

La construcción de la propia imagen en *Los diarios de Emilio Renzi*: modos de la autorreferencia. La formación de un lector-escritor y el registro de la experiencia



Hernán A. Biscayart

Intituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido: 14/4/2018. Aprobado: 6/6/2018.

Resumen

Los Diarios de Emilio Renzi pueden ser abordados desde más de un eje y leídos en diálogo con el resto de la obra de Ricardo Piglia. Uno de estos ejes, que aparece en el primero de los volúmenes publicados –la formación de un lector que se va convirtiendo en escritor–, se articula con los modelos de lectura que su autor propone en *El último lector*, entre ellos el *Che* Guevara.

Palabras clave

lector
escritor
diario
registro
experiencia

The construction of the self-image in *Los diarios de Emilio Renzi*: ways of self-reference. The formation of a reader-writer and the record of experience

Abstract

Los diarios de Emilio Renzi can be addressed from more than one core idea, and read in dialogue with the rest of Ricardo Piglia's work. One of them appears in the first of the published volumes –the formation of a reader that slowly becomes a writer– and is articulated with the reading models that his author proposes in *El último lector*, among them, *Che* Guevara.

Keywords

Reader
Writer
Diary
Register
Experience

“Todo lo que hago me parece que lo hago por última vez”, es una de las primeras anotaciones del diario de Emilio Renzi en el comienzo del primer volumen, *Años de formación* (Piglia, 2015: 33). La vida cotidiana está llena de acciones rutinarias, que por lo general no registramos y a veces olvidamos haber hecho, como en su momento notó Tolstoi, según la conocida referencia de Shklovski a su diario en “El arte como artificio”.

Las acciones que se realizan por única o última vez pueden ser parte de lo que se conoce como autobiografía, sobre todo en la medida en que encierran un posible dolor o

nostalgia por lo que se deja atrás. Pero el registro del diario congela una situación en el momento de la escritura. Una posible definición del género, más allá de la heterogeneidad del corpus posible, la da Alberto Giordano: “Por *diario de escritor* entiendo, cuando salto de la evidencia empírica a la arrogancia conceptual, un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de *notación y vida* desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga sobre el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada” (2011: 93).

Emilio Renzi se está despidiendo de su adolescencia en Adrogué una tarde de 1957 y nos habla de la rutina de lo que hasta ese momento formaba parte de su vida: estudiar, jugar al billar o nadar en la pileta del club. No será la última vez que se despidiera de un lugar, aunque diga que no lo hace por no parecer “ridículo”. El motivo por el que se aleja es la militancia política de su padre, que se siente amenazado por la represión de la Revolución Libertadora y encuentra la posibilidad de radicarse en Mar del Plata.

Lo que Emilio está dejando atrás no es un lugar físico al que alguna vez ha de volver, sino un territorio delimitado por líneas de tiempo: “Lo maravilloso de la infancia es que todo es real. El hombre mayor (!) es el que vive una vida de ficción, atrapado por las ilusiones y los sueños que lo ayudan a subsistir” (35).¹ La adolescencia es el lugar de la iniciación literaria, artística o política para quienes disfrutaban de cierto capital simbólico; también lo es en general para todo lo relacionado con el sexo.

1. Todas las referencias corresponden a la misma edición citada. Desde aquí, solamente los números de página.

La iniciación literaria de un joven escritor se da desde las primeras lecturas “propias” o con las primeras cartas que se escriben diariamente, como enamorado distante (algo se ha dejado atrás, efectivamente). El adolescente Emilio está comenzando a poner en práctica el género al iniciar su vida de ficción y abandonar la “realidad” de la infancia: el único lector del diario es, salvo una decisión que se toma cuando ya se goza de un “nombre de autor” o algún episodio no previsto, el propio escritor. Y ese gesto de la escritura y la lectura posterior puede interrumpirse sin previo aviso.

Emilio, ya adulto, vuelve sobre el material en bruto del diario e inserta en su texto algo que podríamos llamar capítulos de su autobiografía, como producto de un diálogo con un interlocutor invisible. Allí, retrocede en el tiempo y conjetura una situación con alguna verosimilitud, el recuerdo tal vez más antiguo de su infancia: un hombre, “una larga sombra”, se inclina hacia un niño de tres años que trataba de leer un libro y le dice que ese libro estaba al revés. La conjetura de Renzi es que ese hombre era Borges, porque nadie más podría haberle hecho esa advertencia, y es sabido que el escritor pasaba sus veranos en Adrogué a principios de los años cuarenta (3).

El episodio, pese a su verosimilitud, no deja de ser trivial, pero puede inscribirse en aquello que el escritor en tránsito de serlo definía como “vida de ficción” y hace que esta ficción cobre sentido. Cuando alguien “se convierte” o “es convertido” en escritor, no es ni una “vocación” ni una “decisión”, sino un “hábito”, una “manía” o una “adicción”, algo que *debía* suceder, tal vez como parte de un destino ineludible. El diario registra minuciosamente, o finge hacerlo, cada uno de esos momentos. Incluso las omisiones cobran sentido. Esos momentos que se registran en su aparente repetición, como las conversaciones con amigos en la mesa de un bar o las veces que se hizo el amor con una mujer, todos esos momentos sumados, crean “la ilusión de una vida”.

Parte de esa ilusión que experimenta Emilio consiste en copiar ciertos rituales leídos en alguna parte, como beber el mismo vino que Joyce, Fendant de Sion, “un vino seco, que lo dejó ciego”, dice el narrador invisible que escucha un largo monólogo. Y como Joyce en *Finnegan's Wake*, cita de memoria un fragmento de su texto, y esto lo hace pensar en escribir una autobiografía, pues una autobiografía “está hecha de pequeños incidentes” (6).

Poco a poco esos incidentes se van transformado en hitos de la memoria: qué libro se estaba leyendo en un determinado momento de la vida y con qué emoción se lo asocia: “La primera lectura, la *noción* de primera lectura es inolvidable porque es irrepitible y es única, pero su cualidad epifánica no depende del *contenido* del libro sino de la emoción que ha quedado fijada en el recuerdo”, dice Emilio al recordar a una novia de su juventud (19. *Cursiva* en el original). Incluso los libros tienen una historia en su materialidad: un ejemplar de *In Our Time*, uno de los libros de cuentos de Hemingway, pudo haber llegado hasta una librería de ejemplares usados de una terminal de ómnibus traído por algún viajero lejano que lo cambió por otro volumen, pero esa historia nos es desconocida. Su lectura atrapó al joven Emilio a tal punto que llegó a terminarla cuando brillaban los primeros reflejos de la luz nocturna que venían desde afuera y entraban a través de una ventana. La lectura no puede interrumpirse porque todo el cuerpo está involucrado en la magia del acto de leer: “para leer, hay que aprender a *estar quieto*”, dice como quien enseña algo básico (ídem. *Cursivas* en el original).

Otras lecturas van llevando a Emilio a comprender el significado de ciertos momentos: el episodio en que el personaje de Proust visita el lugar donde vivió su niñez y recuerda las lecturas que hacía durante el día hasta acostarse conduce a la siguiente reflexión: “El valor de una lectura no depende del libro en sí mismo, sino de las emociones asociadas al acto de leer” (ídem). Esta regla se enuncia como válida incluso cuando las emociones se han olvidado. Pero hay emociones que se entrevén en lo que la voz distanciada de los acontecimientos va relatando en el desorden de una conversación: un viaje en tren por la Patagonia a los doce años junto al abuelo Emilio es lo que trae al recuerdo un libro de Julio Verne, *Los hijos del capitán Grant*, parte de cuya acción transcurre en aquellos mismos paisajes. Pero la emoción, además del paisaje que la mirada del niño registra en aparente coincidencia con lo que cuenta el texto de Verne, queda fijada en la observación de una joven que viajaba sola en el mismo tren. Emilio queda fascinado con el aroma que se desprende de su cuerpo y llega a ver sus axilas sin depilar. La joven acaricia su pelo.

Poco importa que los sitios imaginados por Verne no coincidan con lo agreste de la Patagonia. Las licencias de la ficción y la imprecisa información que contiene un texto escrito en el siglo XIX con la mirada de un cronista europeo llevan a Emilio a la conclusión de que siempre hay un hiato insalvable entre la vida y la literatura.

En esos recuerdos de la niñez y la adolescencia una lectura se convierte en el modo de acceder a la intimidad femenina. Así Emilio se propone leer *La peste* de Camus, motivado por el deseo de acercarse a Elena, una compañera de escuela secundaria en Adrogué: “De Camus no me interesa *La peste*, pero recuerdo al viejo que le pegaba a su perro, y cuando al fin el perro se le escapa, lo busca desolado por la ciudad” (26). Emilio le presta el libro a Elena, que es la misma chica con la que intercambiará cartas un tiempo después. Un detalle de la historia relatada por Camus es lo que queda de esa relación, que es como un libro que pasó sin pena ni gloria por la vida de Emilio, aunque Elena reaparezca como personaje del diario en algún momento posterior.

Ya en Mar del Plata, territorio del fin de la adolescencia que precede a su etapa de estudiante en La Plata, Emilio empieza a escribir su diario. “¿Qué buscaba?”, se pregunta muchos años después. “Negar la realidad, rechazar lo que vemos” (28). Ese espacio íntimo de la vida ficcionalizada se convierte en una “manía” conservada desde entonces hasta que la vejez, y la enfermedad que padeció Ricardo Piglia en los últimos años de su vida, sobre todo, le ponen un abrupto punto final. La “nota del autor” inserta al comienzo del primer volumen explica que en los años de aquellos primeros cuadernos “buscaba todo el tiempo aventuras extraordinarias”, y por eso “robaba la experiencia a la gente conocida”, debido a que “no tenía nada que contar”. Su vida, por ese entonces, era “absolutamente trivial”, lo cual no le impide asegurar que “escribía mucho mejor que ahora” (11).

En aquellas páginas iniciales del diario aparece el deseo de ser escritor, y este deseo, en el caso de Emilio, tiene como testigo a Lidia, una joven a punto de casarse con quien entabla una relación que se concreta en encuentros sexuales furtivos. Lo que lleva a ellos es el arte de la simulación: Emilio le cuenta a Lidia que la razón por la que está en la ciudad balnearia es que su padre estaba escapando de la policía. Algo de lo que le dice, sin embargo, parece verdad: “le dije que era escritor, en fin, que quería ser escritor” (46).

¿Cuándo se opera la transformación en la que alguien un día se descubre escritor? Emilio, en su vejez, recuerda cuando se produjo su segundo encuentro con Borges, si hemos de creer en la conjetura de aquella anécdota infantil. Cuando estudiaba en La Plata, el centro de estudiantes decidió convocar al escritor para que hablara sobre los cuentos fantásticos de Lugones. Emilio le realizó la invitación en nombre de los estudiantes y se produjo un diálogo durante el cual le hizo una observación sobre el final del cuento “La forma de la espada”. Por toda respuesta Borges le espetó: “Ah. Usted también escribe cuentos” (31). La enigmática respuesta del autor de *Ficciones* tiene más de una lectura posible: por ejemplo, que el escritor ya consagrado esté maldiciendo por lo bajo al atrevido estudiante que le habla de igual a igual desde sus lecturas. Otra es la que Renzi imagina, muchos años después: “Usted ya lee como si fuera un escritor, entiende el modo en que los textos están contruidos y quiere ver cómo están hechos, ver si puede hacer algo parecido o en el mejor de los casos algo distinto” (ídem). En aquel momento, Emilio había escrito dos o tres cuentos, “mal terminados”, a diferencia de los de Borges, quien, por supuesto, no los había leído, pero el gesto de la lectura atenta y profunda presupone el de la escritura. Esta es una lección que Ricardo Piglia atesoró y que transmitió infinidad de veces desde entonces. Un cuento, y en general cualquier texto con pretensión de ser identificado como literario, no tiene un “derecho” y un “revés”, pero ha de ser leído con cierto método, y esto se adquiere con la práctica. Una formación específica puede ser de mucha utilidad, pero no se restringe a lo literario. Con la escritura sucede algo parecido, aunque existan notorias excepciones.

El ejercicio de la escritura del diario permite dar cuenta de las distintas etapas de esa transformación. Hoy podemos leerlo como una obra ya concluida, aunque hasta este momento no haya aparecido el tercer y último volumen, cuyo contenido Piglia alcanzó a seleccionar.² Un acto fallido pone en manos ajenas, las de Vicky, una compañera de facultad, el cuaderno donde se narra la aventura con Lidia. La similitud con el que atesoraba aquellos primeros cuentos provoca la confusión. Emilio se angustia al pensar en aquello que se hará público antes de tiempo e imagina una coartada salvadora: el diario es una novela escrita en primera persona. Luego se consuela: “También me digo: ‘No es para tanto’. ¿O realmente creo que los escribo sólo para mí?”. Venciendo su vergüenza, le pregunta a Vicky por el cuaderno y la respuesta es aliviadora: “Lo leí y me divertí mucho” (83). Sin embargo, el camino de un joven escritor no resulta fácil y el diario lo registra en una anotación posterior: “Mucha dificultad para encontrar la forma de contar lo que estoy viviendo. Lo único que me hace seguir anotando los días en estos cuadernos es el intento de encontrar un sentido que quiebre la opacidad de las horas sin huellas” (84).

Uno de los modelos posibles de los diarios de Emilio Renzi es Cesare Pavese, a quien descubre por haber escuchado tempranamente su nombre en una conferencia en la que se hablaba de sus diarios, escritos entre 1935 y 1950, año en que se suicida en un cuarto de hotel de Turín. “Yo también escribía un diario”, dice Emilio, remarcando el adverbio, en aquel soliloquio casi póstumo reescrito como esbozo de autobiografía. En aquel momento su obsesión era “saber cuánto tardaba un escritor en escribir un libro”. La comparación es desfavorable: “un cuentito de cinco páginas me llevaba tres meses” (27). Pavese escribió su diario

2. Este artículo se escribió antes de la publicación de *Un día en la vida*.

en forma simultánea con sus principales obras. El suicidio del escritor puede ser visto como expresión convencional del fracaso, pero es ante todo, en el caso de Pavese, la prueba de que se ha sufrido y que ese sufrimiento es la condición necesaria de todo artista. Sin embargo, el balance del escritor italiano no parece ser tan desfavorable: “En mi oficio soy rey. En quince años lo hice todo”, transcribe Emilio/Piglia en uno de los ensayos insertos en el primer volumen de los *Diarios*, escrito en 1963 (144).

El diario de Pavese es una “máquina”, es decir, algo que puede ser desmontado en el acto de la lectura atenta. La técnica de la escritura es el desdoblamiento en un otro que es la imagen especular: “el texto es un espejo, y en él se trata de convencer al ‘otro’”. La obra del autor italiano es, para la mirada crítica de Emilio/Piglia, un modo de postergar el suicidio, y el trabajo con el doble es un modo de “conjurar la muerte”: “Él es ese libro y cuando en próximos aniversarios el olvido haya borrado las circunstancias biográficas que hicieron posible su escritura o cuando el recuerdo tergiversarse de tal modo su biografía que incluso su suicidio se haya convertido en una circunstancia feliz, Pavese habrá de ser visto, seguramente, como el hombre que ha escrito en *El oficio de vivir* una de las páginas más memorables de la literatura contemporánea” (146).

Uno de los personajes que componen el mundo de Emilio Renzi en aquellos primeros años de la escritura de su diario es su abuelo paterno, también llamado Emilio. El abuelo Emilio atesora historias de su pasado como combatiente italiano en la Primera Guerra Mundial y algunas de ellas llegaron en su momento como cartas. Su nieto recibe el encargo de ayudar a ordenar sus papeles y otros “materiales de su experiencia” a cambio de una paga que lo ayudará a sostenerse durante su vida estudiantil, lo cual significa periódicos viajes a Adrogué para tomar nota de sus relatos. “La experiencia de la guerra, tan lejana, persiste en él como un sueño soñado”, escribe Emilio en su diario el 6 de junio de 1960. El abuelo juntó durante la guerra objetos, es decir “experiencias” de otros infortunados. Una herida, que le dejó una visible cicatriz en el pecho, lo había apartado tempranamente del campo de batalla. “Todos estaban demasiado preocupados en el trabajo de sobrevivir en las trincheras como para ocuparse por los documentos y los papeles que yo sustraía para que no se perdieran”, le explica el abuelo a su nieto (79).

El relato del abuelo es entrecortado, por las trampas que tiende la desmemoria propia de la ancianidad y por la situación límite de haber estado, tras sufrir el ataque enemigo, toda una noche a la intemperie durante un crudo invierno en la montaña. Esas palabras se han de perder en cualquier momento en la medida en que nadie las escuche o les preste atención: “Narra pequeños fragmentos, muy vívidos, pero se cortan, no concluyen. Los anoto, con la esperanza de que los retome y se puedan completar...”, apunta Emilio en su diario (101). El abuelo, entre las “experiencias de otros”, guarda las cartas a medio escribir de los soldados caídos en el campo de batalla. Su función era enviarlas a sus familias junto con una nota explicativa de las circunstancias del fallecimiento, pero se quedó con algunas de ellas y logró trasladar esos recuerdos en varios baúles sacados de Italia.

Esas historias, y otras que va escuchando Emilio en aquellos años de su juventud, más las experiencias propias, conforman el material de una novela posible. En una página escrita un sábado de 1964 anota: “En la literatura, creo, lo fundamental es tener un mundo propio. En mi caso, ese material es secretamente autobiográfico y depende de la multitud de historias familiares que he ido escuchando a lo largo de mi vida. De modo que la novela trabaja a partir de una realidad ya narrada y el narrador trata de recordar y de reconstruir las vidas, las catástrofes, las experiencias que ha vivido y le han contado (vivido y contado para mí es lo mismo)” (154).

En las páginas posteriores de su diario reaparece muchas veces el tema de una novela posible. Estas novelas tardarán algunos años en ser escritas y cuando aparezcan como producto terminado tendrán una historia. Parte de esa historia fue contada, por ejemplo, en el epílogo de *Plata quemada*. Allí Piglia decía: “Siempre serán misteriosas las razones por las que algunas historias se resisten durante años a ser contadas y exigen un tiempo propio” (1997: 251). En efecto, apenas Emilio había conocido la noticia que da lugar a la escritura de la novela anotó en su diario: “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’ ” (203).

Hay un tercer encuentro de Emilio con Borges, en septiembre de 1965. El Borges del que nos habla Emilio tiene un lejano parecido con su abuelo: es más, tiene también una cicatriz, pero en la frente y debido a un accidente, la que dio lugar al cuento “El sur”. Emilio registra su impresión al haberla tocado, a pedido del reconocido escritor: “No fue posible percibir ninguna marca, pero sentí que el acto era, en algún sentido, un ritual para él”. Pero la sensación que resume el encuentro es la de “estar frente a la literatura, o mejor, de ver funcionar una maravillosa máquina de hacer literatura” (199).

Emilio Renzi se define, en el soliloquio con el que se cierra el primer volumen de los diarios, como un “herido de guerra”, por ser parte de una generación que conoció la persecución política y el exilio. Su diario muestra sus propias cicatrices, como testimonio de aquello que se vivió y de aquello que se leyó y se escuchó durante tantos años para luego ser transformado en escritura. Así, cobra pleno sentido aquello que Foucault y Barthes dijeron casi al unísono y en términos muy similares: en la escritura no deja de desaparecer el cuerpo del sujeto que escribe.

Los *Diarios de Emilio Renzi* pueden leerse desde la cronología a veces imprecisa, o bien como fragmentos de una totalidad, en diálogo constante con el resto de la obra de Ricardo Piglia. En el epílogo de *Plata quemada* encontramos la referencia a un viaje en tren por el norte del país, donde “por azar” el narrador de la historia “real”, Ricardo Piglia, conoce a Blanca Galeano, la adolescente que estaba en pareja con uno de los delincuentes que protagonizó el resonante robo del que trata la novela. Blanca sigue viaje a Bolivia pero el narrador se queda en San Salvador de Jujuy, en vísperas de la Semana Santa, pues tenía el propósito de asistir a una procesión en el pueblo de Yaví, en medio de la Puna. Un viaje similar, también por tren, había sido realizado por Ernesto Guevara varios años antes, luego del periplo en motocicleta que se convirtió en el origen de su transformación en revolucionario.

Este viaje no aparece registrado en los *Diarios* en la fecha que sugiere Piglia (“a fines de marzo o principios de abril de 1966” (1997: 249)). En esos meses el *Che* aún no había llegado a Bolivia para dar comienzo a la aventura guerrillera que lo condujo a la muerte. En una anotación del *Diario* correspondiente al lunes 16 (de octubre de 1967), Emilio Renzi registra que “Fidel Castro confirmó la muerte del *Che* Guevara”, y a continuación se pregunta por qué había salido de Cuba hacia el Congo “y luego, sin apoyo, se embarcó en la guerrilla en Bolivia”, y, finalmente, por qué no había sido rescatado por los cubanos cuando su plan fue descubierto por el ejército boliviano (Piglia, 2015: 328).

Son demasiados interrogantes que no han recibido respuestas concluyentes y cuya réplica solamente podría aparecer en forma de ficción. La tentación de convertir al *Che* Guevara en un personaje de ficción podría ser muy grande para muchos escritores, pero Piglia no sucumbe a ella. En cambio, lo erige en un modelo de lector, en medio de las pausas obligadas que pueden interrumpirse en cualquier momento ante

la aparición sorpresiva del enemigo en algún paraje de la selva del este boliviano. En el ensayo dedicado al *Che*, parte del libro *El último lector*, Piglia señala la tensión que existe entre el acto de leer y la acción política, a partir de una foto que se ha divulgado en la que se ve al *Che* trepado a un árbol mientras lee atentamente un libro. Como parte del libro póstumo de Guevara, *Apuntes filosóficos* –publicado en 2012–, se transcribió el contenido de una pequeña agenda de teléfonos donde registraba minuciosamente sus lecturas, que incluían los clásicos del marxismo y otras obras –no menos clásicas– como los poemas homéricos o las tragedias de Shakespeare, además de poetas contemporáneos como Juan Goytisolo (Vicent, 2012: s/d).

Hay muchas razones por las cuales el *Che* es un modelo de lector en los términos que propone Piglia. Guevara lee “en el interior de la experiencia” y al leer los clásicos del marxismo –incluso aquellos cuya praxis no se parece a la del médico argentino devenido héroe en Cuba, como Gramsci–, el gesto es el de la heterodoxia fundamentada en lucha contra las lecturas cristalizadas, en nombre de un principismo asentado en la propia vida. Ernesto Guevara, ávido lector en una marcha impuesta por las circunstancias, es una figura que, para no ser reducida a un mito casi inevitable, debe aparecer en otra faceta. En sus ya mencionados *Apuntes críticos a una economía política* realizó una aguda crítica al “socialismo real” de aquellos tiempos: “Al dogmatismo intransigente de la época de Stalin ha sucedido un pragmatismo inconsistente. Y, lo que es trágico, esto no se refiere solo a un campo determinado de la ciencia; sucede en todos los aspectos de la vida de los pueblos socialistas, creando perturbaciones ya enormemente dañinas pero cuyos resultados finales son incalculables” (Vicent, 2012: s/d).

También sabemos que el *Che* escribía, además de un registro de sus lecturas, un diario de sus aventuras por el mundo, que inició en 1945. Piglia observa, en *El último lector*: “Desde luego, como Guevara lee, también escribe. O, mejor, porque lee, escribe” (2005: 111-112). Y como Piglia/Renzi, Guevara “Escribe sobre sí mismo y sobre lo que lee. Es decir, escribe un diario”, en otras palabras, “el registro personal de la experiencia” (ídem). Muchas de esas páginas de juventud fueron publicadas en una recopilación hecha por el padre del *Che*, *Mi hijo el Che*. Piglia destaca que las que escribió en Bolivia tampoco tuvieron reescritura.

En Guevara y en Piglia encontramos la misma tensión acerca del lugar que en el hombre comprometido con sus ideas tienen la militancia política y la escritura. El *Che*, en una carta a Ernesto Sabato luego del triunfo de la Revolución, le decía que una década antes, luego de leer *Uno y el universo*, pensaba que “ser escritor era lo máximo a lo que podía aspirar”. La tensión se resuelve de distintos modos; en Piglia decanta a favor de la escritura, sin dejar de ser un militante, y en Guevara sucede lo inverso: se percibe como “un poeta fracasado”, pero por otro lado siente que ha construido su vida “con delectación de artista”, a pesar de sus conocidas limitaciones físicas, y en una carta a su madre de 1956 le anuncia que “después de desfazer entuertos en Cuba me iré a otro lado cualquiera” (Piglia, 2005: 113). La famosa cita del *Quijote* lo define premonitoriamente.

La escritura y la vida se relacionan constantemente en Guevara, y en *Los diarios de Emilio Renzi* sucede algo similar. El periplo de Guevara por América del Sur, previo a su compromiso con la causa cubana, es leído por Piglia como una iniciación marginal al circuito de la literatura, con la mochila cargada de libros en busca de aventuras y conocimiento directo de las penurias de tantos sometidos a lo largo del continente. Para el autor de *El último lector*, el modelo que sigue Guevara es el de los escritores norteamericanos de su misma generación, la generación *beat*, que se nutre de la experiencia recogida en los viajes, en este caso por el vasto territorio del otro extremo del continente americano.

Por otra parte, Piglia observa que Guevara “escribe como habla”, algo que “no es frecuente” en la literatura argentina de la época, aunque eso se deba a “rasgos de clase” (120), los mismos que encuentra en Victoria Ocampo o en Mansilla, escritores de otras generaciones: la predisposición al “entre nos”, la conversación entre amigos, incluso en sus discursos políticos. Agrega que “como orador político parece un escritor de diarios”. Ambas temporalidades, la del joven que se lanza a la aventura y la de cierta tradición literaria argentina, se fusionan en la figura del “dandismo de la experiencia” (121), y lo que hace posible esta fusión es justamente el tipo de lecturas que va encontrando en el camino. El marxismo ya ha aparecido tempranamente en ese registro de lecturas, pero, señala Piglia, “la lectura del marxismo no convierte a nadie en guerrillero” (124). Esas lecturas y la experiencia lo van guiando hacia su destino de líder político, aunque ese camino no es llano ni mucho menos. Se trata de “itinerarios paralelos”, es decir, de varios viajes en uno, pero para llegar a ese punto final del camino, deberá encontrarse con “la retórica de Fidel Castro” (126).

No basta con ir a la literatura: hay que salir de ella para no correr el riesgo de permanecer allí eternamente, como el personaje de *La biblioteca de Babel*. La formación como médico del *Che* le permite tender un puente entre la sensibilidad estética y la sensibilidad del hombre político que sufre por las injusticias que observa en carne viva durante su viaje por América: los cuerpos mutilados o la ceguera del que nunca pudo leer. El joven Guevara sabe que la solución a esos problemas no pasa por el higienismo de raíz positivista y vislumbra que en la lucha política está la salida a ese laberinto.

La formación universitaria del *Che* y sus lecturas tempranas del marxismo podrían haberlo transformado, conjetura Piglia, en un típico cuadro del Partido Comunista argentino, siempre receloso de su heterodoxia. Pero su itinerario lo lleva, como antes decía, a encontrarse con la retórica de Fidel Castro, y en la habitación de un hotel de México se produce una “conversión”, en palabras de Piglia, que dura toda una noche, en julio de 1955. Castro, con su educación jesuita que no ha sido olvidada, lo invita a subirse a un barco, el *Granma*, a semejanza de los apóstoles que acompañaron a Jesús por el mar de Galilea. Este viaje liberador es parte de ese proceso: sube como médico y poco a poco se convierte en “Comandante”.

En este papel se comporta a su vez como un formador de discípulos. Piglia registra que su relación con los combatientes es la misma que tiene el líder de una secta con sus adeptos: el peor crimen es la traición, y la tentación a traicionar se encuentra en la debilidad y en el miedo. El amigo puede volverse enemigo, y el castigo ejemplificador es una advertencia hacia los demás. El ascetismo revolucionario es primo hermano del ascetismo religioso, pero el resultado no es la formación de un apóstol sino la de un combatiente. Sin embargo, el propio Guevara advierte la resonancia cristiana de su construcción política, y como el apóstol Pablo, se convierte en un propagandista itinerante de su revolución, llegando aún más lejos: así se adentra en el continente africano sin conocer la lengua de los congoleños, o más tarde en Bolivia, donde debe superar las barreras culturales que también existen.

El *Che* Guevara, al transmitir su experiencia, es exponente de la figura del narrador tal como la concebía Walter Benjamin: “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores” (2008: 61), y lo que sus palabras comunican es su propia vida. Guevara no ha dejado de ser un lector, pero no eligió la comodidad del sillón o la biblioteca (Benjamin lo definiría como un “marino mercante”) sino que “persevera, sosegado, en el desciframiento de los signos” y “construye el sentido en el aislamiento y en la soledad” (Piglia, 2005: 137). Piglia encuentra en sus últimas horas de vida un ejemplo de lo que todo esto significa: el *Che*, por encima de todo, fue un maestro, y más precisamente un maestro rural. Por eso entiende que los maestros rurales no sean tan estrictos frente a los rigores de la

ortografía y corrige fraternalmente a una maestra que ha escrito en un pizarrón: “Yo se leer”, sin la tilde que corresponde al verbo, pero que antes ha tenido con él un gesto profundamente cristiano: le ha dado de comer al verlo herido y tendido en el piso de la escuela. Esa frase, enunciada oralmente por los niños que concurren a la escuela de La Higuera o por los educandos cubanos, es apenas el primer paso para la construcción de un sujeto revolucionario, pero sin él ninguna revolución es posible.

En su epílogo a esta recopilación de ensayos, Piglia escribe, a comienzos de 2005: “Mi propia vida como lector está presente y por esto este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito” (190). Es una manera de decir que *El último lector* podría ser leído también como autobiografía, cuando apenas unos pocos conocían el proyecto casi póstumo de editar los diarios firmados por Emilio Renzi. Las lecturas de Piglia seguramente coincidieron en parte con las de Guevara aunque sus caminos nunca se hayan cruzado, pero fueron habitantes de la misma biblioteca que Borges imaginó como metáfora del universo, cada uno en su propia búsqueda.

Bibliografía

- » Barthes, R. (1987 [1968]). “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- » Benjamin, W. (2008 [1936]). *El narrador*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzun R. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- » Foucault, M. (1984 [1969]). “¿Qué es un autor?”. En *Dialéctica* año IX, núm. 16. Puebla: Escuela de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Puebla.
- » Giordano, A. (2011). *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Guevara, E. *Che* (2012). *Apuntes filosóficos*. María del Carmen Ariet García (comp.). México: Centro de Estudios Che Guevara / Ocean Sur.
- » Piglia, R. (1997). *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta.
- » Piglia, R. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- » Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- » Shklovski, V. (1978 [1917]). “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- » Vicent, M. (2012). “Che Guevara: entre el fusil y la pluma” En *El País* (Madrid), 15 de junio de 2012. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2012/06/15/actualidad/1339787066_260593.html>.