizás un imperativo, para el escritor argentino, para quien ya es posible comprender por qué el enfoque

puede ser excesivo. El escritor argentino no puede (para Piglia tanto como para Borges y para Echeverría) ver una sola cosa a la vez.

La cita menciona, además, el doble del problema del enfoque en el escritor argentino, que es la cuestión de la distancia. De este par, enfoque-distancia, bien se puede decir lo que Piglia dijera del par ficción-Estado: son “irreconciliables y simétricos” (2001a, 121), y, de hecho, la mirada doble configura el eje sobre el que es posible pensar la relación entre literatura y política. Piglia manifiesta reiteradas veces (pero además se deduce de sus lecturas críticas y de los escritores que prefiere leer: pensemos en la tríada Saer-Puig-Walsh) que escapa a los saltos explícitos entre la literatura y la política. Y escapa a esa reducción a través de ingeniosas inversiones en los términos pares que ofician de lugar común en la cultura argentina. Así, dice, por ejemplo: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)”.

El ver doble se relaciona también (y en esta misma línea de abordar la relación entre literatura y política en clave de tensión y no de determinación) con los dos ejes desde los que analiza la obra de Borges: la biblioteca y la memoria, que son la traducción al linaje borgeano de la oposición tradicional civilización/barbarie. Lo que me interesa aquí no es tanto la oposición en sí misma, sino la incidencia de la vista (o, en el caso de Borges, de la ceguera) en esa oposición.

A mi parecer, son dos los aspectos de la ceguera de Borges que aparecen aquí. Por un lado, vale recordar los versos del “Poema de los dones”, también recitado por el propio Borges en aquella conferencia en la que trata el tema: “Nadie rebaje a lágrima o reproche/ esta declaración de la maestría/ de Dios, que con magnífica ironía/ me dio a la vez los libros y la noche” (2001). Postula los libros y la noche como dones en el mismo sentido en que fundamenta una descripción positiva de la ceguera, es decir, no como algo que se ha perdido, como una ausencia, sino como algo que es. También Borges apela aquí a una inversión sintética que desbarajusta un lugar común. Dice: “ser ciego es como no serlo” (*ibid.*); allí el adjetivo “ciego” es positivo, y la negación se aplica sobre



su opuesto. Este también es un gesto de localización de la mirada, si es posible el oxímoron en este contexto.

La edición de los cuadernos en la forma de los diarios del personaje Emilio Renzi opera una inversión similar. Si, hasta el proceso de edición, habían sido una “laboratorio de escritura”, tal como dice en respuesta a una de las preguntas que le hicieran Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (Piglia, 2001a, 51), es porque hasta *Los diarios de Emilio Renzi*, estos cuadernos habían sido de algún modo lo que escribía cuando no estaba escribiendo⁴; lo que supondríamos que se pierde en el trabajo de escribir.

Por otro lado, la ceguera de Borges, además de catapultarlo al linaje universal de los poetas ciegos, o a colación de esto, lo configura fehacientemente como un escritor de puro intelecto, por decirlo de alguna manera. Ya ciego, es capaz de imaginar y memorizar la trama completa del relato, presumiblemente antes de escribir: tiene o desarrolla la capacidad de escribir sin leerse a medida que escribe. De modo que si la memoria venía significando -de acuerdo lo lee Piglia en sus lecciones- la pulsión del cuerpo, la barbarie, con la ceguera la memoria se intelectualiza, y se funde ahora en el mismo estatuto que la biblioteca.

En este sentido, la proliferación de ideas para escribir, de temas, tramas, reflexiones de tipo formal, etc., que aparecen constantemente a lo largo de *Los diarios...* tiene relación con esta figura del escritor ciego, así como también, vale decir, el tono irónico y cuasi jocoso con el que habla del malestar y la disfunción de los ojos. Dicho esto, es posible inferir, además, una crítica irónica al viejo tema de la preponderancia de la vista por sobre otras formas de percepción, que recorre toda la tradición estética de occidente.

4 Podemos presuponer esto habida cuenta de que en esa misma encuesta dice “Hago planes y esquemas sobre todo cuando no estoy escribiendo” (2001a, 53), mientras en *Los diarios...* asistimos a una proliferación asombrosa de ideas para relatos, reflexiones y enunciación de temas de ensayos, anotaciones sobre cuestiones formales, etc.



La mirada paranoide

Si el desdoblamiento atraviesa la tradición nacional, *Los diarios...* postulan su multiplicación geométrica. Pasamos ya por el par civilización/barbarie (biblioteca y memoria en Borges), que con algunas explicaciones mediante correspondería más o menos al par mente/cuerpo, a través del cual la disfunción orgánica se ubica en un plano menor y hasta ridículo en relación con el peso simbólico del ver doble para el narrador argentino. Como en un caleidoscopio, a esa mirada estrábica la contiene a su vez una mirada doble superior, o a mayor distancia, que es la que apunta a la vez a la política y a la ficción, y que, grosso modo, critica a la vez la subordinación colonial y los modos de representación linealmente heterónomos, ingenuamente realistas.

Esta multiplicación geométrica se expresa, entre otras cosas, en la proliferación de “series” a partir de *Los años felices*, las cuales parecen no encontrar nunca una clasificación estable y cerrada, y que se encuentran, a mi entender, en estrecha relación con el tema tan pigliano del complot: todo se agrupa en estas series, que no cesan de escindirse, como pistas de un ardid oculto o posible. Efectivamente, para Piglia el complot “es un nudo de la política argentina” (2001b, 5) y también nudo de la construcción de la ficción de “algunos escritores centrales en el imaginario de la narrativa argentina” (*ibid.*, 4) (cita a Arlt, Borges y Macedonio).

Es de suponer que captar el complot exige una mirada paranoide, dispuesta a sospechar de todo aquello que se mire, descubrir la trampa persecutoria. Es esta tendencia paranoide de la mirada la que impulsa a la multiplicación del desdoble. En *Los diarios...* se encuentran, de hecho, huellas textuales de la relación entre la mirada y el complot. Hay una imagen muy significativa, además de conmovedora: el joven Renzi juega con los prismáticos de un oficial francés, que su abuelo se había traído junto con cartas y objetos personales de soldados que habían muerto en la guerra: “Yo miraba el mundo con los prismáticos al revés y las cosas, incluso mi abuelo, joven en aquel tiempo, se veían diminutas y lejanas encerradas en un círculo, como dibujos en una historieta.” (2015, 114). Además de aparecer aquí también la cuestión de la



distancia, funcionan como un *hrönir* de *Tlön*, como un objeto que materializa algo perdido: tal vez se trate de la mirada sobreconcentrada, capaz de mantener más de un foco a la vez, de un soldado en la guerra. O del sujeto que intuye el complot.

Esta mirada define también el tipo de lector que es Piglia, o el tipo de lectura por el que aboga. Efectivamente, de acuerdo con su teoría del cuento, son dos las historias que se cuentan, en las que los mismos elementos textuales cumplen simultáneamente dos funciones, cada una de las cuales responde a su respectivo sistema de causalidad. De esta teoría no sólo se desprende una estructura genérica del cuento, sino también una teoría sobre la lectura que aplica a cualquier género: podría decirse que leer “no se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático” (2014).

Es decir que la lectura no adosa una segunda historia a la que encuentra en el relato, sino que, sin ser dicha, esa segunda historia está ya en el relato. La mirada paranoide es la de este modelo de lector pigliano, más detectivesca que hermenéutica. Es la mirada que identifica una segunda causalidad (paradigmática o en ausencia, como dicen los lingüistas) a la función en presencia (o sintáctica). Lo que me interesa es que, para identificar ambos “sistemas de causalidades”, la mirada se posa sobre *el mismo elemento* capaz de cumplir ambas funciones.

Es decir que en esta mirada paranoica predomina el principio de materialidad textual por sobre el componente de “delirio” propio de la paranoia, y esto porque, según su teoría del complot (que hay que leer, me parece, de manera conjunta con su teoría del cuento), la lectura “delirante” (la que entiende en todo evento el producto de una conspiración), resulta ser, en la historia política de la Argentina, bastante verosímil.

La teoría del complot, sin embargo, no sólo es una lectura crítica, sino también una propuesta. “Hay que construir un complot contra el complot” (2001b, 4), de modo que la mirada no sólo está en guardia contra la conspiración, sino

que también conspira. De esa manera es posible describir también la actividad de los ojos del Piglia editor, el que corrige los cuadernos y conspira contra el escritor⁵. O podría decirse también, en otro orden de cosas, que esa necesidad del narrador nacional de mirar dos focos a la vez conspira contra el escritor privado, el que, según aparece en *Los diarios...*, todo el tiempo desea el aislamiento y la dedicación plena a la literatura.

Llama particularmente la atención, en este sentido, la aparición en *Los diarios...* de la figura de Alberto Laiseca, en cuya “novela interminable” Piglia dice encontrar una “ficción paranoica”, de la que “lo mejor es el estilo bizarro y muy pulsional” (2017b, 68). Llama la atención, en primer lugar, porque aquella “novela interminable” –es evidente que habla de *Los Sorias*–, como en general las novelas de Laiseca, trata el tema de la conspiración de manera central⁶. La paranoia de Laiseca es, sin embargo, mucho más paradigmática, en el sentido en que el componente “delirante” es evidente y preponderante (recordemos que el mismo Laiseca autoproclama su escritura como “realismo delirante”). Dice Piglia, en otro momento, que Laiseca “vive siempre amenazado (como muchos de nosotros en esta época), pero por otros motivos, esotéricos e íntimos” (2017b, 59). Esto adquiere mayor énfasis si tenemos en cuenta que estamos ahora, en *Los diarios...*, en el año 1978. Podríamos decir: la intensidad es la misma, las causas son otras. Luego dice: “Tratamos de hacer reaparecer a los viejos amigos, que salgan de abajo de las piedras. Nicolás Rosa, M. T. Gramuglio, Jorge Rivera. La dictadura los descorazona. Veré si puedo pedirle un relato a Miguel Briante o a Alberto Laiseca: los que sobreviven en el terror” (2017b, 65).

Laiseca aparece, aunque de manera breve, trayendo a colación la paranoia, al tiempo que es un autor que se sustrae a la historia de la literatura nacional (probablemente por ello sobrevive al terror), y es en virtud de esta sustracción que, paradójicamente, entra en ella con la escritura de “la mejor

5 Observo esto, por ejemplo, en la siguiente cita: “Escribir es sobre todo corregir, no creo que se pueda separar una cosa de la otra. De todos modos cuando el texto está terminado hay un trabajo de corrección que es bastante singular. Uno hace el esfuerzo de ponerse en el lugar de una especie de lector perfecto, capaz de detectar todas las fallas y los nudos del texto y trata de leer lo que ha escrito como si fuera otro. En este sentido la corrección es una lectura utópica y tan interminable como la escritura misma” (2001a, 54).

6 “Las conspiraciones y las máquinas bélicas son el tema de la novela” (Piglia, 2017a)

novela que se ha escrito en la Argentina desde *Los siete locos*” (Piglia, 2017a). Dice Piglia en su prólogo a *Los Sorias*: “Quiero decir que el repertorio de lo que llamamos literatura argentina no forma parte del horizonte de Laiseca” (2017a). No deja de causar cierta intriga que Piglia mire con esta avenencia a un narrador que escapa explícita y declaradamente de la literatura nacional. En primer lugar, esto es porque para Piglia “ser un escritor argentino no es hablar de temas argentinos” (2016a, 66). Pero es posible, por otro lado, encontrar un vínculo enigmático (en el sentido pigliano) entre la figura del escritor construida en *Los diarios y Aventuras de un novelista atonal* (2002), novela de Laiseca en la que se narra, en palabras de Piglia, “todos los eslabones de la cadena literaria (escritura, publicación, crítica, traducción, premios, consagración)” (2017a), y que, agrego, propone una figura del escritor textual y sensorialmente oprimido.

El escritor aparece, efectivamente, en un espacio físicamente reducidísimo (vive en el baño de una pensión). Esta imagen se relaciona con la figura de Emilio Renzi encerrándose, física y metafóricamente, para escribir: “Me encierro en la escritura, como el héroe de la novela que escribo. Cualquier idea me roza la piel, estoy en carne viva después de sufrir las consecuencias de un incendio. Me cuesta escribir en estos cuadernos porque estoy trabajando bien y en el diario soy siempre el otro, el que escribe para sobrevivir” (2016b, 238). Esta es, me parece, la segunda historia que cuentan los diarios, la figura enigmática del escritor a un nivel si se quiere existencial, contra la que conspira el escritor que tiene “que sobrevivir”. Es decir, trabajar.

Quiero, por fin, traer a colación una idea que se infiere de *El Capital* de Marx para hacer una última consideración sobre la mirada en *Los diarios de Emilio Renzi*. Me refiero a la idea de que el plusvalor se produce gracias a la dialéctica entre los medios y los fines, y que el gran inconveniente del sistema capitalista es que esa dialéctica está determinada por la mercancía y no por el trabajo. Esto es, la mercancía define qué son medios y qué son fines. La cuestión de la mirada que aquí hemos analizado muestra, finalmente, una operación interesante con respecto al trabajo de escribir, porque de lo que se trata es de un diario escrito a lo largo de casi toda una vida y editado y publicado hacia el final, que revela, de alguna manera, el trabajo hecho cuando no se estaba



trabajando. Una última inversión de sentido hace Piglia, y sella con ello todo el recorrido: convertir el experimento, la “pérdida”, en obra, convertir en fin los medios. O fue siempre así, y los medios siempre fueron los fines, y su destino, efectivamente, fue literario antes de escribir una línea; como quien da el toque de gracia, el final sorpresa que manifiesta la otra historia que siempre se estuvo contando sin ser dicha.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis (1957) “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión*. Buenos Aires: Emecé. 151-162.

BORGES, Jorge Luis (2001) *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.

DI TELLA, Andrés (Director/ Guionista) (2015). *327 cuadernos* [Documental]. Argentina: Gema Films, Lupe Films.

LAISECA, Alberto (2002) *Aventuras de un novelista atonal*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

LAISECA, Alberto (2017) *Los Sorias*. Buenos Aires: Simurg. Versión *ebook*.

MARX, Karl (2010) “Proceso de trabajo y proceso de valorización” en *El Capital. El proceso de producción del capital*. Tomo I- Vol. I.

PIGLIA, Ricardo *et al.* (2013) *Borges por Piglia* [video]. Buenos Aires: Televisión Pública Argentina y Biblioteca Nacional. Disponible en <http://www.tvpublica.com.ar/programa/borges-por-piglia/>. Última consulta el 28/09/2018.

PIGLIA, Ricardo (2001a) *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (2014) *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo. Versión *ebook*.

PIGLIA, Ricardo (2017a) “La civilización Laiseca” en LAISECA, A. (2017) *Los Sorias*. Buenos Aires: Simurg.

PIGLIA, Ricardo (2016a) *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

PIGLIA, Ricardo (2015) *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (2016b) *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.



PIGLIA, Ricardo (2017b) *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (2001b) Teoría del Complot. Conferencia dictada el 15/07/2001 en la Fundación Start, en el marco del ciclo de encuentros “Plácidos domingos” organizados por el Proyecto Venus. Buenos Aires. Transcripción disponible *online* en http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHae5e/6be0ea57.dir/r23_04nota.pdf. Última consulta: 1/10/2018.