

DIARIO DIFERIDO

DEFERED DIARY

Martín Kohan¹

Resumen: Ricardo Piglia decidió publicar sus diarios personales, no sin antes retocarlos, modificarlos, agregarles nuevos textos. De ese modo, la escritura diaria se reformuló como escritura retroactiva y cambió decisivamente el carácter de algunos tramos planteados bajo un gesto claramente polémico. En especial cuando, en la circunstancia dramática de declarársele una enfermedad terminal en pleno proceso de revisión de los textos, Piglia supo que la publicación de esos diarios no habría de ser sino póstuma.

Palabras clave: diarios póstumos; polémicas literarias; anacronismo.

Abstract: Ricardo Piglia decided to publish his personal diaries, but not before retouching and modifying them, as well as adding new texts. Hence, the daily writing was reformulated as a retroactive writing and decisively changed the characteristics of some of the tracts through a clearly controversial gesture. Especially when, in the dramatic circumstance of being diagnosed with a terminal illness in the process of reviewing the texts, Piglia knew that the publication of these diaries could only be posthumous.

Keywords: Posthumous Diaries; Literary Polemics; Anachronism.

En una sucursal del Banco Credicoop de Buenos Aires (concretamente, la de Corrientes y Montevideo), leo un pequeño cartel que advierte que la caja de seguridad es de “apertura diferida”. Lo cual me permite recuperar una noción más llana de la idea de diferir (dejar para después, patear para adelante), aligerada de su ya previsible carga derrideana (diferimiento, difference, differance). Este uso, el más común (el más común o el menos, según de qué ámbito se trate), nos hace pensar también en esas bombas de guerras pasadas que se encuentran, muchos años después, hundidas

¹ Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Nacional de Buenos Aires (U.B.A), Argentina: <martindiegokohan@gmail.com>.

bajo tierra, aun sin detonar. Y también, por fin, por qué no, a esos diarios personales que se publican con carácter póstumo, pero con un carácter póstumo intencional, perfectamente premeditado; diarios cuya aparición supone un traspaso, no sólo desde lo privado a lo público, sino desde la muerte a la vida. Al ser póstumos por estrategia y no por fatalidad, remiten menos a cualquier otra escena de lectura literaria (aun de una lectura literaria de diarios) que a esa escena tantas veces vista en el cine, en la cual los deudos se reúnen para asistir a la apertura del sobre que les develará qué dice el testamento que ha dejado el fallecido (la convención nos invita entonces a esperar lo inesperado: el muerto se lo ha dejado todo a su perro, o a sus gatos, o al hijo que no lo quería, o a una amante de la que nadie estaba enterado).

Los diarios estratégicamente póstumos parecen pertenecer más a esta índole que a otras formas de escribir y publicar diarios. Se diferencian así del recurso al diario en la ficción, con un tenor ambiguamente autobiográfico (como en *El discurso vacío* o *La novela luminosa* de Mario Levrero, o en el *Diario de la hepatitis* de César Aira); también del diario publicado en vida y también del diario en presente, el que se sigue en tiempo real y el que se escribe en Facebook y después puede pasar a libro (como en *El tiempo de la convalecencia* y *El tiempo de la improvisación* de Alberto Giordano), ya sea para definir la propia posición en el campo cultural (como en los *Diarios* de Witold Gombrowicz), ya sea para recapitarla (como en *La vida escrita* de Rodolfo Rabanal); también de los diarios que terminan con la muerte (porque duran lo que la vida, como los *Diarios* de Kafka) o de los que terminan para la muerte (“No escribiré más”, escribe Cesare Pavese en el final de *El oficio de vivir*; dos días después, se suicida). Los que terminan porque el autor se muere y los que terminan para que el autor se muera, para que deje atrás la escritura y se mate, son póstumos por fatalidad, porque únicamente la muerte podía clausurar la escritura y habilitar pues la publicación, escritura y vida se sincronizan y por ende una cosa ha de concluir con la otra.

Los diarios póstumos por estrategia, en cambio, no quedan para después; se *dejan* para después; y ese diferimiento, al ser intencionado, puede llegar a condicionar la escritura: lo que se escriba y lo que deje de escribirse (pero, sobre todo, lo que se escriba) responderá en buena medida al hecho de que el autor sabe que, cuando se publique eso que está escribiendo, él ya no estará. Las cuestiones que habitualmente se plantean en torno de la escritura de diarios (¿qué pasa entre la privacidad de esa

escritura y la publicidad de su aparición como libro? ¿Se lo escribe para sí mismo, en el secreto del solipsismo; o finalmente para otros, sabiendo que se editará?, etc.) cobran otra resonancia al tratarse de esta variante. La publicación póstuma estratégica enfatiza el revelar, enfatiza el dar a ver, remarca que eso que se escribió se escribió para que lo leyeran otros; no por eso, sin embargo, ha de suponerse que la interpelación del dialogismo se impone al monólogo del ensimismado, ya que, sabiendo el autor que, al publicarse el texto, él ya estará muerto, escribe con la certeza de que no se le podrá responder. Hay entonces un gesto de interlocución, en efecto, que se dirige al lector y lo provoca a la respuesta; lanzado desde la muerte, sin embargo, asume desde el vamos que esa respuesta no va a poder darse. Es monológica, pues, de esta forma singular: por frustración intencionada (o malintencionada) de la réplica, por motivar una contestación que se verá impedida por principio, pues no tendrá ya a quién dirigirse.

¿Qué ocurre con este pacto entre escritura y vida, que el género diario consagra, cuando se sabe que la muerte va a estar de por medio, cuando se cuenta con eso, o con ella, desde la vida, al escribir? Sabemos que en “El narrador”, ese verdadero tratado hoy por hoy ya ineludible sobre la relación entre experiencia y narración, Walter Benjamin (1986) designaba a la muerte como una instancia decisiva para ese “arte de narrar” cuya crisis examinaba: la plasmación narrativa de las vivencias y su sabiduría, la transmisión de lo vivido como legado y como verdad, cuenta de alguna manera con la muerte como referencia implícita.² ¿Qué otra cosa, sino la muerte, podría otorgarle a la narración de la vida un efecto de completitud y fijación definitiva? No la muerte como objeto de la narración de experiencia (imposible por definición, claro, tal como lo específica, acaso un tanto obviamente, Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*); sino la muerte como lugar de enunciación imaginario, como posición enunciativa producida en el propio narrar. El tono de la muerte, dice Benjamin, imprimiendo sobre lo vivido (sobre el relato de lo vivido) una impronta de conclusión (conclusión en el sentido de lo acabado y conclusión en el sentido de lección, de moraleja). La muerte es el “como si” de estos relatos de lo vivido. Pero puede volverse efectiva, puede volverse real, si los relatos de lo vivido (bajo el formato del diario) se dejan para después, se dejan para ese después. Entonces la cadencia más o menos regular de la sucesión de los días y su progresión siempre abierta,

2 “La muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar. Su autoridad ha sido tomada en préstamo a la muerte.” (BENJAMIN, 1986, p. 199).

la escritura cotidiana y contingente, la inscripción regular de un presente en el presente, cambian por completo su carácter. Y no sólo porque la publicación póstuma otorga al conjunto un carácter retroactivo, trocando el registro continuo del presente por una recapitulación hacia el pasado, sino además porque lo póstumo, siendo intencional, premeditado, calculado, orienta especialmente hacia el futuro esa escritura en presente, cada escritura del presente. Decidiendo ese carácter póstumo, previendo ese después, no sólo se publica después (después de la muerte): también se escribe *para* después, se escribe como no se escribiría si no fuera para después.

Dos diarios de reciente publicación en la literatura argentina parecen responder a estas características. Uno es el *Borges* de Adolfo Bioy Casares, más de mil seiscientas páginas dedicadas al pormenor de más de cincuenta años de amistad. Y el otro son *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia, tres tomos dedicados a la escritura de la propia vida durante más de cuarenta años.

Cuando se escriba por fin un libro, que presiento voluminoso, sobre el daño que María Kodama le ha hecho a la literatura de Borges, habrá de reservarse seguramente un capítulo entero a su decisión de trabar judicialmente la reedición y la circulación de esa verdadera maravilla literaria que es el *Borges* de Adolfo Bioy Casares. Y no sólo por lo que ese libro significa para la propia figuración de Borges. Porque excepto que se quiera hacer de él una especie de momia sagrada ofrecida a veneraciones vacuas, en ceremonias no menos vacuas, excepto que se lo quiera embalsamar para entregarlo a los ritos solemnes de los falsos letrados de ocasión, la imagen vital que ofrece Bioy Casares de Borges y de su amistad con Borges constituye un aporte fundamental.

No es que no supiéramos de las filosas malicias de Borges (sutiles y urticantes, en nada comparables a los arrebatos de maldad tosca practicada en general por los escritores que dan en llamarse “malditos”). Pero la intimidación rutinaria que Bioy devela con sus diarios lleva ese rasgo hasta el paroxismo: la extensa y profunda amistad de ambos transcurre en buena medida como un fervor de maledicencia, aplicada, no tanto a rivales y enemigos, como a los amigos y afines (lo que explica la publicación póstuma). Esas sesiones privadas de dardos verbales venenosos (que, por otra parte, dan siempre en el blanco) algo tienen de *apartes* teatrales: frases dichas casi delante de sus víctimas, que sin embargo no se enteran; y a la vez hacia el costado, para apelar a la complicidad del público. Ese

aparte se produce, ya en el libro, gracias a la publicación póstuma. Es eso lo que en verdad refuerza la indirecta del chisme vuelto complot.

Pero ese libro no sería lo que es si no dejara entrever, al mismo tiempo, algunas miserias del propio Borges o del propio Bioy. Quedaría reducido, sin eso, a la escena levemente desleal de dos cómplices mordaces que se pasan de vivos despreciando encarnizadamente a medio mundo. Es porque deja ver o entrever las propias debilidades, momentos de desencuentro de los amigos *entre sí* (Borges mortificado por sentirse desplazado de algunos de los mundos de Bioy, el rencor indisimulable de Bioy al asistir a la consagración literaria de Borges), que el libro da con su colosal plasmación humana y se vuelve inigualable.

Sólo podía privarnos de él una embestida judicial netamente antiliteraria, de la que en algún momento nos veremos finalmente liberados.

Los diarios de Ricardo Piglia se publicaron bajo la singular condición de asignárselos a Emilio Renzi. Ese gesto, declarado en el propio título de los respectivos volúmenes, implica, de por sí, entre otras cosas, un traspaso de la primera persona a la tercera (traspaso crucial para un género de base confesional o testimonial, paradigma de la escritura del yo, que se convierte en algo así como la escritura de un “él”) y a la vez un traspaso o un entrevero de lo real y lo ficcional (porque el registro de las propias vivencias se adjudican, no a una tercera persona cualquiera, sino a un personaje más que reconocible de las sucesivas ficciones de Piglia, que no es además cualquiera de esos personajes reconocibles, sino su consabido alter ego: ese que, en novelas y cuentos, permitió que se proyectara el yo, y que ahora, en los diarios, impregna al yo de alteridad, lo convierte en parte en otro).

Que los diarios de Ricardo Piglia se ofrezcan expresamente como *Los diarios de Emilio Renzi* no anula de por sí el pacto de autenticidad vivencial que esa escritura propone desde el anudamiento discursivo de vivencia y narración. No lo anula, pero de todos modos lo *afecta*. No lo anula, porque no dejamos de leer estos textos como plasmación cierta de lo vivido, lo pensado, lo anotado por Ricardo Piglia; pero lo afecta porque esa decisión de asignárselos a otro, al alter ego, al otro yo, al yo que es otro, nos indica de una manera definitiva que estos diarios han sido intervenidos. No solamente revisados, pulidos, corregidos, incluso purgados; sino aún más: que han sido reescritos y sobreescritos. Piglia, para publicarlos, los modificó, y además, les agregó cosas (segmentos

netamente ficcionales, segmentos de pura invención inoculados en el cuerpo del texto de lo verídico). Hay que agregar, por fin, que lo hizo, a partir de un determinado momento, en esta situación particularmente dramática: sabiendo que padecía una enfermedad irreversible, terminal; es decir, sabiendo que reescribía desde el umbral de la muerte.

Piglia entonces *tocó* sus diarios. Al efecto de inmediatez y sincronización entre experiencia y narración, entre vivencia y escritura, que se sostiene en la cadencia regular de las anotaciones diarias, lo contrapesó con el subrayamiento de la mediatización y de la anacronía: mediatización por poner en evidencia el artificio (a la manera del distanciamiento brechtiano), con la atribución a Emilio Renzi por lo pronto; anacronía por la intromisión declarada, desde el presente, en los textos del pasado. Sin necesariamente llegar al punto de la falsificación (aunque Piglia se declaró, más de una vez, seducido por las falsificaciones), queda claro que se resolvió a perturbar las premisas de las garantías netas de una autenticidad sin más.

Esos textos del pasado no se dan a ver en el presente sin que ese presente se disponga para modificarlos. ¿Cuánto? ¿Cómo? ¿Dónde? No siempre es evidente, no siempre se puede establecer con certeza. Algunos pasajes están claramente injertados, desde la revisión actual, en la escritura pasada; pero eso habilita una interrogación posible sobre otros tramos, menos evidentes. ¿A qué tiempo pertenecen? ¿Proviene de aquel presente, de aquella escritura en presente, que ahora se ha vuelto pasado, o son marcas de este presente, el de la reescritura de los viejos textos, dispuestas para modificar, no ya lo que pasó, pero sí lo que se escribió?

Cabe interrogar, por ejemplo, en esta clave, esos tantos momentos de estos diarios en los que Ricardo Piglia (¿Ricardo Piglia o Emilio Renzi?) formula una anticipación, arriesga un vaticinio, y llamativamente acierta, y acierta con una puntería no menos llamativa. ¿Se trata, en efecto, de un presente de escritura que, en el pasado, atinó a prever un futuro? ¿O se trata, en realidad, de un presente de reescritura que, desde el futuro, dotó retroactivamente de sagacidad a lo dicho en aquel pasado? Por ejemplo, cuando Piglia elogia la primera película de Leonardo Favio, o la primera de Jean-Luc Godard, ya en sus estrenos; cuando destaca a Mercedes Sosa, que apenas empieza su carrera en el folklore; cuando rescata a Astor Piazzolla, todavía discutido por entonces. O por ejemplo, cuando recibe un original manuscrito de Manuel Puig o mantiene con su madre una conversación sobre Roberto Arlt con hipótesis de alto grado de sofisticación; cuando

repara en el valor de los relegados cuentos de Silvina Ocampo; cuando viaja a Santa Fe a rastrear huellas de Saer; cuando vaticina un futuro promisorio para la literatura de Alan Pauls, que tenía apenas dieciocho años y había escrito apenas un cuento. O cuando, en materia política, critica la alternativa de la guerrilla rural (en 1965); critica el accionar de “los pequeños grupos elitistas de guerrilleros iluminados” (PIGLIA, 2016, p. 231), carentes de una política de masas; se muestra escéptico de la posibilidad de existencia de un peronismo revolucionario; advierte que el gobierno de Isabel Perón “no va a resistir el golpe” (PIGLIA, 2016, p. 374) y cuestiona la posición de respaldarla; se refiere a la guerra de las Malvinas el 20 de marzo de 1982, dos semanas antes de que se produjera la invasión del Ejército Argentino; se declara contrario a esa guerra, mientras transcurre, en contraste con el fervor de unos cuantos.

Los diarios van postulando así a un Piglia visionario de infalible puntería. Pero, ¿cuánto puede llegar a deberle todo este tanto poder de anticipación al carácter retroactivo de la intervención de reescritura en los diarios? Piglia (2015, p. 64) habla de constelaciones, de “relaciones directas entre elementos inconciliables”, tan pronto como en 1959, antes de la difusión general de Benjamin; habla de los detalles sin función y su efecto de verdad, tan pronto como en 1965, antes de que lo hiciera Roland Barthes. Comenta la idea de escribir un libro sobre *Cien años de soledad*, cosa que haría no mucho después Josefina Ludmer, más adelante su pareja. Registra en 1969 la lectura de “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” de Benjamin; y en 1970, la del trabajo de Gilles Deleuze sobre Sacher-Masoch. Introduce a Raymond Williams en sus diarios en 1977 (Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, sus compañeros de *Punto de Vista*, lo introducirían poco después, justamente desde esa revista, en el país). Critica el giro lingüístico en 1977. Menciona una lectura de Ernesto Laclau sobre el populismo en 1980 (las ideas de Laclau sobre el populismo serían centrales en los debates del kirchnerismo, de 2003 en adelante).

Consta en los diarios la atracción de Ricardo Piglia por la idea de que se pueda llegar a modificar el pasado. ¿No es eso, acaso, lo que puede leerse en *El Gran Gatsby*? ¿No es eso lo que puede leerse en Conrad? ¿Y no es de eso de lo que ha hablado Oscar Wilde? Sea: “Es imposible rectificar el pasado”, anota Piglia (2015, p. 189). Pero sí es posible vivir el presente como si ya hubiese pasado (consta en los diarios ese ensayo intencional de anacronismo de vida) y sí es posible convertir el presente en pasado

escribiéndolo para el futuro (no supone otra cosa ese hábito, el de llevar un diario; y el verbo, en este caso, es *llevar*).

No se puede cambiar el pasado, pero sí se puede reescribirlo. ¿Cuánto debe a la reescritura la recurrencia en los diarios de este Piglia visionario y tan certero? No sería exactamente algo como “Kafka y sus precursores” (otra forma de cambiar el pasado: poblarlo de kafkianos, cuando antes no los había), sino de configurar textualmente a un Piglia precursor. Precursor, entre otras cosas, de sí mismo (consta en el segundo tomo que repara en Beba Eguía, pareja de David Viñas, con taimada discreción; sabemos, en el tercero, que luego sería su mujer).

El diario como escritura póstuma: Piglia explora esa cuestión, a propósito de Cesare Pavese. Se lo escribe para suspender el tiempo, se lo escribe para postergar el suicidio (una idea que, por momentos, también ronda a Ricardo Piglia); y se lo prepara, ya en el tramo final, ya en vías de desenlace, para que sea lo que es: un diario póstumo. Allí escribe Pavese y de ahí transcribe Piglia (2015, p. 143): “Toda escritura tiene un secreto y es el lugar de una venganza”. Lo del secreto, eventualmente, parece una idea esperable en un diario personal; lo de la venganza, por su parte, ¿de qué se trata exactamente?

A lo largo del tiempo y a lo largo de las páginas, Piglia va definiendo toda una economía de alianzas y rivalidades en eso que da en llamarse campo literario. Algunos de esos vínculos son estrictamente personales, como esa formidable “historia de una amistad” que se va tejiendo, no sin vaivenes, con David Viñas. Pero más allá de los lazos personales, o en verdad junto con ellos, lo que *Los diarios de Emilio Renzi* van narrando es el juego de posiciones (en el sentido bélico del término) de la literatura argentina de esos años. Un juego (de guerra, aunque guerra atemperada), librado en tiempo real y escrito en sincronía, un juego escrito en sincronía ¿y reescrito retroactivamente: sabiendo lo que iba a pasar?

Porque Piglia atina a situarse en línea con Saer y con Puig, o en línea con Saer y con Walsh. Alguna vez, como sabemos, hablará de “las tres vanguardias”, precisamente a propósito de Saer, Puig y Walsh;³ los diarios insinuarán, en proyección, la opción de un cuarto vértice (el propio Piglia) para componer esta figura de un canon literario posible (y deseable). Piglia (2016a, p. 187; p. 233) no deja de marcar alguna disidencia con Walsh, que es antes que nada ideológica y política: “demasiado pragmático para mi

3 Transcripción de un seminario dictado por Piglia en 1990 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (PIGLIA, 2016b).

gusto”, “demasiado populista (y antiintelectual)”; y no deja de marcar alguna diferencia con Puig, en cuanto que “está demasiado atento a lo que pasa con sus libros una vez que los publica (relaciones públicas, controlar las críticas, trabajar sobre las traducciones)” (p. 236). Pero está claro que esos tres nombres definen el territorio literario en el que Piglia quiere insertarse, y es eso lo que va haciendo a lo largo de las anotaciones del diario.

Para lograrlo, con quienes tiene que disputar posiciones no son los escritores de vertientes antagónicas, que de hecho se ven más bien pasados por alto, sino los escritores afines, los cercanos, a veces incluso los amigos. La trama de rivalidades de *Los diarios de Emilio Renzi* se resuelve así como fricción en la proximidad, y no como hostigamiento a distancia. Con esos otros escritores, los antagónicos (los que prestan servicio al mercado, los de la tradición conservadora del diario *La Nación*, los realistas de mensaje, etc.), no hay nada que disputar. Sí lo hay con Miguel Briante, con Jorge Di Paola, con Andrés Rivera, con Haroldo Conti, con Luis Gusmán: compañeros, interlocutores, pares, aliados, confidentes.

Así, antes que un despliegue manifiesto de ofensivas literarias frontales, lo que prevalece en los diarios de Piglia es una lucha asordinada, solapada, oblicua, y por sobre todas las cosas ambivalente, con algunos escritores próximos. Las tensiones de la competencia no están entonces del todo exentas de afectos sinceros, con pactos de camaradería. El caso de la relación con Miguel Briante es en esto paradigmático: hay momentos de paridad y cotejo horizontal (“me hice muy amigo de Miguel Briante, que había ganado junto conmigo el concurso de cuento de la revista literaria más conocida de Buenos Aires en aquel tiempo” – PIGLIA, 2015, p. 127), momentos de competencia abierta (“nos medimos el uno al otro como dos gallos de pelea” – 2016a, p. 357), momentos de alianza explícita (“en la revista una suerte de frente anticonservador, formado por mí y por Briante” – 2015, p. 138), momentos en que se toma distancia (“la pesada insistencia de Briante en su propia literatura” – p. 151), momentos de afinidad (“reencuentros, sobre todo con Miguel, con el que me une una gran complicidad” – 2016a, p. 407); Piglia puede expresar su reconocimiento (“me encuentro con Miguel, que sigue dando vueltas con su libro de cuentos a medio terminar. Muy buenos a mi entender” – 2015, p. 204) o aun su apoyo en el fracaso, su apoyo ante el fracaso (“Miguel se envenena porque ve la cantidad increíble de tarados que son aplaudidos mientras él navega en la soledad y en el alcohol” – 2016a, pp. 236-237).

Ese posicionamiento dual de reconocimiento y distancia, de cercanía y antagonismo, va a darse, así como con Briante, también con Di Paola, con Conti o con Luis Guzmán.

La premisa de una escritura póstuma, al modo de Cesare Pavese, le permite a Ricardo Piglia afirmar su prescindencia cabal en materia de disputas polémicas, y en verdad dejarlas inscriptas en el *para después* de los diarios. Piglia declara su abstención: no entrar en polémicas que lo refieren directamente (“Nunca discuto públicamente cuestiones literarias o posturas culturales que se refieran a mí” – PIGLIA, 2016a, p. 388). Esa consigna, la de no responder, termina derivando, en parte, en la variante de responder después, mucho después, en el después de la vida y de la muerte. En cada una de esas coyunturas, Piglia calla; pero a la vez que calla, escribe. Las réplicas que en cada caso omitió quedan escritas para *más adelante*. Ese adelante, ese después, es este *ahora*: el de la publicación de los tres volúmenes que integran *Los diarios de Emilio Renzi*. ¿Cómo interpretar, sino así, la mención de que una determinada postura suya, objetada por un tal Sciarreta, fue avalada por David Viñas? ¿Y cómo la mención de que su artículo sobre *Facundo*, rechazado por el Centro Editor de América Latina, apareció en *Punto de Vista* y fue más que bien recibido? ¿Y cómo su queja, inscripta en 1981, ante el cinismo político de Jorge Asís, que en los años '90 sería funcionario del gobierno de Carlos Menem? ¿Y cómo su reacción de partir a Estados Unidos en 1997, para sustraerse de la atmósfera tóxica del escándalo por el Premio Planeta de *Plata quemada*, considerada desde la anotación de 1980 del deseo de ser alguna vez contratado por la Universidad de Princeton, que es adonde, en efecto, se fue?

La tesitura de no polemizar, entonces, sin dejar de expresar la opción por el contenido desistimiento, deriva en definitiva en la elección de la variante de la polémica diferida: no contestar, gesto de neutralidad, termina resolviéndose, con la publicación de los diarios, en la decisión de contestar cuando ya no pueden, a su vez, contestarle. Se puede contestar, pero no *contestarle*.

Es en esta franja que *Los diarios de Emilio Renzi* reúnen varias de sus notas más vehementes, incluso más crispadas. En esta franja se ubica la queja por ser tan mal leído por sus contemporáneos. O su juicio lapidario sobre la literatura argentina del momento. O la descalificación de “la altanera estupidez de los –jóvenes– escritores argentinos” (PIGLIA, 2016a, p. 394). O el relato repetido de un Andrés Rivera fuertemente debilitado,

que se equivoca al ilusionarse con el reemplazo de Videla por Viola en la conducción del gobierno militar. O el conflicto con Nicolás Rosa, con sus empalagosas demandas (“la verdad, secretamente siempre me ha molestado su modo de instalarse en casa cada vez que viene a Buenos Aires” – p. 177). O las invectivas, por momentos cargadas de agresividad, hacia Beatriz Sarlo y sus concepciones de la literatura (“La literatura le es ajena como a los realistas la realidad” – PIGLIA, 2017, p. 38; “parece como si siempre hablara frente al espejo” – p. 46; “demasiada importancia le dan a la sociología y poca a la literatura” – p. 92). O su más que recelosa distancia respecto de Osvaldo Lamborghini, presente en el tomo de “Los años felices” (“demasiada voluntad de asombrar y ser novedosos que yo miro con distancia” – 2016a, p. 156) y que se agrava en el tomo final, “Un día en la vida”, ya como hostilidad declarada y abierta (“está ligado a la revista Vigencia, que hace la política cultural de la dictadura” – 2017, p. 142).

En ese punto, tan delicado, política y literatura se entreveran de la forma más grave. Las entrevera Ricardo Piglia, claro, para poder poner de manifiesto una conexión por demás siniestra: la que implica que una reseña de *Respiración artificial*, en la cual se defenestra la novela no menos que a su autor, haya aparecido en una revista (la mencionada revista Vigencia) directamente vinculada con el poder de la dictadura, y más concretamente con el almirante Massera. La revista Vigencia, la Editorial de Belgrano, la Universidad de Belgrano: son campos de operaciones culturales que responden directamente al poder de la dictadura militar. Allí aparece esa reseña tan implacable con Piglia (2017, p. 145), y quien la firma es César Aira. Aira se ve reducido por Piglia a la condición de “sirviente de OL”; hundidos, tanto uno como otro, en las sórdidas maquinaciones de ciertas operaciones culturales filiadas sin mediaciones con el núcleo del poder represor. En la réplica categórica que les reserva Piglia (2017, p. 146), cae también Rodolfo Fogwill, “promovido por la cultura oficial para presentar a la nueva generación”, cuyo segundo libro (*Música japonesa*) es publicado, como el segundo de Aira (*Ema, la cautiva*) en esa oscura Editorial de Belgrano.

Las posiciones del campo literario de la época se completan: por un lado, las cuatro (tres para cuatro) vanguardias: Walsh, Puig, Saer, Piglia. Por el otro, los aliados (Héctor Libertella, Germán García, Luis Gusmán) o aliados-rivales (Miguel Briante, Jorge Di Paola). Por fin, los enemigos: Osvaldo Lamborghini, Fogwill, César Aira. Algunos de ellos (Sarlo, Aira,

Gusmán) están vivos (los otros han muerto). El silencio de todos ellos es una respuesta acaso adecuada, acaso inexorable, al recurso polémico de Piglia: haber hecho silencio, primero, para poder responder después, pero hacerlo desde el silencio, desde el más absoluto, el más irremediable, el más irreversible de los silencios.

REFERENCIAS

BENJAMIN, Walter. El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov. In: *Sobre el programa de la filosofía futura*. Planeta-Agostini: Barcelona, 1986, pp. 189-211.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación. Tomo I*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices. Tomo II*. Buenos Aires: Anagrama, 2016a.

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

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día de la vida. Tomo III*. Buenos Aires: Anagrama, 2017.

Recibido: 28/08/2019

Aceito: 12/09/2019

Publicado: 29/11/2019