

*Revista  
de la  
Biblioteca  
Nacional*

Época 3 Año 3 N° 4-5 2011



Ministerio de Educación y Cultura

Ministro de Educación y Cultura  
**Ricardo Ehrlich**

Subsecretaria de Educación y Cultura  
**María Simon**

Director General  
**Pablo Álvarez**

Director Nacional de Cultura  
**Hugo Achugar**

Director de la Biblioteca Nacional  
**Carlos Liscano**

Directora de la Revista de la Biblioteca Nacional  
**Ana Inés Larre Borges**

Contacto: [revista@bibna.gub.uy](mailto:revista@bibna.gub.uy)

Dirección de arte  
**Rodolfo Fuentes**

Producción Gráfica Editorial  
**Adriana Cardoso - ABC/D**

Corrección  
**Edda Fabbri y Pablo Azzarini**

ISSN 0797-9061

Impreso y encuadernado en Tradinco,  
Minas 1367 Tel 2 409 4463 - Montevideo  
Dep. Legal: 355-737 / 11

*Revista  
de la  
Biblioteca  
Nacional*

**Escrituras del yo**

# Índice

Escrituras del yo: Razones para una revista ..... 9  
Ana Inés Larre Borges

El yo prosaico: vidas de biógrafo ..... 23  
Alma Bolón

El viaje interior ..... 33  
Anne Maurel

## Diarios de escritores. Tres rescates originales

Idea Vilariño: el diario vivir ..... 43  
Ana Inés Larre Borges

“Hostinato rigore”, el camino hacia la creación en José Pedro Díaz ..... 59  
Alfredo Alzugarat

Fragmentos de un diario ..... 72  
José Pedro Díaz

El diario adolescente de Ibero Gutiérrez: múltiple editor  
y aprendiz de artista ..... 89  
Luis Bravo

## La escritura y la vida: entre la huella cotidiana y la creación

Dietario voluble, fragmentos tardíos (setiembre-noviembre de 2008) ..... 103  
Enrique Vila-Matas

“En el origen de un diario siempre hay una pérdida.”  
Diálogo inacabado con Ricardo Piglia ..... 117  
Ignacio Bajter y Ana Inés Larre Borges

## En otros registros / otras disciplinas

El yo ante la cámara: el cine documental explora la subjetividad ..... 137  
Jorge Ruffinelli

Desde la intimidad de José Pedro Barrán ..... 157  
Alicia Fernández Labeque y Óscar Jorge Villa

Thomas Bernhard. Cuando se trata de decir la verdad ..... 171  
Roberto Appratto

### Tres miradas sobre Felisberto

La invención de una fórmula: el yo novelesco de Felisberto Hernández .....	178
Jean-Philippe Barnabé	
Felisberto Hernández y una media ilusión .....	194
Carina Blixen	
Para leer a Felisberto: las tres etapas de su taquigrafía .....	206
Juan Grompone	

### Autoficciones y otras variaciones en la literatura del yo

Juana de Ibarbourou y la autoficción .....	215
Elena Romiti Vinelli	
Mastronardi.....	231
Nora Avaro	
Tal vez un movimiento. Sobre En la pausa, de Diego Meret .....	241
Alberto Giordano	
La trilogía luminosa de Mario Levrero .....	251
Helena Corbellini	
Posmemoria y construcción del yo en Las cartas que no llegaron, de Mauricio Rosencof .....	265
Javier Uriarte	
El escritor y el otro, de Carlos Liscano. Un abismo tendido sobre un paisaje de médanos .....	275
Roberto Ferro	
El sujeto de la escritura y el yo extranjero: Alicia Migdal y Marguerite Duras .....	287
Marta Labraga	
Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero .....	301
Matías Núñez Fernández	



# Escrituras del yo, razones para una revista

Ana Inés Larre Borges



En 1991 y en las primeras páginas de un libro pionero sobre escrituras autobiográficas, Sylvia Molloy advertía el descuido del género por parte tanto de escritores como lectores en Hispanoamérica. Discrepante con el extendido prejuicio de que las culturas latinas, y especialmente la hispánica, fueron poco permeables a los relatos de la subjetividad, Molloy argumentaba que la falta no estaba en la carencia de relatos de vida en primera persona sino en la actitud con la que esos textos habían sido percibidos y catalogados. Desde que “la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir” ese desdén o incompreensión era ya un síntoma y se integraba como un desafío adicional a un campo inexplorado para la investigación. Una década después, el panorama es radicalmente distinto, no obstante se hayan corroborado con largueza muchas presunciones y presagios allí expresados. El corpus fue emergiendo, como un continente que precisa ser cartografiado para hacerse visible, a medida que una tendencia crítica se iba consolidando en torno a esas escrituras antes periféricas.

La discusión teórica, las publicaciones y los congresos continúan multiplicándose en América Latina como en el resto del mundo. En el campo de la creación, la literatura del yo, amparada en el concepto de autoficción, es una de las líneas hegemónicas entre los nuevos y una modulación casi siempre presente entre los escritores del canon. En el panorama internacional Marguerite Duras, Thomas Bernhard, W. G. Sebald, Peter Handke, han sido poetas del yo que irradian su influencia. Sus precursores, Pessoa, Proust, Kafka, son redescubiertos desde esta nueva perspectiva porque, como decía Blanchot respecto al último, “después de leer los *Diarios*, es a él, a Kafka, a quien buscamos en su obra. Y lo encontramos” (80). En lengua española pueden reconocerse en la autoficción autores tan diversos

como Enrique Vila-Matas, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo, Pedro Juan Gutiérrez y Mario Levrero, que a su vez contribuyeron a convertir en precursores a Felisberto, Borges y Gombrowicz. Los ejemplos se multiplican en la producción de las nuevas generaciones y en incursiones de autores que cultivan otros estilos pero cumplen una visita al género de manera tan variada como pueden expresar estos ejemplos al azar: *Experiencia*, de Martín Amis, *Mis rincones oscuros*, de James Ellroy, *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina, y *Julián, el diablo en el pelo*, de Roberto Echavarrén.

“El yo está de regreso y lo habilita la moda”, sintetizó Beatriz Sarlo interpretando los problemas teóricos que suscita la propagación de un “giro subjetivo” en las letras y la cultura. Consecuencia oblicua de esa proliferación, ya se han dejado oír voces que discuten la conveniencia de esa supremacía. Si la sutil burla en la formulación de Sarlo revelaba cierta impaciencia por ese exceso de autorreferencialidad, la creciente vitalidad de la polémica —que ha dejado algún trazo en las páginas de esta revista— confirma la nueva centralidad que han ocupado estas escrituras. Un síntoma de la situación contradictoria del estatuto del yo en el sistema literario tuvo su puesta en página en el reciente adelanto de los diarios de Ricardo Piglia que hizo la Revista *Ñ*, del diario *Clarín* de Buenos Aires. Junto al título que anunciaba el acontecimiento y la primicia, una cita del autor tomada de una entrevista advertía con paradójica ironía: “El diario tiene la virtud y el peligro de sustituir a la literatura, hay que tener cuidado con eso”.



## Interiores: un plan y un plano

La decisión de dedicar un número monográfico de la *Revista de la Biblioteca Nacional* a las escrituras del yo busca cubrir la asimetría existente en Uruguay entre el protagonismo de esa vertiente y la escasa producción crítica hecha desde una perspectiva autobiográfica. Descubrir y exhumar inéditos, leer “autobiográficamente” textos conocidos y poner en circulación la discusión teórica y estética de estas escrituras son parte del desafío.

Las escrituras del yo nacen con el Romanticismo, como expresan los dos ensayos que sirven de pórtico a esta revista. Anne Maurel atiende a la génesis histórica y establece una analogía entre los viajes coloniales que cartografiaban y medían territorios desconocidos y esa otra aventura, contemporánea de aquella expansión viajera, que toma una dirección opuesta y se dirige hacia el centro del yo. Un viaje por la conquista del alma, dice Maurel sin temor a las palabras, un viaje interior que transitó por las ciencias de la psiquis, inaugurales entonces, y por la literatura. Alma Bolón, desde una perspectiva textual, advierte el desplazamiento del yo desde el verso romántico a la prosa moderna de diarios, cartas, autobiografías, y distingue y discute los dilemas que la práctica de esas escrituras plantea a teóricos y practicantes: “¿Vivir la vida o contarla?, ¿quién es ese que dice ‘yo’?, ¿qué escapa al

yo en el momento en que se enmascara y se presenta bajo ese nombre?”. Preguntas que siguen instigando a distintas disciplinas y que están en muchos de los asedios que hacen a esta revista.

La disposición de los contenidos en el índice da cuenta de dos bloques que responden a las categorías que ampara aquí el término “escrituras del yo”: diarios y autoficción. En medio, un tercer apartado revisa el aporte de otros lenguajes y disciplinas: el cine documental autobiográfico en América Latina (Ruffinelli) y la relación historia y subjetividad en José Pedro Barrán (Fernández-Villa). Después del siglo xx y su progresiva especialización, una nueva mirada atiende a los vínculos entre razón y experiencia y admite que hay un itinerario personal que hace posible y condiciona el saber. El mentado giro subjetivo traspasa el campo literario, y estos estudios valen como testimonio de la pertinencia de extender estos abordajes a otros lenguajes como las artes plásticas, la fotografía, la música y, eventualmente, a otras disciplinas. También la organización de una revista es un arte de lo posible. En el campo de la escritura, deliberadamente se postergó la correspondencia por la ilusión de dedicar a las cartas un número aparte en el futuro. Sin deliberación, quedaron prácticamente ausentes –acaso sea un síntoma– las autobiografías y las memorias. En el Río de la Plata la experiencia histórica de la dictadura fomentó diversas maneras de la literatura testimonial. Una de sus vertientes de más tardía aparición hace contacto con las escrituras de la intimidad. En Uruguay ha sido una modulación privilegiada por la escritura de mujeres que fueron presas políticas. *Oblivion*, de Edda Fabbri, *La tiente*, de Ivonne Triás, destacan entre esas inflexiones y reclaman una lectura desde esta perspectiva. Los dos bloques que comparecen en las páginas que siguen fueron empujados por el brío de los descubrimientos documentales y por el aire de los tiempos, un perfume de época. Los diarios y la literatura autobiográfica o autoficción, según el término que ha hecho fortuna en diversas lenguas, compiten en nuestro interés por razones parecidas y que son deudoras del ambiente espiritual del fin de siglo, pero expresan categorías que se oponen en principios básicos como la referencialidad y su opuesto, la invención. También reflejan distintos momentos históricos.



## Diarios: más que un género

Los diarios que aquí se exhuman e interpretan –los de Idea Vilariño, José Pedro Díaz e Ibero Gutiérrez–, aunque muy diferentes entre sí, son diarios de la modernidad, aquellos que Picard llamó “el auténtico diario”, porque se mantiene secreto y solo se hace público a la muerte del autor. En diferente grado cumplen con el adjetivo “íntimo” que históricamente se adhirió a partir de la publicación del diario de Amiel, en 1883.

La revelación en 2001 del *Diario* de Ángel Rama, un diario de madurez escrito en el exilio que el autor anuncia desde la primera entrada “ni público ni íntimo”, ha resultado un augurio del descubrimiento de otros diarios de la Generación del 45 uruguayo. Si la existencia del de Idea Vilariño fue en vida de la poeta parte de



su leyenda personal, el de José Pedro Díaz, cuya edición prepara Alfredo Alzugarat para que integre las publicaciones del Bicentenario, constituye una revelación. En la colección Amanda Berenguer donada al Archivo de la Biblioteca Nacional y actualmente en proceso de clasificación, hay unos cuadernos que guardan las anotaciones de un diario de juventud de la poeta. En el archivo de Rama existen fragmentos inéditos de otro diario que el crítico llevó en su juventud, y también hay noticias ciertas de un diario personal de otro ensayista célebre de la generación que todavía conviene mantener en reserva. Apenas se incursiona en el legado, un corpus privado despliega sus tesoros que tarde o temprano verán la luz. La mirada crea sus objetos, suele decirse, también parece convocarlos con poder demiúrgico. La revelación de los “Diarios íntimos” de Ibero Gutiérrez que hace Luis Bravo coincide con una revisión de su “figura de autor” (Premat) que busca trascender la del mártir revolucionario y leerlo en el contexto de la otra revolución, cultural, de aquellas décadas.<sup>1</sup> Es tentador pensar en los diarios y los textos de autobiografía ficcionada de otro joven poeta uruguayo de fin trágico, Julio Inverso –que no fue asesinado sino que se suicidó en 1999–, para medir la distancia que pusieron entre sus destinos y sus escritos los 20 años que los separan. Pensarlos en contigüidad permite también reconocer el cambio operado en la recepción de las escrituras autobiográficas, una evolución que acerca las escrituras de Ibero Gutiérrez e Inverso de un modo antes impensado. Más allá de ese presunto diálogo, la ausencia de un estudio de Julio Inverso en estas páginas es, junto a otras omisiones, una deuda.

Si la literatura crítica sobre diarios estuvo por mucho tiempo abocada a probar y definir un nuevo género literario, hoy la tendencia es a entenderla como una práctica que se construye históricamente. Beatrice Didier observa que “el diario solo fue considerado como género cuando los grandes escritores como André Gide lo dieron a conocer en vida al público” (129-140). Jean Rousset lo considera un “género ambiguo” que declara no tener destinatario, contraviniendo la estructura dialógica de la literatura peligraría en devenir un antitexto, pero que termina siempre por ser leído, de acuerdo a diferentes instancias de apertura que define cada caso (141-144). Alberto Giordano, que hace tiempo estudia las formas literarias de la introspección, argumenta sobre la mayor fecundidad que da pensar la escritura del diarista como un proceso:

Los diarios que se escriben en los márgenes de la literatura pero que conservan en sus páginas las huellas del diálogo íntimo que cada escritor sostiene con las potencias y las imposibilidades del lenguaje nos invitan a renunciar a la búsqueda de los procedimientos de formalización que podrían dar cuenta de las constantes del género, a favor de una aproximación, menos sistemática pero más rigurosa, a la fenomenología y la ética del acto de escritura que recomienza en cada entrada [49].

---

1. La exposición *Ibero Gutiérrez: juventud, arte y política*, que en setiembre de 2009 se realizó simultáneamente en la Biblioteca Nacional, el Museo de la Memoria y la Facultad de Artes, estuvo impregnada de ese espíritu. Asimismo los textos del catálogo y del prólogo a la edición de la antología *Obra junta*, a cargo de Luis Bravo y Laura Oreggioni.

## Otros diarios: contarlos para vivir

En lengua española es interesante el caso del poeta y novelista Andrés Trapiello (León, 1953), quien además de ser el autor de *El escritor de diarios*, un ensayo iluminador sobre diarios de escritores, hace décadas que viene publicando sus diarios personales con regularidad y con una dilación de un lustro con respecto a su escritura. Lleva publicados 16 volúmenes, que ampara bajo el título genérico de *Salón de pasos perdidos* acompañado de un subtítulo irónico –“Pequeña historia de una novela en marcha”– y un epígrafe que ilustra bien esa ambigüedad que hace derivar los diarios hacia la autoficción:

En las viejas casas había siempre un salón chino, un salón pompeyano, un salón de baile, otro de retratos, cada uno empapelado y pintado de un color... En estos palacios españoles, un tanto vetustos y destartados, había también un salón que llamaban de pasos perdidos. La casa que no lo tenía no era una buena casa. Era el salón donde nadie se detenía, pero por donde se pasaba siempre que se quería ir a alguno de los otros. Al autor le gustaría que estos libros llevaran el título general de “Salón de pasos perdidos”. Libros en los que sería absurdo quedarse, pero sin los cuales no podríamos llegar a esos otros lugares donde nos espera el espejismo de que hemos encontrado algo. A ese espejismo lo llamamos novela, y a ese algo lo llamamos vida [Trapiello, 161].



El proyecto Trapiello evidencia un cambio en el uso de los diarios personales. El escritor no esperó a que una trayectoria ejercida en otros espacios de escritura legitimase la publicación de los diarios, sino que los fue publicando en paralelo a su obra de poeta, novelista y ensayista. Al esfuerzo de sostener esas escrituras sumó el arduo trabajo de conquistar su publicación. Hoy esa tendencia es casi una moda propiciada por la facilidad de las nuevas tecnologías. Los blogs –con un subgénero literario en los blogs de escritores que pelagra ser una concesión a la impuesta autopromoción– han producido casos de “diarios” *on line* de extraordinaria popularidad, marcados por la instantaneidad de la lectura y, por eso mismo, por el abandono del secreto. Esta forma posmoderna que se vincula con la exhibición de la intimidad como espectáculo (Sibilia) muestra algunos usos públicos interesantes en el sentido de construcción de ciudadanía o burla de la censura.<sup>2</sup> Entre los escritores, un síntoma de su moda está en una sección inaugurada por la revista española *Eñe*, publicación de La Fábrica que tiene la aspiración de sofisticación posmoderna de los productos de esa grifa. La sección se llama Diario, es fija y ocupa un lugar destacado en la revista. Publica diarios de escritores a pedido –Alan Pauls, Elvio Gandolfo, entre los más recientes–. No se indica si esos escritores llevan habitualmente un diario, pero se les pide que escriban uno por un par de semanas para la publicación. En el número 24 de la revista *Ojodepez* (marzo de 2011), que el mismo grupo dedica a la fotografía, se publica un *dossier* destinado a mostrar a la juventud de hoy, a cargo de fotógrafos menores de 25 años. Bruno Ceschel,

2. Casos del diario *on line* llevado por el director de la Biblioteca Nacional de Irak, Saad Eskandar, entre 2003 y 2007, y el blog de la filóloga cubana Yoani Sánchez.

el curador, convocó a jóvenes fotógrafos a que enviaran “diarios fotográficos que mostraran sus universos personales”. Aun en el arte más obviamente referencial, y en una revista que se define como de “fotografía documental”, se eligió el diario como instrumento para un reportaje que diera testimonio de la juventud. A esa expresa subjetividad se sumó la admitida indefinición entre ficción y realidad. Ceschel, profesor en la Universidad de Westminster (Londres) y fundador de Self Publish, Be Happy, un proyecto que estudia libros de fotografía autopublicados, expresó: “¿Están los modelos de las fotografías actuando para la cámara o fue su imagen capturada sin más? Es difícil saberlo y, para mí, apenas relevante”. Esa despreocupación no desprecia la verdad del reportaje, pero la entiende como una construcción en la que pueden ser legítimos recursos ficcionales.

Los fragmentos inéditos de *Dietario voluble*, de Enrique Vila-Matas, que publicamos, pertenecen a una época y a un paradigma diferentes a los de los diarios de Vilariño y Díaz, y cercanos a esta nueva modalidad, aunque tal vez más borgianamente distantes de lo íntimo. Los del *Dietario* son diarios fechados pero sin el escrúpulo de la datación diaria, diarios escritos para ser publicados, los diarios de un lector –como la literatura de Vila-Matas es también la de un lector– y, por eso, más proclives al ensayo.

La entrevista con Ricardo Piglia, ese otro “loco lector” (Premat, 203-236),<sup>3</sup> se inició en Montevideo en agosto de 2010, cuando acababa de salir *Blanco nocturno*. Mientras se procesaba la presente revista, fragmentos de su *Diario* comenzaron a ser publicados simultáneamente en dos suplementos literarios a ambos lados del Atlántico: Babelia, de Madrid, y Ñ, de Buenos Aires, iniciaron la publicación por entregas de los diarios de Piglia.

La presencia de estos escritores representa, más allá del brillo de su prestigio, el borramiento de fronteras genéricas que se fragua en la modernidad e impera en la posmodernidad y ha acechado desde siempre al diario. El lugar que, respectivamente, pueden ocupar el *Dietario* de Vila-Matas y el *Diario* de Piglia en el contexto de la obra de cada uno, resulta ambiguo y revela la delgada línea que separa estos escritos del resto de su obra.

En este sentido es interesante percibir la conciencia de deslealtad a un género, su deslizarse hacia otra cosa, que hace explícita Mario Levrero en *La novela luminosa*:

Tengo un gran problema con este diario; antes de dormir pensaba que por su estructura de novela ya tendría que estar terminando, pero su calidad de diario no me lo permite, sencillamente porque hace mucho tiempo que no sucede nada interesante en mi vida como para llegar a un final digno. No puedo poner simplemente la palabra “fin”; tiene

---

3. En *Héroes sin atributos*, Premat titula “Piglia: loco lector” el capítulo que dedica al escritor. Dice: “Cisne tenebroso y singular, como decía Borges, Piglia se sitúa en el lugar de un lector no ideal sino mítico, de un lector capaz de descifrar el secreto y avanzar a ciegas en ese mar, en ese imaginario; un lector capaz de leerlo todo, de leer un sentido sin sentido, un sentido perdido y de leer su propio destino en esa infinita polifonía, de leerse a sí mismo en ese todo” (Premat, 236).

que haber algo, algo especial, un hecho que ilumine al lector sobre todo lo dicho anteriormente, algo que justifique la penosa lectura de esa cantidad de páginas acumuladas; un final, en suma.

Hoy al despertar seguí con ese tema. Se me ocurrió pensar que debería hacer algo; ya que no aparece nada novedoso, ningún cambio, ninguna sorpresa interesante, debería tomar yo la iniciativa y generar un tema decoroso para el final. Después pensé que no era lícito. Yo no puedo salir a la calle disfrazado de mono para generar una historia divertida y distinta con la cual terminar el libro; no puedo empezar a vivir en función del diario y de esa necesidad de completarlo [416].

Trapiello recordaba una advertencia de Unamuno: el peligro de terminar viviendo para escribir en lugar de escribir lo vivido. Pero en el fondo la acusación es tan injusta como reprochar a alguien que sueñe para contar su sueño al psicoanalista. También se “hacen cosas” con las palabras, según nos han enseñado las ciencias del lenguaje. Levrero no se aleja de los principios de su poética cuando pone sobre la página el haz de posibilidades y la especulación sobre cómo alcanzar un final decoroso para su diario. Porque esa especulación, ese juego con los límites del lenguaje y esa tribulación *son* su obra.

Parte de ese juego propone como posible final una confesión angustiada de impotencia que entre otras desesperaciones dice: “estoy cansado de mí mismo, de mi incapacidad para vivir, de mi fracaso”. Refuta a uno de sus críticos, Hugo Verani; alega que su sufrimiento no nace como piensa Verani de la imposibilidad de escribir, sino de la idiotez de la vida, “carga idiota, innecesaria, dolorosa”. Así Levrero se distancia de Onetti, un autor “salvado” por la literatura, y se aleja del sentimiento trágico de la modernidad.<sup>4</sup> La desesperación que inaugura Levrero viene, en cambio, de la trivialidad del mundo y no se toma en serio. Escribe: “No quiero sufrir más ni llevar más esta miserable vida de rutinas y adiciones. Apenas cierre estas comillas, pues, me volaré la cabeza de un tiro” (417).

Es imposible no recordar la célebre frase con que Cesare Pavese pone fin a *El oficio de vivir*: “No una palabra. Un gesto. No escribiré más”. Esa frase da paso a su suicidio. Pavese muere con su diario. La distancia entre ambos escritores es la que va del apocalipsis modernista al vacío de la posmodernidad. En el diario secreto de Pavese el dolor se consumaba en el suicidio, pero las palabras daban un sentido a la muerte y el diario pudo ser leído como un oscuro legado humanitario. Las palabras jugadas al humor de Levrero –que califican para una historieta de Jorge

---

4. Onetti concibe el destino del escritor como una épica que, no sin cierto sadismo, resumió en la célebre frase en que recrea otra de su maestro Faulkner. Un artista, dice, es “un hombre capaz de soportar que la gente –y para la definición–, cuanto más próxima mejor, se vaya al infierno, siempre que el olor a carne quemada no le impida continuar realizando su obra. Y un hombre que, en el fondo, en la última profundidad, no le dé importancia a su obra”. (En “Réquiem por Faulkner”, Onetti, 495).

Varlotta<sup>5</sup>– descreen de sí mismas tanto como del heroísmo luctuoso. Levrero cierra las comillas pero no se mata, continúa escribiendo. Cuenta que llega un amigo y le dice que lo quieren. La vida no es brillante pero es tolerable, escribe. El suicidio vuelve a ser una posibilidad retórica que menta con humor: “Nada más lejos de mis intenciones que agarrar un revólver. Descartado, pues, este final para la novela” (417). Tal vez lo más significativo en este pasaje son esas comillas que encierran la desesperación trágica. La desesperación, así mentada, es una cita. Entona un sentido distinto que se afirma y se sustrae en un mismo gesto. Tal vez reproduce la angustia asordada que afecta el sentir posmoderno.

El diario que se escribe para oponerse a la fugacidad de la vida se nutre de la conciencia de la muerte. Encuentra –al igual que el hombre– su sentido en la muerte. Levrero, a través del humor, está discutiendo esa pertinencia. El autor no se mata, el diario no encuentra su final y deriva hacia la literatura. Los ensayos que se le dedican en esta revista –el de Matías Núñez y el de Helena Corbellini– miden la ambigüedad del pacto que esa poética hace con el lector.



## Entre la autobiografía y la ficción

Los tiempos en que los escritores coronaban su carrera con la escritura de su autobiografía, sin ser lejanos, parecen haber terminado. Es posible que algo estaba cambiando cuando a mitad de la década del 60 una pequeña editorial mexicana convocó a un grupo de escritores que no habían cumplido los 30 a que escribiesen su autobiografía. Carlos Monsiváis, Gustavo Sainz, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, entre otros, aceptaron escribir unos magros libritos acordes a sus vidas breves compartiendo el afán lúdico de la propuesta. Tácitamente era solo otra forma de hacer literatura. Una década más tarde Serge Doubrovsky crea el concepto de autoficción, en el que se apoyan muchos de los ensayos aquí reunidos, y lo hace desde un texto de contratapa de una novela –*Fils* (1977)–, en un gesto que Matías Núñez llama con felicidad “broma teórica”. Si es evidente la proliferación de textos que pueden ampararse bajo esa categoría, mucho menos fácil es definir la autoficción.

Las fronteras entre los géneros se han vuelto porosas, la distinción entre ficción y no ficción, incierta. Ya no son obligadamente excluyentes arte y documento. Los orígenes de esa inestabilidad entre ficción, biografía, historia, autobiografía y autoficción muestran, sin embargo, un nacimiento bastante más remoto. Ya Stendhal en su *Vida de Henry Brulard* atinó a apuntar el desplazamiento leve que hace de una novela una autoficción y tocó el nudo del problema de la firma:

---

5. Levrero firmó con su nombre, Jorge Varlotta, los desternillantes guiones de la historieta *Los profesionales*, ilustrados por Lizán.

Pero, ¿dónde hallar un autor que, tras cuatro o cinco volúmenes de yo y de mí, no desee que me arrojen no un vaso de agua sucia, sino un frasco de tinta? No obstante, mi querido lector, todo el mal radica en estas siete letras: B R U L A R D, que forman mi apellido y que interesan a mi amor propio. Vamos a suponer que hubiera escrito Bernard; este libro ya no sería, como el vicario de Wakefield (su émulo en inocencia), más que una novela escrita en primera persona [282].

Para Stendhal la autobiografía estaba próxima a la novela, porque no había dificultad en reconocerse a sí mismo en un *ephos* narrativo. Hay un desfado encantador en el desparpajo de su primera persona que concierne a su precocidad artística, pero bajo ese individualismo descarado perdura una confianza sin fisuras en la posibilidad de contar. Se trata de una fe de época. Nada hay todavía del repliegue hacia sí mismo ante la imposibilidad de comprender el mundo. Eso llegará más tarde con los modernos. Es la herida que muestra Virginia Woolf cuando inaugura una literatura del no saber y de la reticencia.

En su diario de escritora y en algunos ensayos Woolf confronta el arte de sus mayores que escriben desde “el poder de su fe”. Advierte que esa confianza “parece asentarse en la relación sin complejidades entre ellos y el universo. Sobre esa certeza escriben. Tienen fe en que sus impresiones sobre el mundo serán válidas para los otros”. En cambio, ve que ella y sus contemporáneos “han dejado de creer”. Afligida y lúcida, comprueba que “el más sincero de los de su generación únicamente nos dirá qué es lo que le sucede a él”. Guiados menos por una elección que por una fatalidad, esos modernos expresan lánguida y entrecortadamente la crisis del sujeto que acompañó el fin del realismo y la disolución del relato:

No pueden contar historias porque no creen que las historias sean verdaderas. No pueden generalizar. No pueden pensar, entonces. Dispuestos en un ángulo nuevo de la perspectiva eterna, sólo pueden sacar apresuradamente sus cuadernos y registrar con agónica intensidad los destellos fugaces –que quién sabe qué iluminan– y los esplendores transitorios –que quizá no pueden componer nada en absoluto [Woolf, 114-115].

Una paradoja se desliza ante nuestros ojos: la autoficción arraiga y nace de estos dilemas de la modernidad, pero se hace más caudalosa en el cauce posmoderno. En la larga duración, el individualismo fraguado en el Romanticismo continuó agudizándose y proliferando, pero todo indica que en su último estadio el yo se mudó a la superficie, devino epidérmico y, como avisa la antropóloga Paula Sibilia, se hizo espectáculo.

## El canon oriental y otros diálogos

Felisberto Hernández y su “Diario del sinvergüenza”, Mario Levrero y su *Diario de un canalla* o su “Diario de la beca”: dos escritores canónicos que recurren al formato diario pero con un sentido bien distinto al de los diarios exhumados. La distancia es tan profunda que esos “diarios” fueron leídos como literatura aun cuando la



teoría autobiográfica era inexistente. La falta de un marco teórico no impidió la percepción de la importancia de la inflexión autobiográfica en la literatura de Felisberto por parte de alguna crítica. Fue el caso perspicaz de Ida Vitale, que vio el uso de “su yo como sostén dramático de sus narraciones”, según cita en su trabajo Carina Blixen.

Hoy Felisberto Hernández ocupa un lugar central en las interpretaciones autoficcionales hispanoamericanas. De allí que no sorprende la atención que recibe en esta entrega. Los dos ensayos que le están dedicados insisten en la cualidad “inacabada” de su literatura y su relación con la introspección. En su estudio sobre la construcción del yo novelesco en los primeros relatos del escritor, Jean Philippe Barnabé propone que el desafío de Felisberto fue “¿cómo trasladar el carácter espontáneo, aleatorio e inacabable del diario íntimo a una narración continua, provista de una ilación más o menos identificable?”. Carina Blixen encuentra en el estudio de la enunciación y la oralidad de su escritura una explicación para “el carácter precario e irresuelto que tiene el conjunto de su obra”. Completa el asedio un adelanto del desciframiento que logró hacer Juan Grompone de su singular notación taquigráfica. Al parecer se trata de anotaciones autobiográficas, lo que duplica –en gesto y contenido– la autorreferencialidad.

Hay todavía otra forma de presencia felisbertiana. Alberto Giordano, en el ensayo que dedica a *En la pausa* (2008) de Diego Meret, la percibe como una obra deudora “del movimiento narrativo que identificamos con el nombre de Felisberto Hernández”. Las filiaciones, cruces o influencias dentro de la tendencia autoficcional reclaman una mirada supranacional. Ese diálogo es vocación de la literatura, tarea de la crítica y querríamos que fuese también vocación de esta revista. En el mismo citado ensayo Giordano califica a *La novela luminosa* de Levrero como “la cumbre más alta que alcanzó entre nosotros esa vertiente de la literatura confesional”. El elogio es parte del redescubrimiento internacional de Mario Levrero, pero el escritor ya hace tiempo que es un modelo entre las nuevas promociones de escritores uruguayos. Si Helena Corbellini centra su estudio en lo que llama “trilogía luminosa”, que abarca la inflexión introspectiva o “monólogos narcisistas” de su última etapa, Matías Núñez parte de Levrero, deslinda su “yo perdido o anestesiado” de otros discursos autobiográficos de época, teoriza sobre los fermentales “fracasos” de su discurso performático y experimental, y parte de su caso para auscultar el discurso autoficcional en la nueva literatura uruguaya en los casos de Pablo Casacuberta, Inés Bortagaray y Sofi Richero.

A pesar de cierta leyenda última que liga las escrituras del yo al taller impartido por Levrero, hay en Uruguay cultores de la narración autobiográfica que no comulgan en esa filiación. Carlos Liscano destaca por la fidelidad a esa perspectiva en el desarrollo de una obra compacta en sus modulaciones y fecunda. Roberto Ferro analiza su último título publicado –*El escritor y el otro*–, pero la adscripción a lo autoficcional está presente desde sus orígenes y tiene una dura consumación en *El furgón de los locos*, donde cuenta del suplicio del cuerpo en la tortura. Liscano ha transitado la narrativa autobiográfica en distintos formatos y géneros

—el cuento en *Agua estancada*, la poesía en *La sinuosa senda*, el ensayo en *El lenguaje de la soledad*, el diario en *La ciudad de todos los vientos*—. En su caso la ficción plena ha sido la excepción —la novela *El camino a Itaca*, escrita en 1994—, a la que no regresó. Ferro descubre esa constancia en los envíos que en *El escritor y el otro* se hace a esas otras escrituras y que “son el motivo en torno del cual se va expandiendo el texto en movimientos asimétricos y recurrentes” y explora las distintas formas que, desde el microrrelato a la memoria, conjuran en la página un nombre propio y una historia de vida. Es el caso también de Alicia Migdal, que ha creado a lo largo de unos pocos títulos un relato intimista que elige la distancia de la tercera persona. Marta Labraga pone en diálogo su prosa con la de Marguerite Duras y con los instrumentos del psicoanálisis, una disciplina afín a la percepción de la escritora, y explora el desasimiento del yo que ocurre en una literatura que no deja de tocar la emoción más desnuda. En el panorama uruguayo, Roberto Appratto es otro autor que exhibe la misma persistencia en la autoficción. Salvo algún título menor, este poeta ha desarrollado en paralelo a su poesía una narrativa del yo que inicia en *Íntima*, una elegía por el padre muerto, y sigue en *18 y Yaguarón* y *Se hizo de noche*. Hubiese sido necesario un acercamiento crítico a su obra. A falta de uno, Appratto comparece como autor en un análisis sobre la escritura autobiográfica de Thomas Bernhard. Su explicación de los presupuestos estéticos de su estudiado coincide con su apuesta de escritor: “las cosas no se cuentan porque sean singulares, sino porque el acto mismo de dar cuenta de ellas puede serlo, al arrancarlas del desorden natural en que se las encuentra”.

Hay otros escritores en los que la inflexión introspectiva es menos evidente. Javier Uriarte encuentra que Mauricio Rosencof “ha construido buena parte de su obra como una suerte de espiral que vuelve a acercarse una y otra vez al yo narrador para rearticlarlo y complejizarlo”, y estudia en *Las cartas que no llegaron* el sentido de los registros documentales —cartas, fotografías— que anclan la escritura en la memoria personal y, al mismo tiempo, instalados “en los límites de la ficción”, construyen la subjetividad del autor.

La reflexión sobre el uso de las escrituras del yo “como instrumento de búsqueda identitaria” en las mujeres escritoras ha sido central a las lecturas de género. Elena Romiti estudia el caso de Juana de Ibarbourou. En *Chico Carlo*, en la *Autobiografía lírica* y en el relevamiento de una serie de “poemas de obsequio” y en otros “pequeños relatos autobiográficos” explora los usos y el sentido de lo autoficcional en la obra y en la configuración de su identidad de escritora.

Desde la otra orilla del río sin orillas, Nora Avaro recupera las “maniobras de atenuación” de sí mismo usadas por Carlos Mastronardi en sus “Memorias de un provinciano”. En el testimonio que el poeta entrerriano dejó sobre Borges y Gombrowicz, Avaro advierte cómo a pesar de las modulaciones del retraimiento, el uso de la tercera persona y otros resortes de la timidez, los reflejos en los otros trazan su retrato.

La *Revista de la Biblioteca Nacional* está unida en sus orígenes y confía su identidad al Archivo literario que fundara Roberto Ibáñez. La marca del trabajo



con manuscritos es consecuencia de las excepcionales colecciones que posee la Biblioteca y también de una vocación que ha aprendido a valorar el estudio de los originales y la recuperación de inéditos y escritos dispersos. Es lo que refrendan los diarios exhumados –Vilariño, Díaz, Gutiérrez–, los poemas inéditos recuperados –Ibarbourou–, el desciframiento de la taquigrafía felisbertiana. Hemos querido transferir ese valor también a la iconografía inédita y desconocida de un joven Felisberto Hernández y de un joven José Pedro Díaz como adelanto de la exposición fotográfica de la colección Díaz-Berenguer que hará la Biblioteca en octubre próximo. Es una aspiración que todas las ilustraciones exhiban un valor propio, su elección ha estado guiada por su carácter documental.

También es parte de la tradición de la *Revista de la Biblioteca* la atención a la literatura uruguaya, sin que ese énfasis atenúe el deseo de otros diálogos, en forma privilegiada con las letras latinoamericanas, y con el aporte imprescindible de la historia. A esos deberes concilia con agrado esta entrega, que quiere extender su hospitalidad al intercambio con otras disciplinas, artes y saberes.

La opción por un número monográfico ha sido una elección inaugural. Se trata de un esfuerzo colectivo por plantear algún tema o problema de importancia y de pertinente actualidad. La posibilidad paradójica de una intervención plural en el campo cultural es consecuencia del origen institucional de la revista y su conjunción con la ambición crítica de sus hacedores. Confiamos en que también hará más extensa la vida de la revista.

Un último apunte para quienes acepten la invitación a navegar las páginas que siguen. En los orígenes del género autobiográfico y en las primeras páginas de sus *Confesiones*, Jean Jacques Rousseau admitía que muchos de sus recuerdos podían no interesar al lector, pero que él seguiría escribiendo “porque tengo necesidad de hacerlo”. Una respuesta inapelable que convoca otra pregunta: ¿por qué leemos diarios y escritos autobiográficos? En un libro clásico y hermoso sobre el género, Georges May responde junto a Montaigne que eso ocurre porque “todo hombre lleva en sí mismo la entera forma de la humana condición. Si es la inclinación a contemplarse a sí mismo lo que incita por lo común al autobiógrafo a escribir, es esa misma necesidad la que incita también al lector. Inclínados sobre la espalda de Narciso vemos nuestro rostro y no el suyo reflejado en las aguas de la fuente”.



- 
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal Intime*, París, Presses Universitaires de France, 2002.
- FABBRI, Edda, *Oblivion*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007. Premio literatura testimonial Casa de las Américas, Cuba.
- GIORDANO, Alberto, “Digresiones sobre los diarios de escritores (Charles du Bos, entre Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro)”. *El hilo de la Fábula*, Universidad Nacional del Litoral, n° 6, Santa Fe, Argentina, 2006, pp. 46-55.
- LEVRERO, Mario, *La novela luminosa*, Montevideo: Alfaguara, 2005.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 1996. Hubo una primera edición en inglés de Cambridge University Press en 1991.
- ONETTI, Juan Carlos, *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*. Edición de Hortensia Campanella, prólogo de Pablo Rocca. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- RAMA, Ángel, *Diario 1974-1983*, Montevideo: Trilce, 2001. Edición y prólogo de Rosario Peyrou.
- ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime, de Balzac au Journal*, París: Librairie José Corti, 1986.
- SARLO, Beatriz, “Literatura sentimental. Sobre *La intemperie*, de Gabriela Massuh”, diario *Perfil*, año III, n° 0281, Buenos Aires, 27 de julio de 2008.
- STENDHAL, *Vida de Henry Brulard*, Buenos Aires: Alfaguara, 2004. Traducción de Juan Bravo Castillo.
- TRAPIELLO, Andrés, *El escritor de diarios*, Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- TRÍAS, Ivonne, *La tienda*, Montevideo: Trilce, 2007. Premio de poesía édita, Ministerio de Educación y Cultura.
- WOOLF, Virginia, *El lector común*, Barcelona: Lumen, 2009. Selección, traducción y notas de Daniel Nisa Cáceres.



# El yo prosaico: vidas de biógrafo

## **Alma Bolón**

*Universidad de la República*

*Instituto de Profesores Artigas*

“Pero tuve la desgracia de empezar un libro con la palabra ‘yo’; inmediatamente, se creyó que en lugar de buscar el descubrimiento de leyes generales, yo ‘me analizaba’, en el sentido individual y detestable de la palabra.” (Proust)



La primera persona ha sido presentada como un reservorio de sentimientos y de emociones pasibles de expresarse siguiendo un orden métrico: el Romanticismo admite ser caracterizado como esa férrea identificación entre la primera persona y la expresión en verso de lo personal de la persona.

Sin embargo, de manera acelerada a partir del siglo xx, la primera persona se ha venido haciendo prosaica y narrativa: sujeto de un accionar que democráticamente puede y debe quedar registrado en biografías, diarios, memorias, confesiones, testimonios, reportajes, entrevistas, encuestas. La ocupación o generación de estos espacios, por parte de la primera persona, ha estado transcurriendo con contradicciones: ¿vivir la vida o contarla?, ¿quién es ese que dice “yo”?, ¿qué escapa al yo en el momento en que se enmascara y se presenta bajo ese nombre?

Estas preguntas –hechas en el espacio literario o en el espacio teórico– acompañan pero también constituyen la expansión prosaica y narrativa del yo. Notoriamente, la sutileza o la complejidad de las formulaciones literarias y teóricas que ponen en tela de juicio la soberanía de la primera persona no han inhibido o contrarrestado su expansión.

Aquí seguiremos el rastro de algunas de las formulaciones que recibieron estas preguntas.

## **1. El cuento o la vida**

Hay un pasaje, archicitado en su época, que bien podría ser entendido como una reformulación de la dicotomía decir/hacer (o interpretar el mundo *versus* cambiarlo).

He pensado lo siguiente: para que el suceso más trivial se convierta en aventura, es necesario y suficiente *contarlo*. Esto es lo que engaña a la gente; el hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas, ve a través de ellas todo lo que sucede; y trata de vivir su vida como si la contara. Pero hay que escoger: o vivir o contar [Sartre, 1947: 66].

Estas palabras vienen de *La náusea*, actualizan la dicotomía y también dictan sentencia en términos éticos: en los términos a los que nos obliga la libertad a la que estamos condenados los habitantes del universo sartreano. La condena a esa elección se impone para desbaratar la falsificación que sufre lo trivial convertido en aventura por obra de la narración; más radicalmente, esa elección es la oportunidad de renunciar a la impostura que realiza la palabra cuando pretende sustituir a la vida.

Casi treinta años más tarde, en *Las palabras*, Sartre sigue atento al engaño y a su desenmascaramiento, confesando haber confundido “las cosas con sus nombres”. “Durante largo tiempo tomé mi pluma por una espada” (Sartre, 2005: 205), reconoce con inmejorable pluma un Sartre no por autobiografizado más dócil.

Las palabras usurpan el lugar de la vida; y la literatura, en nombre del orden narrativo, coherente y ya concluido desde su inicio, desaloja a la viviente imprevisibilidad contradictoria. El lugar común es poderoso y su reformulación variada; comprensiblemente, fueron los escritores quienes sacaron mejor lustre a ese cliché que asegura que la vida es lo que sucede en ausencia de ellos.

(Una posteridad muy exitosa tuvo “Et tout le reste est littérature”, verso con que Paul Verlaine clausura su “Art poétique” y reformula la dicotomía entre el verso (musical, fragante, venturoso) y “el resto” que es “literatura”.<sup>1</sup> De una interpretación descalificante de la “literatura” en nombre de lo que no es “resto”, se burla calmoso un Jorge Luis Borges anciano, al dedicar una edición de sus obras completas a su madre ya muerta: “Aquí estamos hablando los dos, *et tout le reste est littérature*, como escribió, con excelente literatura, Verlaine”. Un *tout le reste* que es literatura, un *the rest* que es silencio: el mundo se conoce por sus extremos, como suele decirse.)

Unos decenios antes de *La náusea*, para ocuparse de ese nudo doloroso y de paso refutar a Sainte-Beuve, Proust erige su obra. Sainte-Beuve, crítico prominente del siglo XIX francés y figura cuyo magisterio no se extinguió entre nosotros, no piensa la relación vida/obra como una relación excluyente, capaz de sustituir y enmascarar, sino que la piensa en términos de revelación: la vida como clave de la obra literaria. De ahí su método interpretativo, consistente en hacerse una serie de preguntas sobre la vida del autor, para así llegar a su obra: ¿Cómo se comporta con las mujeres? ¿Qué piensa de la religión? ¿Cómo lo afecta el espectáculo de la naturaleza? ¿Cómo se comporta con el dinero? ¿Es rico o pobre? ¿Cuál es su vicio o su debilidad? “Ninguna de estas respuestas es indiferente para juzgar al autor de un libro y al propio libro, salvo que trate de geometría pura; sobre todo importan cuando se trata de una obra literaria, es decir algo donde entra de todo”, asegura Sainte-Beuve, citado por Proust (Proust, 1954: 126).

---

1. “*Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym / Et tout le reste est littérature.*”

El edificio proustiano se levanta contra esta manera de captar la obra a través de la vida del autor. Desde los textos primerizos hasta los presentados a modo de conclusión de *En busca del tiempo perdido*, Proust baudelairianamente afirma la primacía del artificio: verdad y vida son producciones del arte.

En “Violante o la mundanidad”, relato compuesto por un Proust recién veinteañero, Violante pregunta a su preceptor, que ha estado retirado del mundo en el castillo familiar, cómo puede saber algo sobre la vida, siendo que no ha vivido. “Pensé, y eso es lo mismo que vivir”, responde el preceptor (Proust, 1973: 66).

Ya adulto, y a modo de conclusión de su obra inmensa, Proust escribe: “La verdadera vida, la vida por fin descubierta y esclarecida, la única vida en consecuencia plenamente vivida es la literatura. Esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en cada hombre igual que habita en el artista” (Proust, 1999: 2.284).

“*La vraie vie*”, “la verdadera vida”, “la única vida realmente vivida”: esa es la literatura. La afirmación hace pegar un vuelco a la jerarquía de Sainte-Beuve y vuelve a poner en juego lo sostenido por Rimbaud: “la verdadera vida está ausente, no estamos en el mundo” (Rimbaud, 1997: 135).<sup>2</sup>

De esa curiosa expresión –“*la vraie vie*”, la verdadera vida– hay entonces que inferir que “vidas” puede haber varias, algunas falsas, ficticias, ficcionales: imitaciones. ¿Como la literatura? Sí, como la “literatura”, que así termina prestando su cualidad más notoria a la “vida”, es decir a lo que se la opone...

De este modo, la insoslayable caracterización formulada en la *Poética* aristotélica –poesía es imitación del accionar de los hombres– pega otra vuelta, y la imitación del accionar queda siendo “la verdadera vida”.

Entre nosotros, Jorge Luis Borges, con ánimo de balance, en el soneto “Remordimiento” se acusa de haber desobedecido un mandato vital:

Mis padres me engendraron para el juego / arriesgado y hermoso de la vida, / para la tierra, el agua, el aire, el fuego. / Los defraudé. No fui feliz. Cumplida / no fue su joven voluntad. Mi mente / se aplicó a las simétricas porfías / del arte, que entreteje naderías [Borges, 1997: 143].

Ante la juventud –elemental, fundamental– de sus padres, el poeta viejo solo cuenta con “naderías” entretejidas por el arte; ante la joven pareja fecunda que siguieron siendo sus padres en él, solo dispone de “simétricas porfías” sostenidas en el artificio. El resultado negativo que arroja el balance (“No fui feliz”), el recuento de una vida desfalcada por la palabra, justifica el título “El remordimiento”.

Sin embargo, quizás pueda señalarse que el logro literario de ese soneto se concentra en los dos versos que refieren la vida como obrar poético: “se aplicó a las simétricas porfías / del arte, que entreteje naderías”, dado que los versos restantes resultan bastante chatos, bastante anodinos. Paradójicamente, podría entenderse entonces que el escaso valor poético del texto está diciendo el escaso valor de lo añorado –una felicidad no literaria–; consecuentemente, ese escaso

---

2. “*La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde*”, dice la sentencia que aparece en “Vierge folle”, en *Une saison en enfer*.

valor poético se acrecienta al referir las “naderías” con las que la literatura entretejió la vida del poeta.

Poco antes, en “Espadas”, otro soneto publicado en *El oro de los tigres*, un Borges igualmente retrospectivo también había puesto en el balance “la espada” y “el arte”: “Déjame, espada, usar contigo el arte; / yo, que no he merecido manejarte” (Borges, 1997: 463).

Curiosamente (dadas las opuestas famas que los preceden), Borges y Sartre confluyen en el lugar común que reúne, para mejor separar, “la espada” y “el arte”. Claro que mientras Sartre denuncia una confusión, “tomé mi pluma por una espada”, Borges la promueve con la palabra “manejarte” cuyo pronombre “te” remite a “espada” y simultáneamente constituye una sílaba de la palabra “arte”, encerrada en “manejarte”.

Sin embargo, en el poema borgesiano, la mayor fuente de confusión entre “espada” y “arte” proviene de la calidad de las espadas evocadas: “Gram, Durendal, Joyeuse, Excalibur / Sus viejas guerras andan por el verso”.

En estos dos primeros versos del soneto se declara la naturaleza propiamente literaria de las espadas celebradas, atributos cuasi mágicos de Sigfrido, Roldán, Carlomagno y Arturo, encontrables en los cantares de gesta antes que en los libros de historia. Gracias a esta fomentada confusión, “espada” y “arte” se vuelven indiscernibles; por estar una dentro del otro no existe la posibilidad, como sí existe en Sartre, de sustitución, de trueque de una por otro.

También entre nosotros, Juan Carlos Onetti, desde los inicios de su obra, va haciendo jugar este par, mostrando su constitución contradictoria. “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo”, dice en *El pozo* (Onetti, 1965: 7). Sin duda, esta declaración deja ver el deseo de crear una retórica nueva, y de crearla diciendo que se lo hace, jugando con las cartas sobre la mesa;<sup>3</sup> también deja ver otro avatar del par literatura/vida, avatar en el que “literatura” es equiparable a escribir bien, y escribir de sí mismo es equiparable a “vida”. La declaración de ruptura con los viejos moldes literarios se formula apoyándose en el lugar común que opone la literatura a la vida y tomando partido por el segundo término, al que se le atribuye el poder de volver irrelevante al primero.

En aquel 1939, Eladio Linacero, casi mellizo desconocido del nauseoso Roquentin, entra en el juego de hacer una inmejorable literatura mientras declara a ésta destituida por la vida.

Ante su imposibilidad: “no sé escribir”, “literatura” es lo que sucede en su negación, jugando en su contra, denunciando su vacuidad en nombre de la plenitud de la vida. Supremo artificio, por el que los términos “literatura” y “vida” juegan a la mosqueta.

## 2. Quién es yo

La constitución literaria del par *literatura/vida* es contemporánea de reflexiones inéditas sobre la naturaleza del yo, de la “lengua” y del “discurso”. Estas reflexiones

---

3. Tal es la lectura de Ana Inés Larre Borges (2009: 19).

se desarrollan fuera y dentro de la literatura (siempre y cuando consideremos la filosofía, la lingüística y la teoría literaria como lo que, rondando la literatura, pugna por quedarse fuera de ella, resistiendo su fuerza centrípeta).

El “yo es otro” de Rimbaud, por la compacticidad de su fórmula, probablemente haya sido el retrato más afortunado de una conciencia socavada por lo que se le escapa, de un yo cuya coincidencia consigo mismo está arruinada. Rimbaud estampa la fórmula en sendas cartas que escribe con dos días de diferencia, a mediados de mayo de 1871, cuando la Comuna de París cumple su segundo y último mes.

“Es falso decir: pienso; habría que decir: me piensan. Perdón por el juego de palabras. Yo es otro. Y mala suerte si la madera se encuentra violín”, escribe en la carta del 13 de mayo.

“Porque yo es otro. Si el cobre se despierta clarín, ¿qué culpa tiene? Esto me parece evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento; lo miro, lo escucho...”, vuelve a escribir Rimbaud en la carta del 15 de mayo.<sup>4</sup>

En plena Comuna, “el cobre que se despierta clarín” y “la madera que se encuentra violín” –comparables a ese yo, más pensado que pensador, que asiste a la eclosión de su pensamiento– no son ajenos al fabuloso trastocamiento político y poético que se vive en la primavera europea de 1871.

En ese siglo XIX en que el “autor” prosigue afianzándose en términos de “derechos”, de origen y término de la obra, la sentencia “yo es otro” recuerda que el anonimato también es constitutivo de la obra, como la propia ajenidad del autor consigo mismo es constitutiva de su conciencia responsable.

Algo semejante había sido escrito por Flaubert, veinticinco años antes, en fórmula con destino menos célebre: “Soy un hombre-pluma. Siento a través de ella, por ella, en relación con ella y mucho más con ella”.<sup>5</sup> Este yo cuyo atributo insistente es ser un “hombre-pluma” también arruina la posibilidad de imaginar una conciencia homogénea, igual a sí misma, al declararse desbordada por lo que le es exterior, al desdibujar la diferencia entre el ser y el escribir.

A comienzos del XX, el Proust discutidor de Sainte-Beuve razona que no se debe leer la obra a través de la vida, porque el yo no es uno, sino plural: “un libro es el producto de otro yo, un yo diferente del que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios” (Proust, 1954: 127). Justamente, la “vraie vie” es la literatura porque ésta no es la obra del yo mundano, sino de otro yo, constituido en y por la escritura misma.

Ese yo evasivo y múltiple –“presentimiento fugaz” lo llamará entre nosotros Felisberto (Hernández, 1983: 207)– lejos de ser una anomalía, una excepción en el orden psíquico (“varias personalidades”, “doble personalidad”, etc.), constituye la norma más constante que pone en jaque la unicidad de la enunciación, y que conduce directamente a la pregunta ¿quién habla cuando habla “yo”?

---

4. Cito y traduzco ambas cartas según aparecen en las múltiples direcciones web que las reproducen en su totalidad.

5. “*Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle.*” (Carta a Louise Colet, 1852.)



Esta es la pregunta que Nietzsche no deja de formularse:

Si se habla de la superstición de los lógicos, nunca me cansaré de subrayar un pequeño hecho que las personas que padecen esta superstición para nada gustan de confesar: un pensamiento viene cuando “él” quiere y no cuando “yo” quiero, de manera que es falsificar los hechos decir que el sujeto “yo” es la determinación del verbo “pienso”. Algo piensa, pero que sea justamente ese viejo e ilustre “yo”, no es más que, por decirlo en términos moderados, una hipótesis, una alegación; sobre todo, no es una “certidumbre inmediata”. En fin, ya es mucho decir cuando se afirma que algo piensa, ese “algo” ya contiene una interpretación del proceso. Se razona según la rutina gramatical: “pensar es una acción, toda acción supone un sujeto activo, por lo tanto...” [Nietzsche, 1981: 236].<sup>6</sup>

Felisberto –en las tramas de sus cuentos, en sus maneras de narrarlos y en las reflexiones a su propósito– está siempre pronto para jugar con lo que Nietzsche llama “la superstición de los lógicos”, es decir, la creencia de que el yo mandata el pensar:

A ciertas horas del día me encanta recibir muchos prejuicios, ya vengan ellos con invitación o entren a la fuerza. Tal vez lo que me provoque peores sospechas –y a veces terror– es recibir a un solo prejuicio. Justamente ya tenemos dos en casa: el de recibir a un solo prejuicio y el de recibir a muchos. Pero enseguida pienso que cada palabra son muchos prejuicios, y ya me encuentro con que la reunión es inmensa [Hernández, 1983: 215].

El tratamiento literario minucioso, por parte de Borges, Onetti y Felisberto, del tema del “doble” ha suscitado su familiaridad, su consolidación como lugar común literario, susceptible de infinitas trivializaciones. Sin embargo, mucho menos éxito tiene la consideración del “doblez”, no como materia constitutiva de la historia relatada, sino como materia en la que se moldea la voz que relata. Por eso el enorme interés del pasaje recién citado, ahí Felisberto expande el asunto del “doble” hasta la propia producción de la narración que puede, o no, contenerlo como tema, pero que sin embargo estará inevitablemente atravesada por lo ajeno que se hace presente.

Casi contemporáneamente, Freud también venía interrogando la instancia que habla en el yo y que le hace decir algo que ese yo no sabe que está diciendo. Esa instancia es bautizada “inconsciente”, estudiada como un lenguaje que condensa y traslada (metaforiza y metonimiza) y abordada por vías tan enigmáticas como singulares (los sueños, los lapsus). Aceptar esa instancia es anular, para siempre, la posibilidad de atribuir una obra a una conciencia vigilante, a un yo atento, a una pura intencionalidad.

En esos comienzos del siglo xx el yo entendido como fuente y origen del decir también resulta zarandeado por Saussure, a través de los conceptos de “lengua” y “habla”. La lengua concebida por Saussure es un conjunto de relaciones que ordena lo decible y, por ende, lo pensable; el habla constituye la puesta en funcionamiento del sistema, es su actualización en algún *hic et nunc*. De esto se desprende un yo hablante constreñido, limitado, obligado por el sistema de relaciones que es

---

6. Este pasaje de *Más allá del bien y del mal* lo tomo de Gadet y Pêcheux (1981).

una lengua. Así por ejemplo, en español, el hablante siempre estará obligado a elegir entre formas verbales perfectas (“nadie encendió”) o imperfectas (“nadie encendía”), entre presencia de pronombre sujeto (“mientras yo agonizo”) o ausencia (“mientras agonizo”), entre el diminutivo (“boquitas pintadas”) o su ausencia (“bocas pintadas”). Al mismo tiempo, cuando ese hablante goyescamente diga “el sueño de la razón engendra monstruos”, estará obligado a confundir *dream* y *sleep* (o *rêve* y *sommeil* o *sonno* y *sonho*), como al decir “una libra de carne” está obligado a confundir lo que Shylock estuvo obligado a distinguir (“*a pound of flesh*” y “*a pound of meat*”, o “*une livre de chair*” y “*une livre de viande*”), o como Camus, al nombrar “L’hôte” el relato sobre un francés de Argel y un prisionero árabe que pernocta en casa del primero, solo pudo confundir lo que obliga a diferenciar el idioma español (“huésped” y “anfitrión”) y el idioma inglés (*guest* y *host*).

Desde este sistema de constricciones que es cualquier lengua, se percibe cuán limitada es la autonomía del yo hablante, cuán restringida es su determinación por su propia ley, cuán escaso es su nombrar por sí mismo. Inevitablemente, este juego de diferencias e indiferencias que es una lengua ordena los sentidos inéditos que en ella se producen, retaceando la parte de la conciencia vigilante y deliberada del autor.

En ese siglo xx, la autoridad del autor también resultará enjuiciada por las reflexiones que tácita o explícitamente retoman la tradición de las poéticas y de las retóricas, la tradición prerromántica, atenta a los géneros y a los órdenes del discurso.

Ese orden fue pensado por Bajtín: el dialogismo como ley del discurso, como presencia inevitable de otras enunciaciones en una enunciación, los géneros como moldes casi tan potentes y omnipresentes como los moldes sintácticos; por Foucault: el discurso como un espacio de entregosamiento, de paráfrasis permanente que condiciona lo decible restringiéndolo a un orden de posibilidades externo a la voluntad de quien habla; por Barthes: el discurso como práctica incesante de citación, de descontextualización y recontextualización del decir de otros, lo que hace que cualquier decir propio estará siempre entre comillas; por Genette: el discurso literario como término de innumerables relaciones meta, para, inter, hipo, hiper, architextuales; por Derrida: el signo como iterabilidad, como posibilidad de ser otro en la repetición.

El siglo xix había pensado en términos de “influencias”, de “precursores”, de “fuentes”, categorías imprescindibles para dar cierta credibilidad a ese yo autor de sus días y de sus obras y que, excepcionalmente, visita jardines ajenos. Claro que, para esta perspectiva, las incursiones en textos ajenos son tan excepcionales que pueden no existir y, sobre todo, si existen pueden ser claramente identificadas y mostradas, dado su escaso número.

Bajtín, Foucault, Barthes, Genette, Derrida harán de esta supuesta excepcionalidad el ser constante de un decir, el único modo en que un decir puede ser.

Escrituras tan disímiles como la de Borges, la de Rulfo y la de Onetti narrativizaron este asunto. Borges, a través de la práctica desmelenada del centón, de la colcha de retazos, del tejer “*a coat of many colours*”, como socarronamente dice Nahum Cordovero en “El inmortal”;<sup>7</sup> o, más visiblemente, a través de la constante

---

7. Se recordará cómo concluye la historia de “El inmortal”: “*Cuando se acerca el fin*—escribió Cartaphilus—*ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras*”

reescritura de historias ajenas. Rulfo, a través de la creación de un espacio, Comala, habitado por voces cuya proveniencia difícilmente puede ser identificada, voces cuya autoría se confunde, voces que retoman otras voces y cuentan lo que se dice que se dijo: un espacio de “díceres”. Por su parte, los narradores onettianos ponen en constante entredicho su dominio sobre la materia narrada –sobre la certidumbre de lo acontecido– al declarar que no cuentan lo que saben sino lo que suponen, imaginan, conjeturan.

### 3. Yo es otro pero yo soy yo

Estos numerosos enjuiciamientos padecidos por el yo –fuente y garantía de su decir, origen de sí mismo a la manera del barón de Münchhausen que se elevaba por el aire tirándose del cabello– no fueron obstáculo para que la escritura del yo se multiplicara vertiginosamente. Poco importa que la autonomía del yo sea limitada por el inconsciente, por la lengua, por el discurso: las autobiografías, los testimonios, los diarios, las biografías, las historias de vida, las crónicas, los retratos, las memorias, las confesiones, las entrevistas y las encuestas florecen como si ahí se depositara la verdad por fin desnuda, directamente brotada de la fuente, directamente surgida del yo, sin otra mediación o distorsión que la de un eventual amanuense o dispositivo técnico.

Tanto es así que se prescribe, con fines ya sean terapéuticos, pedagógicos e incluso políticos, el ponerse en relato, el relatarse, el hacerse narración. Apoyándose en supuestos antropológicos: el relato como forma primitiva de la comunicación social, y en supuestos metafísicos: el relato como único medio de figurar (fijar en la representación) la evasividad del tiempo y de la vida que en él se entrama, se prescribe el “contarse” como requisito de vida sana, individual y social. La salud alcanzada o recobrada, la asunción del “nunca más” parece entonces descansar en los relatos, una y otra vez recomenzados, de las experiencias individuales atravesadas, como si la cosa fuera contar para vivir (sanado).

Esta abundante variedad genérica, que abarca desde el testimonio hasta las encuestas, pasando por retratos y reportajes, supone continuidad y ruptura con los relatos ejemplares y hagiográficos en los que se cuentan las vidas excepcionales de héroes y de santos, relatos cuya secularización democrática nos habilitó el acceso sin condición al estatus de objeto de relato.

Como si luego de casi dos siglos de criticar los supuestos poderes del yo, y cuando más menguada experimentamos nuestra fuerza individual ante los poderes económicos, mediáticos, naturales, tecnológicos, religiosos, más imperativa nos fuera la ilusión de un yo soberano, dueño de sus días y de sus obras. Como si desconocer estos poderes y volver por los fueros del yo fuera preferible a reconocer la enorme herida que inconsciente, lengua y discurso abren en uno.



---

desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”. *Words, words, words...* ¿solo cuando se acerca el fin?

- 
- BORGES, Jorge Luis, “El inmortal”, en *El aleph* [1949], Buenos Aires: Emecé, 1978.
- “Espadas”, en *El oro de los tigres* [1972], *Obras completas II*, Barcelona: Emecé, 1997.
- “El remordimiento”, en *La moneda de hierro*, *Obras completas III*, Barcelona: Emecé, 1997.
- GADET, Françoise & PÊCHEUX, Michel, *La langue introuvable*, París: Maspero, 1981.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, “Apéndice”, en *Obras completas III*, Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.
- “Sobre literatura”, en *Obras completas III*, Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.
- LARRE BORGES, Ana Inés, *Juan Carlos Onetti. El escritor en el umbral*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- ONETTI, Juan Carlos, *El pozo* [1939], Montevideo: Arca, 1965.
- PROUST, Marcel, “Violante ou la mondanité”, en *Les plaisirs et les jours* [1896], París: Gallimard, 1973.
- *Contre Sainte-Beuve* [1954], París: Gallimard, 1989.
- *Le temps retrouvé* [1927], París: Collection Quarto Gallimard, pp. 2.129 a 2.401, 1999.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations* [1873, para *Une saison en enfer*], París: Gallimard, 1997.
- SARTRE, Jean Paul, *La náusea* [1938], traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 1947.
- *Les mots* [1964], París: Gallimard, 2005.



"Tres siglos después del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, los contemporáneos de la revolución francesa han descubierto nuevas soledades. [...] El trazado de las palabras, acosando las ideas, hace recorrer al espíritu regiones hasta ahora baldías y totalmente desconocidas."

# El viaje interior

**Anne Maurel**

*Investigadora independiente*

---

Traducción de Edmundo Gómez Mango

## Diarios íntimos

Tres siglos después del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, los contemporáneos de la revolución francesa han descubierto nuevas soledades. Esos espacios vírgenes no están situados más allá de los mares; están en cada uno de nosotros y para alcanzarlos no son necesarios los navíos fletados onerosamente, ni sextantes, ni brújulas. Basta con un simple cuaderno y una pluma. La escritura íntima, la costumbre de anotar en un diario o en cartas pensamientos en germen, impresiones fugitivas, abren en el interior del ser un espacio nunca antes visitado. El trazado de las palabras, acosando las ideas, hace recorrer al espíritu regiones hasta ahora baldías y totalmente desconocidas. Joseph Joubert, a los cincuenta y tres años, en 1807, proclama maravillado el descubrimiento que acaba de hacer: “dentro de nosotros hay un mundo, es el alma”. Ya hacía veinte años que escribía sus pensamientos en libretas que nunca pensó publicar. Cuando muere, en 1824, sumarán doscientas cinco. Retirado en su propiedad de Villeneuve-sur-Yonne durante la revolución, consagró todo su tiempo a la escritura, entintando miles de páginas, transformando un aislamiento de hecho en una soledad deseada, ya que ella le hace descubrir la riqueza del espíritu cuando se abandona a sí mismo. Para él y para muchos hombres y mujeres de esa época, la escritura íntima abre, en medio de los trastornos de la vida política y social, un espacio de libre creación de sí para sí; es la cara oculta de un proceso público. Proclamado soberano por la revolución francesa, el individuo puede desde entonces inventar solo su destino dándose el tiempo de meditar libremente, de explorar con calma sus disposiciones o emociones. La atención se agudiza y se desarrolla al mismo tiempo que la diversidad interior; la independencia del pensamiento se reafirma y la vida interior garantiza por sí sola una inalienable libertad cuando la política desvaría, como ocurrió bajo el Terror, en 1793.



La aventura interior es tan riesgosa como excitante. Algunos peligros amenazan a los investigadores del alma, menos fácilmente imaginables que los que asedian a los viajeros en plena tempestad, aunque sean igualmente reales. Estos investigadores avanzan muy lejos del “asilo de la personalidad” y se aventuran en lo desconocido de ellos mismos, sin ningún apoyo. El suizo Amiel, autor del diario íntimo más voluminoso del siglo XIX, no vacila en comparar explícitamente su situación a la del marino en alta mar: “solo una tabla separa del abismo al tripulante, a mí también me parece que duermo sobre el abismo de lo desconocido”. Pero la nueva *terra incognita*, el “lugar” a descubrir, no es en verdad un lugar, ya que está a la vez en nosotros y fuera de nosotros, delante de nosotros; sin fronteras, es doble: una suerte de dentro fuera, como una cinta de Moebius, que muestra siempre al mismo tiempo sus dos fases; es difícil de aprehender, casi imposible, en razón del movimiento y de las tensiones que sin cesar lo atraviesan. Se duda incluso de qué nombre darle: el espíritu, el alma o lo psíquico. Lo más frecuente es hablar de alma. A diferencia del espíritu o la mente que inventa conceptos o ideas, los articula y los comunica en una lengua clara y nítida, el alma está ligada a la sensibilidad. Es individual e inefable. Esta palabra, en la lengua del siglo XIX, no designa ya más, como en la metafísica clásica, una sustancia de origen divino, inmutable e inmortal, sino la capacidad de ser conmovido, de manera imprevisible y cambiante, por sensaciones que vienen del exterior y por impresiones percibidas en el interior de sí. El alma está ligada al cuerpo y al mismo tiempo se separa de él. Se define no como un receptáculo que acoge pasivamente las impresiones que vienen de fuera —lo que ella era todavía para los filósofos empíricos del siglo precedente—, sino como un esfuerzo de la atención para profundizar las sensaciones. Tener un alma es desprenderse de lo que se siente en el momento para poder recordarlo. Evocar una sensación ya desaparecida y hacerla resonar ante sí. Cuando Stendhal, escritor ateo, dice que la soledad “forma y acrece el alma”, libera al término de sus connotaciones cristianas. Como muchos de sus contemporáneos, elige llamar “alma” a una actividad incesante del espíritu vuelto sobre sí mismo, ocupado en desarrollar sus pensamientos y sus emociones, en observar los mínimos matices y variantes, e indagar en ellos. Zonas distintas, pero ligadas unas con otras, se dibujan así progresivamente. El mundo que me rodea; luego mi cuerpo, instantáneamente afectado por las sensaciones; y más dentro de mí, un espacio de resonancia donde vienen a inscribirse impresiones fugitivas, asociándose de tal manera que llegan a formar, a partir de una multitud de pequeños acontecimientos sensibles, esa mezcla única y particular con la que se construye la identidad personal. Es a esta tercera zona que Malte Laurids Brigge da el nombre de *interior* en sus *Cuadernos*: “Aprendo a ver. Todo penetra más profundamente en mí, sin detenerse en un lugar donde de costumbre todo terminaba. Poseo un interior que ignoraba”. Pura “ficción”, según Hume, que hacía de ese “interior” el soporte de nuestras sensaciones cambiantes, o simple “punto”, el yo, en el siglo XIX, ganó en realidad y en extensión, y en misterio también.

Para explorar este nuevo espacio se utilizó a menudo la introspección, durante mucho tiempo condenada como una prueba de autocomplacencia, confundida

con la vanidad, pero rehabilitada desde finales del siglo xvi por Montaigne, que veía en ella un medio seguro para conocerse a sí mismo. El inventor de la psicología, el filósofo Maine de Biran, ha fundado esta nueva ciencia de los hechos del alma basándose en la observación minuciosa de sus estados interiores, consignados en su *Diario*. Esta costumbre de mirarse para conocer al hombre a través de sí, produce una renovación de la narrativa del siglo xix. Se abandona la intriga y sus peripecias por la representación de ese ensamblaje único de pensamientos, emociones y sensaciones que forma el mundo del adentro. Dos grandes novelistas, Benjamin Constant y Stendhal, han obtenido de una larga y regular práctica del diario una habilidad muy particular para pintar la vida interior de sus personajes. Benjamin Constant, en *Adolfo*, analiza, dramatizándolas, las contradicciones de un corazón irresoluto, y pinta los sufrimientos a los que lo exponen una inteligencia inquieta y una voluntad débil. Constant extrajo de sus diarios la materia de sus novelas. Después de haber acumulado en vano proyectos, esbozos y bosquejos de obras, Stendhal escribe en 1838, en cincuenta y dos días, *La cartuja de Parma* con una facilidad y una rapidez sorprendentes: durante aproximadamente dieciséis años se ejercitó en observar sus propias sensaciones, y es desde su corazón que imagina las emociones y los sentimientos que atribuye a sus héroes.



## Historia de habitaciones

El mundo del viaje interior no es el de las evidencias físicas, de los objetos, que oponen su peso y su resistencia al avance del cuerpo o de la mirada. Es un mundo de imágenes. Imágenes en el espejo, imágenes soñadas, o alucinadas, imágenes más o menos netas de cosas ausentes y perdidas de vista. Imágenes nacidas en la penumbra de una habitación, a la vez terribles y seductoras. Aun cuando en las pesadillas que visitan nuestras noches afrontamos nuestras propias tinieblas y la amenaza de la locura, las imágenes, una sombra, un reflejo en el espejo o un cuadro tienen siempre más encanto que el original; nos parecen salidas de la grisura de la costumbre, pintadas con los colores de nuestros sueños o de nuestros ensueños. No había habitación individual en las casas antes del último decenio del siglo xviii. Pero, una vez que aparece, se convierte en el espacio de la vida privada y del cara a cara consigo mismo, el lugar de la reflexión, en todos los sentidos del término. El uso del espejo se extiende al mismo tiempo que la práctica de la introspección. La habitación privada es el lugar en el que uno se mira, en el que se sueña, y en el que se recuerda ociosamente. Lugar vago en el que las percepciones del exterior no llegan sino atenuadas, amortiguadas, los haces del día a través de las persianas, ecos en el aire de los ruidos de la calle. En la habitación, las fronteras y los contornos pierden nitidez, y las imágenes se funden unas en otras. El despertar es ese estado flotante, analizado a menudo en la novela del siglo xix desde Xavier de Maistre a Dostoiévski, Schnitzler o Svevo, cuando las imágenes de los sueños se mezclan con recuerdos confusos de la vigilia del día, vueltos, ellos también, irreales. La habitación mantiene nuestros cuerpos encerrados e inmóviles: los hombres



no saben habitarla en reposo, ya lo decía Pascal. Pero para todos aquellos a quienes la vida ha decepcionado, y en particular para los jóvenes privados de movimiento y de acción por un período violento de la historia, la habitación se transformó en un lugar-refugio. En la sociedad nacida de la revolución francesa, el deseo de una habitación propia pudo confundirse fácilmente con el deseo de “ser sí mismo”, cuando afuera no poseían más que una vida y una muerte anónimas.

Al evocar tantos cuerpos inmóviles, podría creerse que el espíritu solo “viaja alrededor de [su] habitación” y que el viaje interior es un viaje a ningún lado, un viaje imaginario. El espíritu, para viajar, tiene necesidad de un lugar real, que el cuerpo recorre, poblado de objetos que sirven como puntos de partida del ensueño. Habitación, océano o desierto, estrecho o vasto, familiar o exótico, ese lugar real es indiferente y solo vale para la sensibilidad del viajero. El narrador de la novela de Xavier de Maistre *Viaje alrededor de mi habitación* contempla el retrato de una mujer amada, y piensa en “un lecho de color rosado y blanco”. Siente esos colores como si tocara una tela ligera, de seda o muselina. Las sinestesias agrandan el espacio alrededor del soñador. Abandonado al sueño o al ensueño, inmóvil, vibrando por mínimas impresiones, el cuerpo viaja en su habitación como viajaría por un paisaje desierto o sobre un océano. En un siglo en que el viaje alrededor del mundo es también un viaje hacia sí, la literatura está llena de lugares dobles: una berlina de viaje, un barco, y encima del barco, un “cuarto de vigilia”, cabina de mando del navío al mismo tiempo que oficina de los sueños y de los recuerdos del capitán, como en las novelas de Joseph Conrad. Mientras que el cuerpo viaja, se desplaza en el espacio, el espíritu recorre lugares y tiempos desaparecidos y construye, a partir del paisaje real, un paisaje mental.

Durante largo tiempo sinónimo de aburrimiento, la habitación se ha vuelto en el siglo XIX el lugar privilegiado de una aventura apasionada. La reflexión en la habitación hace surgir un territorio extraño, profundo e invisible, sin verdaderos contornos, en el que se enraízan nuestras diferencias individuales: es el espacio de lo *íntimo*. La palabra proviene del latín *intimus*, superlativo formado a partir de un adverbio, *intus*, “adentro”, cuyo comparativo es *interior*. Es pues *íntimo*, literalmente, lo cual es más interior que el interior mismo. La etimología conlleva esta paradoja: la realidad más próxima y familiar, el yo-mismo que puedo observar en todas las circunstancias de mi vida cotidiana, desde todos los ángulos, y en sus diversos aspectos, se abre a un abismo sin fondo, esclarecido por una luz lejana. En latín se dice *intimi mei* para designar los amigos más próximos. Pero se dice también *intima* Macedonia, el corazón de Macedonia, para designar la zona más alejada de la frontera, la más difícilmente accesible a la mirada y a las influencias del exterior: la más singular y esencial.

## El psicólogo y el geógrafo

Si uno se quedara hundido en sí mismo no podría verse. La interioridad no puede aparecer y existir sino a distancia. El distanciamiento y la lucidez de la mirada

que los autores de los diarios íntimos orientan hacia sí mismos les permiten ver y reproducir las grandes líneas inmóviles que componen los movimientos de sus almas observadas cotidianamente: descubrir los puntos donde esas líneas se cruzan, se alcanzan o divergen; separar lo conocido de lo desconocido; reconocer sentimientos ya explorados; clasificarlos y describir los que descubren nombrándolos con términos nuevos. Los diaristas aplican “el barómetro a su alma” (Rousseau) con la misma exactitud que un cartógrafo ocupado en determinar sobre la superficie del globo las diferentes zonas climáticas. Los diarios íntimos, la historia de la psicología y la de la psiquiatría abundan en esquemas, cuadros y tipografías que buscan inscribir la psiquis en un espacio lógico, continuo y cerrado. En los años 1880, Charcot redibuja el mapa de las neurosis: distingue la histeria de la epilepsia. Su descubrimiento marcó una etapa esencial en la exploración del alma humana. Se descubre que una representación fantasmática puede actuar al igual que un acontecimiento externo, y es suficiente para producir trastornos; no se duda así más sobre el hecho de que la psiquis está dotada de una causalidad propia distinta a la del mundo exterior. Los estudios sobre la histeria están en el origen de la invención, algunos años más tarde, del psicoanálisis. Freud asistió a las clases de Charcot y prosiguió con energía su trabajo de cartografía. En un artículo de 1923 sobre la “personalidad psíquica”, propuso recortarla en tres “provincias” distintas que llamó el ello, el yo y el superyó.

No escapa sin embargo a ninguno de estos científicos y escritores que soñaron con escribir la geografía de sus descubrimientos, que el territorio que ellos recorren es infinitamente más movedizo e incierto, conflictivo y violento que las representaciones sensatas con las que intentan describirlo utilizando mapas o códigos. Pues ¿cómo pretender alcanzar con una representación apaciguada un mundo confuso y turbio? ¿Marcar con una simple línea, o un punto, innumerables y minúsculos movimientos? ¿Delimitar y compartimentar estados psicológicos que no existen sin mezclarse extrañamente? ¿Fijar pasajes y transiciones? ¿Cambiar fuerzas en formas? La analogía del psicólogo como un geógrafo es muy imperfecta. Es progresivamente abandonada y reemplazada, por la pluma de Freud en particular, por referencias a la geología y la vulcanología. Al final del artículo ya citado, Freud previene a aquellos que busquen aventurarse tras él en las regiones inexploradas del alma que encontrarán en ellas “menos orden y más confusión” que las que él ha dejado entrever. Freud quiso emular a un cartógrafo que no retiene de un país más que grandes líneas inmóviles: el trazado de un río sin torbellinos, de fronteras sin conflicto de territorios. Y sin embargo la personalidad psíquica se le figura, al fin de cuentas, como una realidad en movimiento, temblorosa.

En el siglo del diario íntimo y de la fotografía, el alma está de paso. Se la dice ondulante o intermitente, según se quiera introducir la coherencia en una historia dentro de la incoherencia de la vida vivida día a día, o fracturar la unidad para reducirla a no ser más que una serie discontinua de puntos, o de núcleos, constituidos por sensaciones intensas pero efímeras, como instantáneas fotográficas. Tomada de Montaigne, frecuentemente utilizada por Benjamin Constant y por Germaine de Staël, la metáfora de la ondulación impone la idea de una continuidad

del yo a través de sus cambios sucesivos. Como el agua cuya superficie se eriza con el viento, el alma varía siguiendo un movimiento continuado, ligero, sin rupturas. La intermitencia, por el contrario, dice una interrupción y una suspensión. Se abre a un intervalo que queda vacío, a uno de esos huecos a los que el uso del caleidoscopio, aparecido en 1819, acostumbró la mirada. Compuesto por un cilindro donde fragmentos coloreados son reflejados por espejos angulares, sus frágiles construcciones varían siguiendo los movimientos que la mano comunica al aparato, habituándonos así a las mutaciones bruscas y rápidas de lugares y objetos.

Esta diferencia en la manera de representar el movimiento interior –poniendo el acento ya sea en la continuidad o en la discontinuidad psíquica– podría depender de dos modos opuestos de archivar los recuerdos: el diario íntimo y el álbum fotográfico. Un diarista refiere su yo presente a su yo pasado. Compara una sensación o una emoción actual con otras más antiguas y se interroga sobre su destino. Este juego de la diferencia y de la repetición ahonda un volumen interior, en el cual se dibuja o se esboza una forma siempre singular que es como la firma de una individualidad particular. Existe una medida del tiempo interior propia a la escritura del diario íntimo. El alma, en tensión entre el trabajo de la memoria y la expectativa, se place en la lentitud de la mano sobre el papel. A pesar de los blancos o de las lagunas, la escritura y su duración dan al yo una consistencia y una coherencia inéditas. La fotografía, por el contrario, impide el esfuerzo de un individuo para recomponerse. Sustituyendo el automatismo de la huella a la atención concentrada de quien elige sus palabras para hacerles expresar lo que siente lo más exactamente posible, la fotografía pulveriza el yo en una multiplicidad de instantes. La crisis del sujeto que apareció en toda Europa a partir de 1870 se vincula con los avances de la fotografía. El alma se dispersa y se disuelve en la multiplicidad de sus sensaciones, pierde coherencia y unidad; el sentimiento de la identidad individual vacila.

Existe una melancolía propia del viaje interior que lo distingue del viaje de iniciación. La distancia interior hace del viajero el espectador de su propia existencia: mira pasar y cambiar, como nubes en el cielo, sus emociones, sus sentimientos y sus matices. Un hombre que viaja por el interior de su alma o por el de otra no recibe ninguna revelación, a diferencia del joven héroe de los relatos de iniciación que, conducido hasta los confines, en los territorios desérticos y tenebrosos para pasar las pruebas, es reintegrado al espacio de la ciudad al término de su trayecto. El hombre que viaja por el interior de su alma trata de aproximarse a un lugar que no alcanza y aprehender una verdad siempre escurridiza. El itinerario y su duración aleatoria le importan más que el término de su viaje. El hombre sincero no concluye, y no busca concluir, nos dice Obermann, personaje de la novela de Senancour que vive replegado en el “asilo interior de [sus] pensamientos”. Avanzando sin mapa, se pierde o se introduce en callejones sin salida, y vuelve sobre sus pasos. Se deja guiar o engañar por la semejanza de los lugares atravesados. Camina hacia la línea frágil, móvil, de un horizonte que retrocede y se abre hacia nuevas extensiones. No se termina un diario íntimo: se lo interrumpe; y las novelas epistolares, *Obermann* por ejemplo, no siempre tienen un desenlace.

## Elogio de la prosa

La nueva literatura, que aparece alrededor de 1800 y cuyo programa es delineado por Germaine de Staël en su *De la literatura*, “abreva en el fondo del alma” emociones inéditas. Ya no se escribe solo para producir, ateniéndose a reglas e imitando modelos consagrados, objetos estéticos terminados: un soneto, una bella tragedia. Se escribe también y sobre todo para atrapar fragmentos de lo desconocido y descubrir regiones que los escritores clásicos no habían podido explorar porque les faltaba la lengua adecuada. Lo más frecuente es que alguien se vuelva escritor acostumbándose a permanecer en el interior de su habitación. Formas breves y móviles, cuya disposición puede variar hasta el infinito, una anotación en un diario, una carta, un aforismo, un pensamiento aislado, un fuego de artificio, escritos en prosa, y para sí, la mayoría de las veces sin preocuparse de la publicación, son como diferentes perspectivas o puntos de vista sobre el misterio del alma. Un nuevo arte de la prosa, sin lazos con la elocuencia de los siglos pasados, se elabora pacientemente en las páginas de los diarios íntimos. Se trata de describir lo que se siente utilizando de la mejor manera los recursos de la prosa, juzgada más liviana y más libre que el verso. La práctica de la escritura íntima es a menudo una preparación para la novela; una novela exigente, difícil de escribir, la novela de la vida interior. El novelista que quiere describir pensamientos y sentimientos debe dar a su lengua relieve suficiente como para esclarecer esos lugares del alma profundos y sombríos, y hacerlos tan interesantes como la aventura más desenfrenada. Debe inventar una lengua de sensaciones vivas, una lengua nueva de carne, de sangre, de músculos.

La evolución de la prosa hacia una mayor ductilidad se prosigue en la segunda mitad del siglo XIX, con la invención del poema en prosa y del monólogo interior. Estas dos nuevas formas recortan en la lengua común un espacio donde se proyectan las imágenes formadas en la cámara oscura de nuestras conciencias. En el prefacio de *Pequeños poemas en prosa*, de 1861, Baudelaire declara amar la plasticidad de la prosa y su abigarramiento. Dice también querer acentuarlos para restituir todas las tensiones y las contradicciones, los choques y los quebrantamientos de la vida interior: “¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, lo bastante ligera y lo bastante brusca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?”. También se ama la prosa por su rapidez. *Prosa ratio*, literalmente “discurso que va hacia adelante”, aprisiona al vuelo los estados fugitivos y les da cuerpo. Su dinámica le permite describir incluso “una corriente de conciencia”, de pensamientos en estado naciente, a los que se entremezclan ensueños vagos y lejanos recuerdos. Inventado veinte años después que el poema en prosa, el monólogo interior es una nueva sonda arrojada a los abismos del alma humana. Este artificio finge representar un discurso directamente surgido de la cabeza de un personaje. Borrando los contornos y las fronteras que separan una conciencia de otra, un yo de otro, hace pasar delante de nuestros ojos, como sombras en un paisaje, pensamientos íntimos, tenebrosos e inestables. Haciendo

visible el mundo de deseos y de imágenes entremezcladas que albergan nuestros cerebros, los escritores llevaron más lejos, a través de la literatura, los límites de la representación del hombre y su complejidad.

La escritura en prosa agudiza la mirada y aligera el pensamiento, lo bastante para mostrarnos que “hay un alma desconocida en el fondo de aquella que se cuenta a sí misma”, como lo dice Germaine de Staël en *De Alemania*.

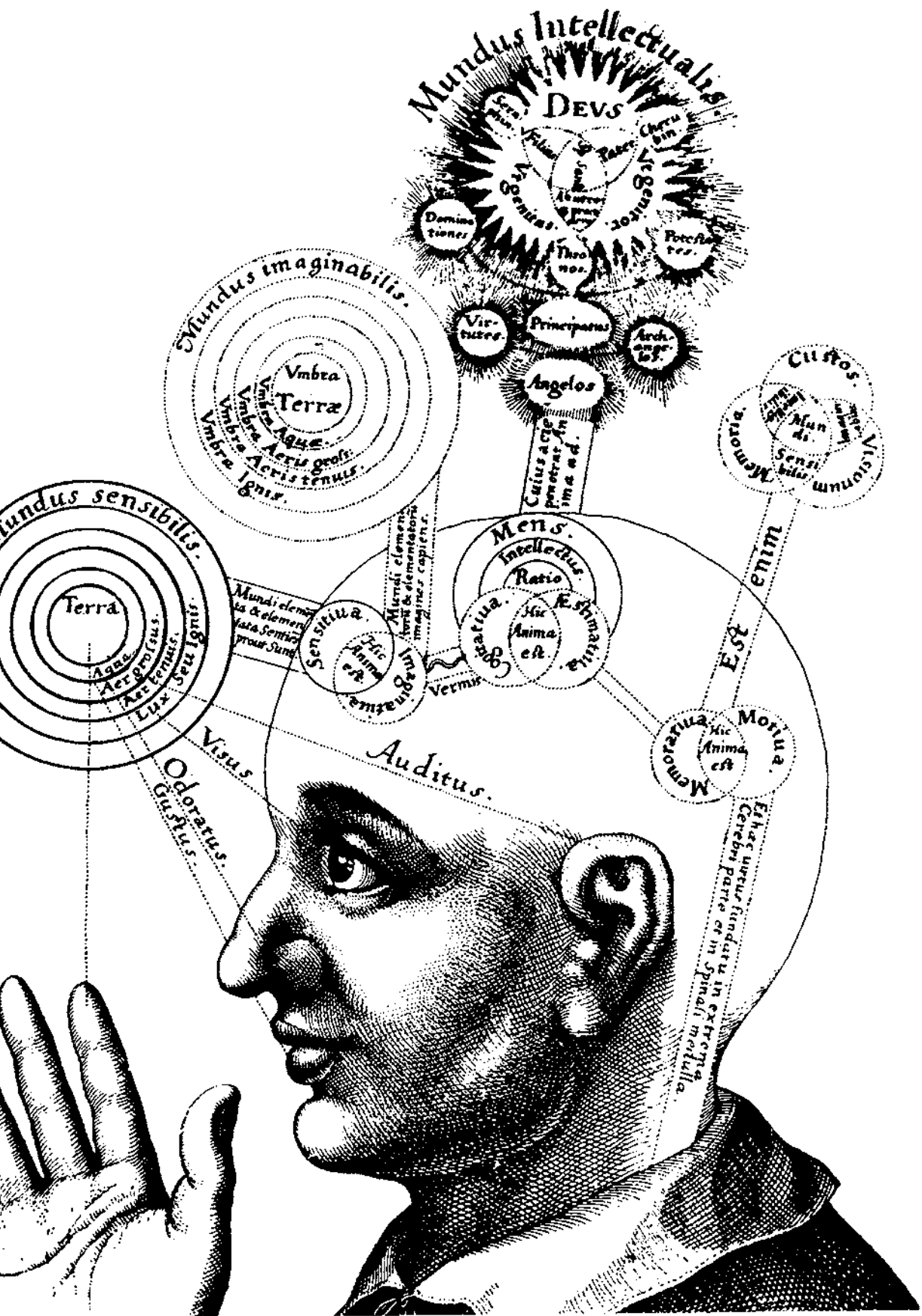
Luego, en el siglo xx, la alianza de la literatura con el psicoanálisis acentuará ese movimiento de evasión del pensamiento más allá de los límites del yo, demasiado estrecho y torpe comparado con el deseo espontáneo del sujeto imposible de apresarse en una forma. Michel Leiris en *La regla del juego* transforma la escritura de la autobiografía aplicándole la orientación psicoanalítica, en particular la técnica de las asociaciones libres. Después de haber sido un intento de hacer el balance de una vida y trazar los contornos de una personalidad única, la escritura autobiográfica se transforma con él en una evasión fuera de los límites del yo, un avance hacia lo desconocido tan libre y azaroso como un viaje en el afuera de los desiertos y de los mares del globo; un trazado siempre cambiante de impresiones móviles que deforma los contornos. Una sola y misma aventura se prosiguió así desde el comienzo del siglo xix hasta nuestros días, en la que la literatura estuvo y todavía está comprometida con las ciencias del alma —la psicología, la psiquiatría, inventadas alrededor de 1800, luego el psicoanálisis, fundado un siglo más tarde—, y que tomó el relevo de los viajes de descubrimiento alrededor del mundo: el del viaje interior, pluma en mano, sin verdadero término ni límites.



“... y que tomó el relevo de los viajes de descubrimiento alrededor del mundo: el del viaje interior, pluma en mano, sin verdadero término ni límites.”

Diagrama simbólico de Robert Fludd, siglo xvii.







Idea Vilariño junto a Manuel Claps.

"2ª carta a las Canteras del Sauce:

Nunca te necesité tanto como ahora. Estos paréntesis, silenciosos, en que ni una palabra se anuda, esta distancia, son buenas. Las necesito yo. Las necesitas tú. Una vez juntos de nuevo, mueren en mí tus silencios, tu soledad. Mueren en ti los míos. Nos queremos... Nos destruimos. Pero ven ahora te espero, te necesito. Yo sé que vienes, yo sé que el lunes, el martes. Creo. Pero me parece que te acercas más, que te traigo más si mi voz abre un surco en el aire buscándote."

(Fragmento de carta a Manuel Claps, copiada en su Diario el 22-I-1943.)

# Idea Vilariño: el diario vivir

**Ana Inés Larre Borges**

*Departamento de Investigaciones  
Biblioteca Nacional*



Idea Vilariño ya era una leyenda la madrugada del martes 28 de abril de 2009 cuando murió. Para un círculo más acotado, también lo era el diario que llevó toda su vida. En una carta fechada en El Escorial el 27 de julio de 1987, Juan Carlos Onetti menciona esos “cuadernos negros que algún día se pondrán a la venta en Londres”.<sup>1</sup> Esas “libretas”, que pocos habían visto alguna vez, eran comentadas en ese lugar del murmullo que en una pequeña comunidad intelectual como la uruguaya trafica secretos y crea sus mitos. Género póstumo, el diario deviene literatura cuando la muerte de su autor propicia la publicación. El “verdadero diario” es según Picard aquel que se hace público después de la muerte de su autor. El diario de Idea parece suscribir estos preceptos pioneros que, sin embargo, hoy están en repliegue frente al énfasis más literario con el que se recepciona a los textos autobiográficos. El desplazamiento de un modelo epistemológico –lo autobiográfico como reproducción de vida– a uno performativo –práctica de escritura o acto discursivo– (Loureiro, 135), o la persuasiva distinción de tres etapas correspondientes a un énfasis dado a cada uno de los semas de la palabra *auto-bio-grafia*, que enumera Javier Sánchez Zapatero en su revisión crítica del corpus teórico sobre las escrituras del yo, dan cuenta del alejamiento de las nociones de referencialidad antes hegemónicas. Si en una primera etapa –la del *bios*– se creyó que los textos reproducían con fidelidad una vida, y en la segunda –la del *autos*– se acentuó la relación del texto con el sujeto y la interpretación que éste hace del pasado, el tercer y último paradigma pone énfasis en la *graphé*, y considera que

---

1. Idea Vilariño designó por disposición testamentaria a la autora de este artículo para que custodiase su Archivo y publicase sus materiales éditos e inéditos. De acuerdo a su voluntad, está en preparación la edición completa de sus *Diarios*. La correspondencia citada proviene de ese Archivo que fue declarado Patrimonio Histórico en 2010, por lo que la burlona predicción de Onetti no habrá de cumplirse.



“lo esencial de la autobiografía es que en ella todo autor se crea —no se construye ni se interpreta— a sí mismo” (Sánchez Zapatero, 7). Esta evolución se acompaña con el reconocimiento de la frágil frontera que separa ficción de escritos autobiográficos —¿determina el referente a la figura o al revés?, se pregunta en su célebre ensayo Paul de Man (462)— y ha afectado ciertos tabúes en torno a la publicación de los diarios en vida. Para Lejeune el formato libro traiciona al diario, y *corregir* y *componer*, operaciones obligadas a la idea de edición, son todavía prohibiciones para el diarista.<sup>2</sup> Pero ya a mediados del siglo pasado Gide editó y publicó su *Journal* dos veces consecutivas: la primera censurándolo y la segunda restituyendo los pasajes que antes había omitido. También y paradigmáticamente Michel Leiris escribió con la idea clara de la publicación. Y su “antidiario” es el diario talismán de la modernidad. Sin llegar a los diarios-blogs cuya publicidad es instantánea,<sup>3</sup> hoy muchos escritores deliberadamente disponen la edición de sus diarios dándole así carácter de *obra* a una escritura que antes era considerada ancilar. Idea Vilariño extrajo ocasionalmente pasajes de su diario para atender requisitos puntuales haciendo un uso contemporáneo del diario como cuaderno de bitácora. Hacia el final de su vida pareció más permeable al uso de esa escritura íntima y pensó incluso en publicar los sueños que había anotado en sus cuadernos como un librito independiente, en la misma línea en que Ricardo Piglia ha pensado en la creación de series temáticas a partir de sus diarios. Fue sin embargo en *La vida escrita* (2007), un libro anfibio que celebra su trayectoria vital y poética, donde por primera vez se publicó una masa importante e inédita que provenía de sus libretas, y que se editó con la datación correspondiente, exhibiéndose así en su identidad de “diario”. Es acaso un síntoma de la normalización de la escritura autorreferencial la naturalidad con que se dio recepción crítica a esos textos.<sup>4</sup>

## Silencios/destrucciones

La primera entrada de los diarios es del 6 de febrero de 1937 —corresponde a los 16 años de la poeta—, la última del 12 de noviembre de 2006 —cumplidos los 86—. El diario ocupa 17 libretas manuscritas que registran con hiatos, y en desigual distribución, una vida. Idea fue una diarista precoz y consecuente, no episódica, y desarrolló su afición grafológica en paralelo a su carrera de escritora.

2. “C’est une écriture à laquelle toutes les procédures du travail sont interdites: le diariste ne peut ni composer, ni corriger” (Lejeune, 2005: 84). Aunque Lejeune adoptó también la noción de práctica, su valoración de la “autenticidad” del diario lo mantuvo partidario de la publicación póstuma (Alberca, 88).

3. “Diarios éxtimos” llama Paula Sibilia a los diarios blogs de la era posmoderna, en oposición a los “diarios íntimos” de la era “psicoanalítica” (Sibilia, 139-157).

4. Idea Vilariño estuvo decidida a publicar en vida su correspondencia con Juan Carlos Onetti, un proyecto que no contó con el consentimiento de los herederos del escritor, pero cuando a raíz de esa inhibición le pregunté si quería publicar sus diarios, no tuvo dudas de que no quería hacerlo. De todos modos participó en la selección de los fragmentos del diario que se incluyeron en *La vida escrita*.

Es muy difícil saber por qué alguien comienza a llevar un diario desde la primera juventud o aun antes, desde la adolescencia. Idea tampoco lo sabe con certeza, aunque –como otros diaristas– se lo cuestione periódicamente y reniegue de su costumbre como de una vieja adicción. Hay una entrada de juventud en que se reconcilia con su diario aunque insista en que ignora su sentido:

Este cuaderno es lo único que me une conmigo misma. [...] Estas páginas me dan como una amistad. Sin leerlas, con sólo saber que existen, estoy en cierto modo segura. Es una manera de retener la vida que se va como agua. Además, sí, escribo para decir mucho de lo que no puedo decir, tal vez para justificarme, para explicarme ante mí misma. O algo como son los poemas. No sé. [26-IV-1944]

Existe también una historia material de sus diarios que señala algún misterio y plantea desafíos a la interpretación. El hecho más relevante y perturbador es que faltan los diarios entre 1969 y 1980, y son exiguas las entradas entre este último año y 1985. La libreta correspondiente a los años 1980 a 1987 es una sola y bastante delgada, y presenta grandes hiatos. En una entrada de 1981 consigna la muerte de su hermana Alma, después de lo cual no hay nada registrado hasta octubre de 1985, en que resume con laconismo esos años –deslizándose hacia la memoria:

Años. Vida. Cosas. Se acabó la dictadura, las noches de caceroleo. 3 años creo, en el departamento de la Rambla 1205 Apto. 205, frente al mar. [17-X-1985]

Allí había vivido con Jorge Liberatti, de quien ya está separada cuando retoma el diario. Esta gran laguna coincide con la década larga que corresponde a los años de dictadura en Uruguay (1973-1985) y, en lo privado, a la relación sentimental y a su casamiento y convivencia con Jorge Liberatti. Estos cuadernos se habrían perdido en vida de la poeta. Sin embargo, hay otros escritos del período que se perdieron. Lo que escribió sobre su visita a Onetti en el sanatorio Etchepare, cuando el episodio del cierre del semanario *Marcha*, en 1974, que es evidentemente parte de su diario, no se perdió y cobró notoriedad cuando apareció publicado en *Construcción de la noche*, la biografía de Onetti publicada cuando todavía vivía el escritor (Domínguez, 187-191). Asimismo se salvaron unas memorias de infancia que ocupan una agenda de tapa roja, rotulada “Antes de 1938” y datada en su primera hoja por Idea como “escrito en 1977”.<sup>5</sup> ¿Cómo es que se salvaron estos dos textos y se perdió, en cambio, todo el diario de la década del 70? Idea confió a algunas personas –no a mí– que, por recaudo frente a los allanamientos, frecuentes en años de dictadura, ella y Jorge Liberatti habían depositado los diarios junto a otros documentos en el cofrefort en un banco, y que de allí faltaron y nunca aparecieron.

---

5. Todos los diarios conservados están escritos en agendas perpetuas aunque hacen caso omiso de la datación. Aquí designamos como “libretas” a estos diarios sobrevivientes y como “cuadernos” a los diarios originales, siguiendo una distinción seguida por la poeta.

Estas pérdidas son motivo de duelo para el diarista y para sus póstumos lectores, pero son también parte de una elocuencia de los silencios que habita la escritura autobiográfica. Los diarios, como las cartas, están atados a su materialidad, son escrituras, se ha dicho, que pueden prescindir de la imprenta —el original es ya la obra— y poseen la cualidad de ser un objeto único en el mundo. Los avatares de los cuadernos —su atesoramiento, ocultamiento, legado— son por eso parte del sentido de los diarios íntimos. La historia que los diarios tienen para contar está tocada por su peripecia material y externa. Cuando Kafka entrega sus diarios a Milena, anota que esa acción cambia sus posibilidades de escritura: “Hace aproximadamente una semana he dado todos mis diarios a Milena. ¿Un poco más libre? No. ¿Seré aún capaz de llevar una especie de diario? En todo caso será diferente”. [15-X-1921] [Kafka, 529].

El periplo de un diario transita generalmente intermediaciones, y en consecuencia la sospecha por su pérdida se instala algunas veces sobre los deudos o albaceas, y otras revierte sobre el diarista.

La ambivalencia respecto a la conservación o destrucción de los diarios desvela al diarista. Lo acecha la tentación de suprimirlos pero teme perderlos, que alguien los lea, se apropie de ellos o los destruya. Beatrice Didier afirma que un diarista “debe ignorar esas dos coacciones que existen para todo escritor: el editor y el público” (186), pero los escritores que llevan diarios, a medida que la edad avanza y crece la fama, se ven compelidos a considerar esa posibilidad y prever un destino a sus escritos. Más radicalmente, la idea de la muerte y la posteridad que se dibuja en el horizonte perturban la escritura del diario que se escribe ahora con otra conciencia. 1987 fue un año crucial para Idea respecto a estas decisiones:

tengo que resolver lo que hago con estos cuadernos. Aunque los siga escribiendo, son una de mis grandes preocupaciones si me acabo de golpe. Pensé quemarlos. Pero pareció que era quemar vida, quemar a los míos que andan por esas páginas [...]. Mañana decidido. [9-I-1987]

En sus diarios, estas vacilaciones se asimilan a las que siente respecto al suicidio. El diario, como las personas, ignora su fin —“un diario no termina, se interrumpe”, insisten los estudiosos del género—, por lo que la fantasía de quemarlo es, al igual que la de poner fin a la vida, un gesto que aspira a recobrar una soberanía negada.

Finalmente Idea Vilariño no cometió suicidio y no quemó sus libretas. Sobrevivió algo menos de tres años a su diario y podría decirse, ella lo dijo alguna vez, también a su vida. Hizo, en cambio, un testamento donde estableció su voluntad de que los diarios fuesen publicados y tomó las precauciones necesarias para ponerlos a buen recaudo. En esas gestualidades y disposiciones creo advertir menos una analogía entre diarios y vida, que la conciencia de la identidad entre la escritura que registra un yo y la existencia del sujeto que escribe, la íntima identidad entre el *corpus* y el *cuervo*, un tema que está obsesivo en la matriz de la poesía de Idea y que está, también, en el nudo de la teoría autobiográfica.

Hay, sin embargo, otro asunto previo y cardinal acerca de los diarios de Idea Vilariño: el que los haya pasado íntegramente. Las libretas de que disponemos son



Idea y Claps (circa 1944).

copia de cuadernos más antiguos. Ese proceso lo inició precisamente en el verano de 1987 en su casa de Las Toscas.

Sola. Arreglo algo el jardín, la casa. De tardecita sigo revisando el [año] 42 y el 43. Veo que ya revisé alguna vez que estuve enferma y creí.<sup>6</sup> He arrancado hojas y hay tachaduras. Tendría que hacer otra tarea. Pasarlo eliminando reiteraciones y tonterías. ¿Tonterías? Era así. Pero, o guardo esos cuadernos ¿para qué? y los depuro, o los destruyo. No tiene objeto conservar tanto. Bueno, tanta. Es horrible ser joven, tener que aprender, que aceptar.

Oigo ruido y salgo afuera, sin luz, y veo al este una enorme luna amarillenta subiendo. Descuelgo del rosal una toallita y cuando iba a entrar, camino unos pasos de vuelta para volver a mirar la luna. —No me quedan tantas para ver, me digo. [15-I-1987]

## Del copiar y del sufrir: protocolos de la reescritura

Idea no tardó en decidirse por la tarea que postula esta entrada del 15 de enero de 1987, donde bajo la sencilla prosa crea una imagen poderosa que tiene los rasgos de una anunciación. En la noche de verano un ruido interrumpe la escritura del diario y la conduce hacia la aparición luminosa de la luna. Una mitología caseramente mariolátrica sugiere una revelación que en el universo antirreligioso de Vilariño es adecuadamente blasfema: una anunciación de la muerte. Aunque la idea del fin dominaba su tarea con el diario dentro de la casa, al salir al jardín el espectáculo de la noche lo escenifica con contundencia. El regreso sobre sus pasos para apresar la visión de la luna anuncia el repaso de sus días en la reescritura del diario que Idea comenzó a “pasar” ese verano. Escribe a Onetti contándole su decisión:

Querido O: [...] no hay que burlarse de mis cuadernos negros. Son ellos mismos una historia difícil y últimamente me han dado una temporada infernal. Te cuento. Durante viajes, enfermedades, allanamientos, fueron una seria preocupación, y decidí deshacerme de ese vicio. Este verano, allá, decidí releer e ir quemando. Salvando, tal vez, alguna página (eran más de veinte libretas con letra pequeña) por bien escrita o yo qué sé. Lo hacía de noche, después de terminar mis tareas para la facultad, etc. Ha sido una experiencia brutal. Tantas cosas que ya no sabía y que se pusieron a castigarme. Escritas para nadie, para nada, ni siquiera para mí que nunca las releí. Para qué. Pero siempre fue compulsivo, como escribir un poema: desde que era una nena. Bueno: fui padeciéndolos cada noche. Arranqué algunas hojas, quemé otras (lo hacía junto al fuego). Pero pronto vi que no podía quemar eso, mi vida, mi gente, los bailes de los 17, las agonías de los 19, experiencias sentimentales, intelectuales, eróticas. En general, todo de una intensidad tremenda (lo que te envié era idílico). Era como quemar a mi padre, a vos, a veranos, amigas, penas. Por momentos fue tremendo. Si no entendés sos un burro. Y si no entendés

---

6. La elipsis de ese “creí” es evidente alusión a su muerte.

que te escribo esto porque toda esa tremenda cosa la pasé sola, sin poder hablarla (¿con quién?). Y, además, en una feroz escisión: de día era una persona normal, dando mis clases, rehuendo cosas, hablando con mis colegas, con mi editor. De noche me ponía a revivir historias que operaban una remoción profunda y que me golpeaban constantemente, porque yo no sabía si la página siguiente hablaría del libro que había leído o me metería en algún viejo infierno. Creo que no podrías comprenderlo, aunque lo leyeras con respeto, porque creo que no comprendés a la gente normal, como yo. Normal, aunque sea escindida, también; con una vida a menudo agónica y desgarradora por momentos, y, en general, una vida de trabajo, estudiando los problemas del ritmo y ganándome la vida. Y basta. No digas nada. Soporté que te haya usado así como paño de lágrimas. Gracias.

Esta carta, que está incompleta en el Archivo de I. V., no fue enviada (así lo dice una anotación hológrafa de Idea en la hoja) sino “sustituida por otra” fechada en setiembre de 1987 que comienza así:

Mi querido: te había escrito una carta excesiva que perdí o tiré. Prohibiéndote que te rieras de mis cuadernos negros, explicándote –por explicarme, nomás– cómo hace unos meses, allá, sola, llegué a la decisión de no destruirlos totalmente. Cómo me puse cada noche hasta la madrugada a releer, a echar hojas al fuego, a releer vida, gentes, que a veces ni recordaba y que me hacían pedazos. Noches hubo en que terminé enferma de tristeza, de amor. No puedo destruirlo, y me asquea que otros lo vayan a leer. Es un asunto destructor que llevo sola. Tal vez ridículo, pero no cómico.<sup>7</sup>

En el momento del “pasado” Idea expresa su *ars poética* de diarista. La reflexión metaliteraria no es frecuente en esta escritora que fue una ensayista y crítica penetrante de la poesía de otros. Tampoco en su diario. Difícilmente podría sacarse de sus páginas un “diario de escritora” o una “teoría del diario íntimo”.<sup>8</sup> Pero en el espacio de soliloquio que abre la correspondencia, Idea asimila la escritura del diario a la poesía, en dos rasgos: la precocidad con que ambas aparecen en su vida, y la compulsión con que se impone esa escritura. En esa inevitabilidad y precocidad anida la idea de un destino. Idea coloca la escritura de sus cuadernos en paridad con su obra, pero no en su valor –en coincidencia con Blanchot ella cree que un diario está hecho en la insignificancia–, sino que ambas escrituras son una forma de estar en el mundo.

El impulso primario es desde el principio recoger mi vida que se me escapa. ¿Para qué? Para nada. Aunque no pudiera volver a leerlo, aunque se quemara el día de mi muerte, insistiría en esta acumulación de cosas generalmente insignificantes. [6 o 7-V-1967]

---

7. Idea Vilaríño guardó copia de las cartas que enviaba. Se cita de esas copias guardadas en su archivo.

8. Fue asimismo renuente a dar entrevistas aunque resulten conceptualmente ineludibles las que sostuvo con Mario Benedetti (1971) y Jorge Albistur (2004), ambas incluidas en *La vida escrita*, en las que, sin embargo, no habla de sus diarios. Irónicamente, en la primera, interrogada sobre qué cambios han traído a su vida los avatares políticos y el sueño de una revolución, responde: “¿Quién se suicida, quién se retira del mundo, quién lleva un diario íntimo, quién ahora?” (67).

Solía repetir que si no anotaba algo era como si no lo hubiese vivido, la misma idea que expresa Virginia Woolf y es común a los diaristas de la modernidad. Idea Vilaríño tuvo la temprana intuición de que escribir su diario era una parte del vivir. Supo existencialmente lo que Philippe Lejeune tuvo que aprender arduamente: “que escribir la vida es parte de la vida” (Lejeune, 17).

Todo esto se relaciona con el concepto de “identidad narrativa” desarrollado por Paul Ricoeur que tan fuertemente marcó a la teoría autobiográfica y redefinió nuestra idea de persona. En *Sí mismo como otro*, Ricoeur vuelve sobre una idea ya explorada en *Tiempo y narración*, y analiza la configuración del personaje a través del relato de sus experiencias: “el relato construye la identidad del personaje, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje” (147). Conceptos antagónicos como los de *mismidad* e *ipseidad* —que aluden a la identidad de ser y permanecer uno mismo, y a la de cambiar y transformarse en el tiempo— se resuelven precisamente a través de lo que llama “identidad narrativa”. Estas ideas que Ricoeur razonó muchas veces valiéndose de ejemplos tomados de la literatura, regresan para explicar los mecanismos de las escrituras del yo que en sus distintas variantes —autobiografía, memorias, diario íntimo, autoficciones, correspondencia— han migrado desde los márgenes hasta ocupar un lugar central dentro del sistema literario. Creo interesante probar que iluminan especialmente el acto de reescritura.

La reescritura contraviene los principios del diario, viola su reglamento escueto pero férreo que exige la sumisión a la datación periódica y que tiene como consecuencia la imposibilidad de toda perspectiva sobre lo vivido y lo narrado. La datación ata el diario al presente; la reescritura distorsiona ese principio. Tal vez no haya, sin embargo, una distancia tan grande entre la escritura y la reescritura de un diario. Porque la escritura de un diario lleva implícita su lectura solitaria, y la reescritura al fin no es otra cosa que una forma radical de lectura.

El diario, en su secreto, es leído por un único lector. Cuando el diarista “se lee” (“relee”, suele decirse con intuición) muestra en acto el soliloquio en que se funda esa escritura. La instancia de la lectura (relectura) de lo escrito parece inescindible de la práctica del diario íntimo. Toda la condición autorreferente y autorreflexiva del diario se testimonia en el diarista como lector de sí. Pero además la lectura no es una “imitación negligente”, ni una aceptación dócil del texto, sino “una lucha entre dos estrategias, la de la seducción llevada por el autor bajo la forma de un narrador más o menos fiable, y con la complicidad de la *willing suspension of disbelief* (Coleridge), y la estrategia de sospecha dirigida por el lector vigilante, el cual no ignora que es él el que lleva el texto a su significación” (Ricoeur, 161). Bajo esta luz, la reescritura sería una lectura llevada hasta sus últimas consecuencias. Y la reescritura de un diario expone tal vez inmejorablemente la tesis de Ricoeur

---

9. “Aujourd’hui, je sais que mettre sa vie en récit c’est tout simplement vivre. Nous sommes des hommes-récits. La fiction, c’est inventer quelque chose de différent de cette vie. J’ai lu Paul Ricoeur, je sais que l’identité narrative n’est pas une chimère.” Lejeune hace así su mea culpa por haber confundido relato con ficción (*récit et fiction*) en su anterior *Le pacte autobiographique* (1975).

que Paul John Eakin –desde fundamentos de la psicología– se anima a expresar con contundencia cuando dice que somos el relato que hacemos de nosotros mismos a lo largo de nuestras vidas.<sup>10</sup> Cuando, como una nueva Menard, Idea copia sus diarios, no solo corrobora en ese gesto la persistencia de una identidad en el tiempo, sino que convoca la condición ética que ambos teóricos reclaman como el otro ingrediente necesario para la posibilidad de una identidad narrativa (Ricoeur, 151; Eakin, 50-51). La asunción ética de lo narrado requiere una persona que se haga responsable de lo vivido. En la reescritura de un diario, esa persona está ejemplarmente representada en quien retoma su testimonio pasado y al copiarlo lo refrenda y reconoce. Así la reescritura que en una perspectiva más estrecha y mezquina es motivo de sospecha y promueve la velada acusación de narcisismo o manipulación, puede entenderse como el más acabado acto en la configuración de una identidad narrativa.

Dedicada por muchos meses a recuperar sus diarios, Idea nunca se queja del cansancio o la monotonía de su labor de copista. En cambio habla de la “traumatizante tarea”, de la “experiencia tremenda”. Reescribir se asimila a una aventura:

Agosto 5 de 1987. No anoto la a veces patética, a veces querida, a veces terrible aventura de seguir revisando mis cuadernos, y pasando alguno que está borroso, deshecho o enmendado –hojas arrancadas, tachadas, etc.–. Anoche dejé de trabajar en Laforgue a la una, y me puse a pasar una vieja libreta casi ilegible de 1943 y 1944. Ya había visto lo que se aproximaba, pero no tenía idea. Venía de una etapa de profundo amor, de pasión y entrega, con M. C. De una carta amorosa a éste –siempre en Buenos Aires–, paso en la página siguiente a la visita de Oribe, la visita definitiva, digo, en que por primera vez el beso y el abrazo sellan algo, culminan mi tremendo amor por él que comenzó, creo, en 1939. Cómo pude pasar de un amor a otro. No. Cómo ardí en esa loca pasión sin que mi amor por C. fuera tocado. Pero lo tremendo fue revivir esa noche. Supongo que no había anotado todo pero sí casi todo –palabras, gestos, caricias–. Eran muchas páginas, creo, pero seguí hasta el fin de esa noche. Y fue una experiencia sentimental, erótica, vivencial que me dejó agotada, hundida en aquella noche, conmovida física y espiritualmente. Terminé a las cuatro de la mañana y me fui a acostar a mi cama, sola, como enferma, sin saber qué me pasaba.

Esas noches insomnes quedan asimiladas a noches de amor, citas de amor, encuentro de amantes. Hay una eroticidad en el recuerdo y una voluptuosidad de la escritura y ambas se potencian a la hora de reescribir los diarios. En ocasiones dice que debe volver las páginas porque no sabe a qué amante –si a Oribe o a Onetti– corresponde una anotación. “Estaba pasando páginas para buscar en qué fecha andaba y no sabía de quién se trataba” (11-IV-1987). La confusión ratifica la impresión que

---

10. Paul John Eakin habla de “*a talking in our heads*”, que basa en la idea de Oliver Sacks de que “cada uno de nosotros construye y vive un ‘relato’ y que este relato *es* nosotros, *es* nuestra identidad” (“*It might be said that each of us constructs and lives a narrative, and that this narrative is us, our identities*”), idea que desarrolla a lo largo de su libro. Ricoeur también lo expresa al hablar de la relación entre la ficción y la autobiografía: “Esta dialéctica nos recuerda que el relato forma parte de la vida antes de exiliarse de la vida en la escritura” (p. 186).



21 ju. - he un con una especie de anguila.  
- Vení a casa de mi casa. Volví  
Clavos de Cavi. Se cerró la escuela.  
bien. Bien. De la escuela para casa.  
De la escuela para la ventana frente  
al mar - viento (22 km), mucho viento  
de fuerza, todo los días, 20 años -  
he pose a revisar una gran cantidad  
de 1941. Tiempo que me quedé de largo  
con los cuadernos. <sup>02</sup> <sup>19.30</sup> <sup>19</sup> <sup>18.30</sup> <sup>18</sup> <sup>17.30</sup> <sup>17</sup>  
buenos, 20 años <sup>16.30</sup> <sup>16</sup> <sup>15.30</sup> <sup>15</sup> <sup>14.30</sup> <sup>14</sup>  
posiciones en un campo de golf. Pense  
quien. Pero un día que era  
una vida, quemar a los niños de una  
parte de páginas. <sup>13.30</sup> <sup>13</sup> <sup>12.30</sup> <sup>12</sup>  
he secretos de los, así es los días mis.  
hoyos de las. <sup>11.30</sup> <sup>11</sup> <sup>10.30</sup> <sup>10</sup> <sup>9.30</sup> <sup>9</sup> <sup>8.30</sup> <sup>8</sup>  
También una de ellas mis, fuerte.  
he sé un portafolio con material  
de trabajo y hoja, <sup>7.30</sup> <sup>7</sup> <sup>6.30</sup> <sup>6</sup> <sup>5.30</sup> <sup>5</sup> <sup>4.30</sup> <sup>4</sup>  
citas. También <sup>3.30</sup> <sup>3</sup> <sup>2.30</sup> <sup>2</sup> <sup>1.30</sup> <sup>1</sup> <sup>0.30</sup> <sup>0</sup>  
Así. <sup>12.30</sup> <sup>12</sup> <sup>11.30</sup> <sup>11</sup> <sup>10.30</sup> <sup>10</sup> <sup>9.30</sup> <sup>9</sup> <sup>8.30</sup> <sup>8</sup> <sup>7.30</sup> <sup>7</sup> <sup>6.30</sup> <sup>6</sup> <sup>5.30</sup> <sup>5</sup> <sup>4.30</sup> <sup>4</sup> <sup>3.30</sup> <sup>3</sup> <sup>2.30</sup> <sup>2</sup> <sup>1.30</sup> <sup>1</sup> <sup>0.30</sup> <sup>0</sup>  
Solo. Luego alijo el jardín, lo  
casa de la casa. <sup>15/87</sup>  
do el 42 y el 43. <sup>15</sup> <sup>14</sup> <sup>13</sup> <sup>12</sup> <sup>11</sup> <sup>10</sup> <sup>9</sup> <sup>8</sup> <sup>7</sup> <sup>6</sup> <sup>5</sup> <sup>4</sup> <sup>3</sup> <sup>2</sup> <sup>1</sup> <sup>0</sup>  
si alguna <sup>15/87</sup> <sup>15</sup> <sup>14</sup> <sup>13</sup> <sup>12</sup> <sup>11</sup> <sup>10</sup> <sup>9</sup> <sup>8</sup> <sup>7</sup> <sup>6</sup> <sup>5</sup> <sup>4</sup> <sup>3</sup> <sup>2</sup> <sup>1</sup> <sup>0</sup>  
inferior <sup>15/87</sup> <sup>15</sup> <sup>14</sup> <sup>13</sup> <sup>12</sup> <sup>11</sup> <sup>10</sup> <sup>9</sup> <sup>8</sup> <sup>7</sup> <sup>6</sup> <sup>5</sup> <sup>4</sup> <sup>3</sup> <sup>2</sup> <sup>1</sup> <sup>0</sup>  
hoja y hoja lagunas. Ten  
dia que <sup>15/87</sup> <sup>15</sup> <sup>14</sup> <sup>13</sup> <sup>12</sup> <sup>11</sup> <sup>10</sup> <sup>9</sup> <sup>8</sup> <sup>7</sup> <sup>6</sup> <sup>5</sup> <sup>4</sup> <sup>3</sup> <sup>2</sup> <sup>1</sup> <sup>0</sup>  
lo eliminando <sup>15/87</sup> <sup>15</sup> <sup>14</sup> <sup>13</sup> <sup>12</sup> <sup>11</sup> <sup>10</sup> <sup>9</sup> <sup>8</sup> <sup>7</sup> <sup>6</sup> <sup>5</sup> <sup>4</sup> <sup>3</sup> <sup>2</sup> <sup>1</sup> <sup>0</sup>

Mayo  
2

Mayo  
1



y Torturios. Torturios? Era así pero  
 o guardo los cuadernos i para qué?  
 y los depuro, o los destruyo. No tie-  
 ne objeto conservar tanta. Bueno,  
 tanta. Es horrible ser joven, tener  
 que aprender que aceptar. // No sé  
 de que cosas de cosas, sin fin, y ve  
 al este una enorme luna amaril-  
 llento indígena. Desencalzo así  
 ronse una trapecito y cuando  
 iba a sentar, quise hacer un po-  
 zo de vuelta para volver a mirar  
 la luna. - No me quedara tanta  
 por ver, una cosa. // Polema sin la  
 lefona. Quise avisarle recordarle  
 que me avisara de que se le  
 pagara sin cuentas. Después de  
 una hora - // Preme lo pidió  
 que me avisara que está en telé-  
 fono. Pero no se había recordado.  
 // Gladys cuenta que al hip de  
 Anselmo tuvo un devaneo en-  
 dice y dice un infante. Llamo a  
 Buenos Aires, a una a forja. // Fais  
 hasta de 60 viajeros en Rusia,  
 en Europa 30. // No sabe explicar  
 por qué. // Ninguno de los que  
 llevó la prueba de los helados  
 en un canchero al este. No se acuer-  
 da a Pasa de granitani través.

provoca la lectura de su diario, donde el protagonismo corresponde a la subjetividad de una voz que se impone sobre la anécdota. Así también el copiado de los diarios se vuelve una experiencia poderosa que desplaza el interés de la materia que transcribe y atrae sobre sí toda la atención: “y estoy pasando esta experiencia profunda, renovadora, de descubrimientos y dolor”. Insiste en que no puede conversar de eso con nadie, ni compartir con nadie esa experiencia. La copia de los diarios es un hecho pasional, secreto y clandestino como lo fueron los amores verdaderos en el pasado. “A nadie puedo decir lo que estoy pasando”, escribe.

El trazo de esa reescritura se superpone al trazo original. La huella de la mano, que para algunos hace al diario más sincero que otras escrituras autobiográficas, se complica con la reescritura. Si todo diario se escribe desde la incertidumbre del presente, un diario copiado anima la suspicacia de que el diarista elaboró una adecuación de su diario para la posteridad, introdujo un acicalamiento o corrección del pasado. Algo de eso hizo seguramente Idea, pero como tentábamos más arriba en relación con la teoría, la reescritura fue para ella otra manera de escribir el diario, e incluso, de vivir. El amor, que es uno de los ejes que atraviesa el diario, puede mostrar ese uso. Idea copia las viejas historias de amor y luego refiere sus efectos en el diario actual. No relata esos amores, ni los comenta, ni los evalúa, hace *otras cosas*. En un momento cuenta que, después de haber estado copiando sobre su relación con Manuel Claps, con quien sostuvo una amistad toda la vida, lo encuentra en un pasillo de la facultad: “—¡Cómo nos quisimos —dije. Se conmovió. —Yo a veces me preguntaba si tú te acordarías —dijo”.

Es como si la reescritura produjese la continuidad del diario en la vida, y entonces vuelve a ser un motivo pero no ya como recuerdo sino como experiencia. La reescritura del amor no busca en Idea el balance, ni la memoria, sino la intensidad.

Sigo casi todas las noches con mi traumatizante tarea de pasar la libreta. Ahora estoy en 1947. Hasta las 4, las 5 de la mañana. Totalmente sumida en esa tarea redescubriendo mi vida.

Set 1º de 1987. Sigo en eso. Cada vez con más profundo interés. Hoy, por 18, hacia el banco, pensaba que esto puede dañarme, me está dañando. Ando de día obsesionada con lo de la noche anterior, conmovida por algo que dije o me dijeron, hice o me hicieron. Hace cuarenta años. Cosas olvidadas o casi; cosas recordadas. Pero todos se ponen a vivir, a herirme, a darme felicidad o emoción. Una palabra, un gesto, cierta vez. Y está todo ahí de nuevo como si hubiera pasado ayer.

Son días en que se ve absorbida en la doble exigencia de reescribir el antiguo diario y llevar el actual. Recuerdo que en una ocasión —que debió de ser en ese año de 1987— Idea me dijo que estaba revisando sus diarios. Desde una torpe admiración manifesté mi alarma ante la posibilidad de que pudiese destruir o alterar lo escrito; le dije que no compartía la idea de que la mujer que era entonces censurase a la joven que fue. Sé que me respondió que no cambiaba ni agregaba nada, solo quitaba algunas tonterías o referencias a otras personas. El problema de la identidad en el tiempo se planteaba en esas decisiones. Idea pudo responder que ella era

la misma que había escrito sus viejos cuadernos; pero en su respuesta también está manifiesta la ética que impone la escritura autobiográfica, su responsabilidad y respeto ante quien fuimos. En una operación de reescritura de un diario personal, el tiempo opera de modo singular. “Ahora *estoy* en 1947”, escribe cuarenta años más tarde Idea. Si toda lectura nos transporta en el tiempo y en el espacio, la reescritura es un viaje hacia uno mismo, intenso, porque no se trata de una experiencia vicaria sino de una en que, como expresaba Georges May en su hermoso libro sobre escrituras autobiográficas, el escritor comprueba que “a despecho de los accidentes de la travesía, de las contradicciones, los mentís, las vueltas atrás, los zigzags y las volteretas, se ha permanecido fiel a sí mismo y que la preciosa identidad del yo continúa intacta” (65). El proceso de reescritura, finalmente, resulta tan personal como lo fue la escritura que hoy se copia. En Idea esa segunda escritura habilita un juego de continuidad de los tiempos. La experiencia de este ejercicio es tan fuerte que provoca consecuencias en la vida. “Una palabra, un gesto, cierta vez”: es la cifra, reticente y poética, que Idea encuentra en su diario y lo que toma de él para transitar hacia la vida. Vuelvo a lo que escribe sobre el “pasado” de su amor con Emilio Oribe:

Pero lo tremendo fue revivir esa noche. Supongo que no había anotado todo pero sí casi todo –palabras, gestos, caricias–. Eran muchas páginas, creo, pero seguí hasta el fin de esa noche. Y fue una experiencia sentimental, erótica, vivencial que me dejó agotada, hundida en aquella noche, conmovida física y espiritualmente. Terminé a las cuatro de la mañana y me fui a acostar a mi cama, sola, como enferma, sin saber qué me pasaba. En la oscuridad revivía aquella noche. No pensaba en lo que siguió. No pensaba en la tremenda escisión que siguió ni en cómo salí de eso. Pensaba en esa noche. En todo caso recordé cómo no sentí gran cosa cuando lo fui a ver al hospital Maciel, cuando se moría. [5-VIII-1987]

Lo leído en el diario se continúa en un pliegue de la realidad. Cuenta que se va a dormir, y al despertar, la radio que había quedado encendida da inicio a un programa dedicado a escritores uruguayos, y el locutor anuncia: “La voz de Emilio Oribe”. Se queda escuchándolo:

Me conmovió increíblemente. ¿Por qué? Algo muerto de tantas muertes. Yo, otra. Apagué la luz y recosté mi cabeza contra el sillón de pana con los ojos cerrados. No me importaba mucho que enumerara las “ideas” que dieron lugar a uno u otro poema. Ideas, por otra parte, falsas, en que él mismo no creía. Idealismo trasnochado. Después leyó poemas, y recordé cómo –también en clase– pronunciaba las *elles*. Era su voz tan suya lo único que me importaba oír y que agravaba la experiencia de anoche. Pero la grabación cambiaba bastante. Con todo, dios, lo reencontré por momentos. Estuvo aquí por momentos. Eso es todo.

Se advierte la involuntaria homonimia: “No me importaba mucho que enumerara las *ideas* [...] *ideas* por otra parte falsas”. Es raro que la escritora no repare en la ambigüedad en que incurre, cuando a través de la coincidencia con

su nombre, las palabras dicen lo que ella calla: que Oribe no está, que no le habla a ella, que lo que la radio recupera es un discurso arbitrario y autista, sin comunicación posible. Que lo que hay es una Idea *falsa* porque “Yo [es], *otra*”. En cambio, rescata la voz de él, pero despojada de sentido. La voz sola, sonido puro, como una emanación del cuerpo del amante es aceptada porque será dócil a la creación de quien recuerda. El resto le parece “idealismo trasnochado”, y en esa expresión incurre nuevamente en una revelación involuntaria. Como si con esas palabras estuviese nombrando lo que ella hace cada noche: un ejercicio de subjetividad, casi una disciplina del yo o un nuevo *ismo*, el Idealismo, un ismo de Idea, nocturno y *pasado*.



- ALBERCA, Manuel, “La pasión por la autobiografía”, entrevista con Philippe Lejeune. Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-agosto 2004.
- BLIXEN, Carina, “Idea Vilariño: una poética de la intensidad”, en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea, Tomo II, Una literatura en movimiento*, Heber Raviolo y Pablo Rocca, directores. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, pp. 103-123.
- DE MAN, Paul, “La autobiografía como des-figuración”, en *Teorías literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta y Julián Jiménez editores. Madrid: Akal, 2005, pp. 461-471.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María, *Construcción de la noche. Vida de Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Cal y Canto, 2009. Primera edición, Buenos Aires: Planeta, 1993, junto a entrevistas de María Esther Gilio.
- DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*. París: Presses Universitaires de France, 2002.
- KAFKA, Franz, *Diarios*. Barcelona: Mondadori, 2006. Traducción de Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual. Edición al cuidado de Ignacio Echevarría.
- LARRE BORGES, Ana Inés, “Adiós a las cartas”. Montevideo: *Brecha*, 2008, pp. 19-22.
- LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. París: Éditions du Seuil, 2005.
- *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*. París: Editions Textuel, 2003.
- LOUREIRO, Ángel, “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”. *Anales de Literatura Española*, n° 14 (2000-2001). ISSN 0212-5889, pp. 135-150.
- MAY, Georges, *La autobiografía*. Traducción de Danubio Torres Fierro. México: Breviarios de Cultura Económica, 1982.
- PICARD, Hans Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. [Cervantes.virtual.com](http://Cervantes.virtual.com)
- RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*. Traducción de Agustín Neira. Madrid: Siglo XXI editores, 2001.
- *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Traducción de Agustín Neira. México: Siglo XXI editores, 1996.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, “Autobiografía y pacto autobiográfico. Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”. Localización: Oigia: Revista electrónica de estudios hispánicos, ISSN 1887-3731, n° 7, 2010, pp. 5-17.
- SIBILIA, Paula, *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- VILARIÑO, Idea y AA.VV, *Idea: La vida escrita*. Ana Inés Larre Borges editora, Montevideo, Cal y Canto-Academia Nacional de Letras, 2007.
- *Poesía completa*. Montevideo: Cal y Canto, 2002.
- WOOLF, Virginia, *Diario de una escritora*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1981.



Playa Verde. José Pedro Díaz y el mar, un símbolo de su narrativa.

# “Hostinato rigore”<sup>1</sup>

## El camino hacia la creación en José Pedro Díaz

**Alfredo Alzugarat**

*Departamento de Investigaciones  
Biblioteca Nacional*



Elaborado entre los años 1942 y 1956, el Diario de José Pedro Díaz comprende nueve cuadernos manuscritos. El primero de ellos, que abarca de 1942 a 1944, es, sin embargo, solo un conjunto de registros dispersos donde pensamientos sobre variados temas de su interés (“De la poesía”, “Del profesorado”, “De estética”, “La juventud”, “Del artista”, “Lo social”, etc.) se alternan con numerosos comentarios literarios (“Marginalia a Rodó”, “Sobre Rubén Darío”, “Leyendo a Vaz Ferreira”, “A propósito de Wölfflin”, etc.). Se trata de un álbum para su propio recuerdo, indicaciones o reflexiones que consideró necesario conservar. No hay secuencialidad ni marcas del paso del tiempo, salvo los años establecidos en la portada, y el yo narrador —semejándose al modelo de diario propuesto por Miguel de Unamuno— se limita a dejar constancia de una tarea puramente especulativa (“siento”, “pienso”, “recuerdo”, “noto”, son los verbos más usados) o a marcar su desempeño en la labor escritural (“Me puse a repasar y corregir las páginas de algunas escenas de la novela grande”, afirma en una oportunidad).

El segundo cuaderno comienza con las mismas características hasta que se detalla el primero de los encuentros con Jules Supervielle. Estamos ya en el año 1945. Recién a partir de allí el texto se ajusta al estatuto de un diario propiamente dicho, el diario de formación de un escritor que comprendería la mayor parte de este segundo cuaderno y los siguientes hasta el comienzo del sexto, orientándose de acuerdo al paradigma acuñado por André Gide.<sup>2</sup>

---

1. Ostinato u hostinato. El adagio ha circulado en cualquiera de las dos versiones. En los cuadernos de José Pedro Díaz figura de la forma con que encabezamos este artículo y de ese modo hemos preferido respetarlo.

2. “El ahondamiento de sí propio es ya obra de arte, es literatura”, dice José Pedro Díaz en *La búsqueda del orden y el impulso a la aventura en la narrativa de André Gide* (1958, 11). En el Diario de Díaz



Lo que sigue, entre los años 1950 y 1952, es fundamentalmente el diario pormenorizado de su viaje por Europa, junto a su esposa, la poeta Amanda Berenguer. Las anotaciones sobre su tarea creacional disminuyen considerablemente y lo que se impone es el relato del asombro cotidiano ante lo que va descubriendo, o la constante comparación entre lo que conocía por su conciencia intelectual y lo que ahora ve en la realidad.

Hay un último cuaderno, el noveno, que abarca los años 1952 a 1956. Ya de nuevo en Uruguay, los registros presentan aquí grandes hiatos temporales. Es un diario selecto, el de alguien que ha tomado distancia con respecto a esa labor y entiende que ya no debe anotar todo sino solo lo que considera más trascendental. Es este último cuaderno el que presenta algunas similitudes con el Diario de Amanda Berenguer que, en solo dos cuadernos de 260 folios en total, exterioriza sus vivencias entre 1944 y 1957.

“*Hostinato rigore*. Único camino por el que, aún, puede sobrevivir en mi temperamento, la creación”, dice José Pedro Díaz en el primer cuaderno de su Diario, en 1942, a sus 22 años de vida. El viejo adagio, que alguna vez supo ser también de Leonardo da Vinci, se convertirá pronto en un lema para su actividad cotidiana. Tendrá la fuerza de una máxima que se volverá ineludible a la hora de dominar sus inquietudes y de exigirse a sí mismo, de obligarse a la contracción al trabajo y a la necesaria lucidez. Escrito en su cuaderno en grandes caracteres, como si se tratara de un título, se le presenta con el valor de una tabla de salvación, como el “único camino” posible para llegar a buen puerto con su escritura.<sup>3</sup>

El Diario comenzará, sin embargo, como ya se ha dicho, en el segundo cuaderno, hacia enero-febrero de 1945, cuando sume a su vida otro adagio latino. Será en un encuentro con Supervielle. Anota Díaz: “Le pregunté cómo trabajaba. Me contestó: ‘Soy muy partidario del adagio *Nulla dies sine linea*.<sup>4</sup> De ese modo la obra se va haciendo... Cuando no me siento bien para ello corrijo, retoco”. Es probable que nuestro autor nunca haya olvidado este consejo. Aun en anotaciones muy posteriores de sus cuadernos dejará asentado lo difícil que a veces le resulta cumplir con la consigna que le transmitiera el poeta franco-uruguayo. De hecho es a partir de aquí que comienzan a haber registros diarios (valga la redundancia) y donde, entre otras cosas, provee de información sobre lo que escribe cada día en materia de creación.

Es la conjunción del significado de ambos proverbios la que proporciona buena parte del tono de sus notas, que tienen por destinatario su propia conciencia y semejan atisbos de una lucha interior. Lo más notable es esa tensión que vive por cumplir consigo mismo, con su tesonera decisión de construirse escritor.

---

también se da cuenta de la lectura de *Extractos de un diario*, de Charles du Bos, que publicara en 1947 Emecé con prólogo de Eduardo Mallea.

3. La sola impresión de este adagio comprende también a la Hoja Inaugural de La Galatea (sin fecha).
4. Proverbio atribuido a Plinio el Viejo.



José Pedro y Amanda: el yo, el otro, el espejo.



Junto a José Bergamín en la calle Mangaripé. De derecha a izquierda: Ángel Rama e Ida Vitale, Bergamín, Amanda Berenguer, Manuel Flores Mora, Zulema Silva Vila y Domingo Bordoli.



El maestro, don Pepe.



Ida Vitale y Ángel Rama.

Carlos Maggi y María Inés Silva Vila.



Coherente con ello es su mención, por dos veces, de una frase tomada de André Gide: “Cada uno de mis progresos ha consistido en la renuncia a una facilidad”.

Para entonces el Diario se ha convertido en una herramienta imprescindible para la forja de su vida. Deberá tenerlo en cuenta en todo momento, sabedor de que debe asentar en él la mayor parte de cuanto vive: los entresijos de su tarea creacional y de su actividad como conferencista y como editor, sus encuentros con otros a los que considera entregados a las mismas tareas, su conciencia generacional, sus reflexiones de lector, anécdotas o historias que pueden servirle de argumento para futuras obras, su desesperación por el tiempo que no puede consagrar a la escritura, sus emociones ante un paisaje o un amanecer, calcos de conversaciones, sueños y fantasías, hasta algunas trivialidades que lo afectan momentáneamente, en fin, todo cuanto cree relevante para medirse a sí mismo o digno de recordarse en el futuro. En otras palabras, todo lo que lo lleva a amar la vida. “Todo lo que en mí me puede hacer amar la vida es un más íntimo adiestramiento en mi propio ser”, afirma en el Cuaderno 4.

Si la finalidad es la autoconstrucción, el diario es un instrumento elaborado en pro de ese objetivo con plena conciencia. Lo que allí anota son marcas de su evolución como persona y como escritor. Esa es su intención, manifiesta ya en el Cuaderno 2: “Pienso en este diario de un modo peculiar. Pienso que escribirlo es un modo de crearme; de evitar parte de la disipación de la vida y de concentrar fuerzas en mí mismo”. También establece allí lo que cree constatar: “El diario me otorga cierta lúcida (parcial) conciencia de mi tradición en mí, personal. Me siento más claramente derivar y cambiar y evolucionar, y eso hace, justamente, que me sienta más yo, incluso que me comprenda mejor a mí mismo”. No es ajena a esta concepción de su diario una cita del Cuaderno 3, tomada de otro de sus autores preferidos en ese entonces:

Una página maravillosa de M. du Gard, Tomo X, p. 219.<sup>5</sup> Antonio en el hospital siente que si tuviera un diario desde la juventud sería su vida una cosa más plena, “volumen, peso, contorno, consistencia histórica”. ¿No escribí yo eso en otro lado —el cuaderno anterior— para explicarme la necesidad de llevar este diario? Emplea la palabra *salvar*.<sup>6</sup> Eso es también lo que siento. ¿Quiero salvar en estos cuadernos una forma posible de mi vida?

No le es fácil, sin embargo, escribirlo. El yo del Diario trata de no ser complaciente con su protagonista, pero la selección de los hechos que narra, el doblamiento de su persona en definitiva, implican un riesgo de autoficción que no ignora. “El diario podría terminar por mostrarme como una novela muestra a un personaje; y bien: soy consciente de ello y ello vale para mí”, afirma ya en el Cuaderno 2. Ese riesgo radica en el límite de la sinceridad consigo mismo. Es este un punto de conflicto. Si bien la lectura de Gide —concretamente del “Journal

---

5. Probablemente refiera a la saga *Los Thibault*, de Roger Martin du Gard.

6. Subrayado en el original.

d'Edouard" en *Les faux monnayeurs* (1926)– le enseña que hay necesidad de registrarlo todo, incluso sentimientos y situaciones que pueden parecer “minucias” pero que en el mañana podrían ser útiles como materiales novelables, hay en él una resistencia a hacerlo.

Me es casi imposible confiarme totalmente al papel. Además, si lo intentara, mentiría y me socavaría. Mentiría porque la misma frialdad con que puedo observarme hace que carezca de correctos puntos de referencia para valorar todo eso, de modo que involuntariamente exageraría. Sería, en el diario, mejor y peor de como soy. Y, además, fantasearía, inevitablemente,

concluye en otra oportunidad (Cuaderno 5). Para Díaz el Diario no puede ser, pues, enteramente confesional, hay una zona íntima de su ser que no puede aparecer.

El punto puede ser interpretado de diversos modos. Hasta puede significar una excusa para negarse a una más profunda introspección. Sin embargo, es aquí donde la construcción del Diario de Díaz y la creación de literatura se dan la mano. No debe ser más sincero porque eso anularía otras formas de creación.

Si todo eso se descargara en el diario, no podría narrar, me parece. Me habituaría a satisfacer mi necesidad de manifestarme en la escritura que hago en este cuaderno, y no me sería necesario escribir. Así supongo, por lo menos. No me interesa violentarme en una profunda necesidad. El hábito de no llegar a confesarme profundamente puede hacerme escribir para confesarme mediante símbolos –acaso– en la otra escritura. [Cuaderno 5]

He aquí pues otro límite del Diario, que señala a la vez otra función del mismo: su contribución, por la negativa, a la “otra escritura”, la de la creación. En la concepción de Díaz es aceptable que el diario, como aconseja Gide, pueda constituir un almacén de material ficcionable, pero le está vedado internarse en zonas interiores propicias a otro tipo de escritura. El escritor que se vacía en su diario no será capaz de escribir otra cosa, no sabrá “confesarse” de otra manera, parece decirnos.

Por cierto, esto último no excluye la posibilidad de otros “usos literarios” del diario. En la lectura de Gide, Díaz advierte que éste traslada fragmentos de su diario personal para atribuírselos a personajes de sus novelas. Tal es lo que sucede con el Journal de Elouard. Será también lo que el propio Díaz intentará en su texto “El presente perdido”, abandonado años después.<sup>7</sup> Es posible que su intención de publicar algunas páginas del Diario, presente desde el comienzo del mismo, o de refundir otro texto anterior, “Teoría y formas del recuerdo”, le indujera a esa suerte de experimento proustiano. Las entradas elegidas para su publicación e incorporación a otro texto son entonces retocadas, pierden su carácter aleatorio, de “apunte”, y asumen el estatus de una “estratagema retórica”.<sup>8</sup>

7. “El presente perdido” (28 folios), inédito. Archivo José Pedro Díaz. Biblioteca Nacional.

8. Piccard, H. R., “El diario como género entre lo íntimo y lo público” en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Las múltiples utilidades que el Diario le depara (como registro o ayuda memoria, almacén de pensamientos y argumentos, fragmentos seleccionados en pro de una comunicación diferente, etc.) llevan a que Díaz manifieste una relativa conformidad con su propio diario, establecida ya en su Cuaderno 2, que es forzoso aceptársela: “No siento hallar en este diario, ciertamente, lo que creo de mí, pero advierto o creo advertir una dirección ya indicada, vale decir, ocasionales intersecciones con la línea de mi ambición”.

El Diario de José Pedro Díaz asienta marcas del proceso de creación del ya citado texto “El presente perdido”; de la redacción de varias conferencias que Díaz dictara en distintos ámbitos por esos años (sobre Cervantes, Goethe, Antonio Machado, Herrera y Reissig); de los ensayos críticos que publicara por esas fechas, “Poesía y magia” y “Anotaciones sobre *Hamlet*”; del artículo “Indagatoria de una literatura”, considerado uno de los manifiestos de “la generación crítica”; de uno de sus trabajos más representativos, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y obra*, cuya labor de investigación iniciara junto a su amigo Ángel Rama; de la novela *El habitante* y de otros textos menores y/o perdidos.

En casi todos los casos, salvo quizá en el de su novela *El habitante*, la escritura es lenta y exige en ocasiones la opinión de su esposa o del grupo de amigos que con él se reúne cotidianamente. El propio Díaz era muy consciente de ello:

La constatación de siempre: escribir es mucho más difícil. Con qué facilidad se deja uno arrastrar a suponer que ya puede escribir con soltura algo, porque escribió otra cosa bien. En cada página que se escribe se empieza de nuevo. Cada frase que se añade exige, otra vez, de toda nuestra tensión espiritual y de nuestra lucidez. Apenas está pronto a alzarse en nosotros un cierto orgullo (en algunos casos justificado), el camino de la narración queda entorpecido, y no queda más camino, otra vez, que la estricta humildad. En literatura haber hecho no es hacer. [Cuaderno 3]

“El presente perdido”, un texto ambiguo, de difícil interpretación, incluye en su parte final varias entradas del propio Diario, a inspiración, como ya se ha dicho, de la estética de Gide. Hay en este trabajo un esbozo de “teoría del recuerdo del recuerdo”, y entre las entradas citadas hay una referida a los relatos de su tío abuelo Doménico (que morirá unos meses antes de que Díaz inicie su viaje a Europa) donde se bosquejan temas e ideas que luego pasarán a formar parte de la más conocida de sus novelas, *Los fuegos de San Telmo*, y que, por extensión, alcanzan a su último libro, *La claraboya y los relojes*.<sup>9</sup> Refiere ya allí Díaz al esfuerzo de recordar (y reproducir) las sensaciones de un período de su infancia en que estuvo enfermo y se entretenía con los recuerdos de su tío abuelo, verdaderos o legendarios, sobre Marina di Camerotta, entonces una remota aldea de pescadores del sur de Italia. Recordar los recuerdos de su tío abuelo, recuperar aquel pasado familiar, será una

---

9. “Briznas de recuerdos de recuerdos”, dice en su artículo “¿De dónde los sacó? Escribir es confesar-se”, publicado en *Marcha* en febrero de 1965 y referido al mismo tema.



obsesión de lenta maduración, que florecerá finalmente en su célebre novela. El temor a la decepción que le puede producir la distancia entre la visión del paisaje real de la aldea de pescadores y la imagen que guarda impresa en su mente también aparece ya en “El presente perdido”.

En este texto, que lo acompaña en la mayor parte del desarrollo de su Diario, hay también puntos de contacto con la existencia de un “narrador ausente”, que en su naturaleza proteica está y no está, y que probablemente derive en la novela escrita en 1948, *El habitante*, que sitúa como narrador a un fantasma. Después de atravesar numerosos títulos provisorios: “El fantasma”, “El médano”, “El cuidador”, “Como si fuera nadie”, el relato será publicado en La Galatea en 1949.

El proceso de esta *nouvelle*, como la entiende su autor, abarca un período muy breve, de gran concentración, y su realización sorprende al propio Díaz. Ante todo, le significa un triunfo ante una de las mayores adversidades de que era consciente: “En mí, el problema acaso más importante sea el aprendizaje del mantenimiento de un estado de alma capaz de prolongarse lo suficiente para abarcar toda una obra”, le había expresado por entonces a Mario Arregui.

El 14 de abril de 1947 el matrimonio Díaz-Berenguer se instala en su casa de la calle Mangaripé 1619. Su aspiración no es solo la de tener un “hogar propio” sino fundamentalmente la de consagrar “un estilo de vida”, un ámbito donde la dedicación a la literatura pueda ser total, donde sea posible “vivir en literatura”. Enseguida la casa comenzará a ser frecuentada, con mucha asiduidad, por un grupo de amigos a los que Díaz, las más de las veces, denominará simplemente como “los muchachos”: Ángel Rama e Ida Vitale, Mario Arregui y Gladys Castelvechchi, Carlos Maggi y María Inés Silva Vila (“Pocha”), Carlos Flores Mora (“Maneco”) y Zulema Silva Vila (“Chacha”).

En las reuniones que manteníamos en casa los enfrentamientos eran tremendos [recordará Díaz décadas después]. Se discutía hasta la impiedad a propósito de lo que cada uno escribía, lo que siempre era llevado a la reunión para que los demás lo despedazaran. Quizá esa feroz autocrítica nos podó mucha obra, aunque la cordialidad y el afecto nunca se borran. En eso estábamos hasta que veíamos amanecer.<sup>10</sup>

Con la aparición de la revista *Escritura* ese mismo año, este comportamiento, esta “actitud ante la literatura”, es proyectada como característica de la nueva generación (o de la “generación que apunta”, como la llama Díaz):

Escribir sobre la nueva literatura uruguayana significa referirme a un grupo más o menos indefinido de jóvenes escritores con quienes comparto las penas y las furias de un largo

---

10. “Con José Pedro Díaz. Memoria de los años dorados” (Rocca, 1994). Muy similar es el testimonio de María Inés Silva Vila, “Los días de los Díaz”, de su libro *Cuarenta y cinco por uno*. Se conservan en el Archivo José Pedro Díaz, en la Biblioteca Nacional, varios cuentos de Mario Arregui que datan de aquella época. En uno de ellos dice: “Ejemplar único, manuscrito especialmente pa’ que lo rajen los amigos”.



Vézelay, 1951. En el salón de Romain Rolland.

debate que ha justificado nuestros últimos años [señala Maggi en su artículo “Nueva literatura uruguaya”]. La crítica amistosa, la valoración de una obra hecha por los compañeros del autor, es casi siempre acerba, tajante. No creo que aun dentro de un mismo grupo se haya desprendido tan totalmente el aprecio personal, el reconocimiento de las facultades y del valor de cada uno, del valor o la perfección de su obra. Se enjuicia cada creación como un producto, separada de su creador.<sup>11</sup>

“El ejercicio de las letras es concebido en un plano de estricta seriedad”, agregará a su vez Díaz en el siguiente número de la revista, en lo que la crítica ha entendido como un segundo “manifiesto”.<sup>12</sup> A pesar del carácter provisorio<sup>13</sup> de ambos “manifiestos”, rasgos allí señalados, como el rigor crítico, la búsqueda de erudición y el cosmopolitismo, se convertirán en distintivos de esa nueva generación a la que estaban convencidos de pertenecer.

El Diario registra y comenta cada una de las instancias de esa paulatina asunción de una identidad colectiva:

---

11. *Escritura*, nº 1. “Manifiesto generacional”, “documento pionero”, son los términos que utiliza Óscar Brando en *La generación del 45* al referirse a este artículo de Maggi. De “primera discusión intrageneracional”, lo califica Pablo Rocca (1992: 69).

12. “Indagación de una literatura”, en *Escritura* nº 2. Es notable el vínculo entre este artículo y lo anotado en el Diario el 19 de octubre de 1947 (véase Anexo).

13. Díaz se desdecirá parcialmente de lo afirmado en su artículo a instancias de Ángel Rama, según consta en el Diario. En la larga polémica generada por ambos “manifiestos”, que se extendió entre 1947 y 1948, también Maggi, y finalmente Rama, variarán de opinión.

Creo que el sentirse grupo –con discusiones internas en lo estético– hace bien y da fuerzas. Crea una actitud de rivalidad que me parece conveniente. Ahora nosotros estamos trabajando mientras sentimos algo así. No creo que sea bueno eliminar ese sentimiento,

señala en el Cuaderno 5. Para aprobarlas o desestimarlas, Díaz tomará nota de cada una de las observaciones que se hace de sus trabajos. Como también sucedía con los demás, su labor literaria reclamaba ese filtro colectivo, ese intercambio que ponía su creación en comunión con la de otros. Lo experimenta como una dependencia fraterna que lo enriquece y estimula.

Pronto alternará con todos ellos, aunque con una presencia más magisterial, José Bergamín. Las muestras de admiración y de afecto de Díaz hacia el intelectual español son numerosas en el Diario. Díaz reconoce su saber y su calidad de pensador, no sin dejar de observarlo al detalle, atendiendo incluso su gestualidad.<sup>14</sup> La visión que se desprende es similar a la del poema “El río”, escrito en las mismas fechas por Amanda Berenguer: una sección del mismo (Viaje) institucionaliza a los “muchachos”; otra sección (Rápidos) va dedicada por entero a Bergamín, jerarquizándolo de ese modo. En el intercambio con éste, Díaz profundizará en algunos temas que también tienen que ver con el proyecto de su generación: la búsqueda de una tradición literaria, la revisión del pasado, la presencia del referente tutelar europeo (Francia y España), el papel de los “ismos”, la conexión entre lo universal y la actualidad, etc. Anotará en su Diario hacia mediados de 1948:

Si nosotros somos alguna vez tema de estudio, uno de los misterios de nuestra generación será la misteriosa y decisiva influencia de Bergamín. Nuestra obra no se parece a la suya, tampoco nuestras ideas, tampoco nuestros métodos; y, sin embargo, nos descubrió un mundo. Nunca magisterio tan espontáneo, nunca enseñanza que se haya orientado más hacia nuestro propio hallazgo o determinación.<sup>15</sup>

Siempre es una suma de factores los que entran en juego. Una inclinación surgida en plena adolescencia, un estilo de vida elegido, “los muchachos” y Bergamín, todo coadyuva a la forja del escritor. La escritura del Diario, más que una constancia de su quehacer, sin duda fue otro de los factores clave que contribuyeron a la solidez de esa vocación y a su conciencia de tal. “Entiendo, para mí, que el escritor

---

14. La relación era experimentada del mismo modo por Bergamín, según sus propias palabras: “Tengo un grupo de muchachos y muchachas que me siguen y acompañan con verdadero interés y cariño. Solemos reunirnos por las tardes a tomar el té en estos deliciosos rincones, muy siglo XIX europeo. O a cenar después de las clases”. (Citado en Grillo, 1995: 19). Véase también “La palabra viva de Bergamín”, de Amanda Berenguer, en *Marcha* nº 447, 23 de setiembre de 1948.

15. También Ángel Rama avalaba esa veneración hacia Bergamín: “Para un grupo amplio de jóvenes escritores resultó el ansiado maestro que solo se había encontrado hasta ese momento en la presencia viva de Francisco Espínola, y sobre ellos tuvo una honda huella transformadora, en distintos grados, en distintos intereses”. “Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya”, en *Marcha*, 3 de julio de 1959.

debe volcarse totalmente a lo suyo, *totalmente*. Me siento satisfecho por haber ido renunciando a todas las posibilidades que me podrían apartar de esto. Y acaso nunca haya bastante fidelidad para con la escritura.” (Cuaderno 4)

Junto al cerro Batoví, en Tacuarembó.



## Fragmentos del Diario de José Pedro Díaz

Sábado 9 de agosto de 1947

Ayer, cuando salí del liceo me esperaba Mario [Arregui] y fuimos al Comité de Emergencia donde a su vez me esperaba Maneco. Hablamos de literatura rioplatense. Hablamos de Borges. Estuvimos de acuerdo en considerar la obra de Borges como un signo en cierto modo decisivo en la literatura sudamericana. Yo decía que su obra era el resultado del planteo bien realizado –por primera vez en la prosa de América– de la actitud del hombre frente a la cultura y a las letras en general, y añadía que el “borgismo”, más o menos evidente en la literatura joven de Argentina y Uruguay, revela que es el planteo que se necesitaba. Arregui –en el mismo círculo de ideas– postulaba: va a ser necesario hablar de literatura “antes” y “después” de Borges. Aquí se ensayaba en la apologética de nuestra generación: es decir, de la generación que “apunta”. Maneco no veía tan así los hechos, y yo los compartía con una variante importante. Les decía que creo que nuestra generación, por primera vez, lee y habla con lucidez de Homero, Poe y Faulkner: quiero decir, ve la cultura como fenómeno universal desde un ojo personal avisado y comprensivo, pero además ve su mundo. Naturalmente que, más o menos formulado, quedaba el otro hecho que siempre siento y que formulaba en el discurso de Duhamel diciendo: “nosotros vinimos al mundo sin abuelos”.<sup>16</sup> Es decir, que el ver con claridad el problema puede hacer que no podamos resistir todo ese empuje: antes de nosotros se pudo hacer con más inconciencia; ahora, nosotros, no podemos. La conciencia es justamente lo que nos salva y nos obliga a más. A tanto nos obliga que acaso quedemos frustrados por ciertas virtudes. La ubicación que nos damos obliga a demasiado. Por ello vivimos, voluntaria y lúcidamente, una prueba de fuego. Pasarla, es decir, poder *hacer*,<sup>17</sup> con todas esas condicionantes, es levantar muy alto las letras de América, pero atravesar ese conjunto de circunstancias es, a su vez, muy difícil. Por eso, luego de postular la importancia de nuestra generación, ya tanto me da definirla con signo positivo –como hace Arregui– o negativo –como hace Flores–, el hecho que me parece importante no es el signo, que podría ser mejor visto dentro de 50 años, sino la orientación, la calidad, el oficio, la idiosincrasia, que, en literatura, nada tiene que ver con el signo, es decir, con la ubicación relativa a otras cosas.

De todas maneras creo que a nuestra generación le espera el trabajo más arduo, porque es la más consciente hasta ahora. Luego se hablará de los precursores, y Rodó, Herrera y Reissig estarán entre ellos.

---

16. “Saludo a Duhamel.” Discurso en ocasión de la cena ofrecida al autor francés por escritores uruguayos el lunes 4 de agosto de 1947. Publicado en *Marcha*, n° 391, 8 de agosto de 1947.

17. Este subrayado, como todos los demás, pertenecen al original.

Miércoles 8 de octubre de 1947

[...] Pienso que este verano, entre otros trabajos, hay uno que debería hacer: pasar a máquina los tres cuadernos del Diario (1942-1947) y pasárselos a Mario para que le dé una leída. Podríamos ver así, con más claridad, qué es lo que corresponde tachar. Aunque acaso hasta lo muy tonto haya que conservarlo para que el Diario no pierda su sentido de *verdad*.

A propósito de lo anotado recién, advierto que si con tanta frecuencia exalto el trabajo de corrección, pulimento, concepción arquitectónica, etc., es que me es necesario *a mí*. Acaso mi temperamento tiende demasiado a la facilidad. Tanta mayor razón para que mi leyenda sea “*Hostinato rigore*”.

[...] Esta tarde fuimos a una conferencia de Clara Silva. No recuerdo el tema, pero se anunciaba que “expondría una estética y haría comentarios de sus poemas, crítica del libro ya publicado –autocrítica– y de poemas inéditos” (!). No fue ni divertida. Pero en cambio hubo una sorpresa agradable. Estaba Bergamín<sup>18</sup> (con gesto de inevitable aburrimento). El otro día, en el teatro, antes que saliera a la sala, me dijo Laura Escalante que él estaba en la platea. Yo recordé eso. Nos habían presentado, además, en la librería.<sup>19</sup> No me reconoció y me atreví a acercarme. Pero cuando estábamos en corrillo con Caputti<sup>20</sup> se me acercó Dieste<sup>21</sup> –ese “introducido de embajadores” forzoso de todo español– y me dijo que Bergamín me quería conocer porque había escuchado la conferencia. Conversamos con él. Muy amable y con la relativa humildad de los hombres que están honradamente en su labor. Hablamos algo de barroco español, pero sobre todo recibimos su impresión. Minye<sup>22</sup> estuvo muy natural y sincera. Él quería hablar más despacio con nosotros, dijo. Lo invitamos a venir a casa y quedó encantado al saber de La Galatea. Quedará un mes más entre nosotros, o mes y medio. Cuando nos despedimos me recordó que lo encontraríamos llamando por teléfono al Parque Hotel. Es muy delgado, flaco. Con el gesto un tanto desgarbado: nariz prominente, ojos serenos, sinceros, pero inteligentes. Entra con naturalidad a una conversación espontánea.

Ahora que lo imagino viniendo a casa, pienso: ¿qué podríamos ofrecerle que le importe? Creo que los poemas de Minye le importarán. A él tienen que importarle. De mis cosas nada podré mostrarle, nada que se pueda dar en poco tiempo, como no sea la conversación, en la que no soy muy yo según creo.

---

18. “En setiembre de 1947 Bergamín llega por primera vez a Montevideo para dar una conferencia sobre Cervantes en las salas del Ateneo, invitación obtenida a través de Eduardo Dieste”, (Grillo, 1995:18).

19. Posiblemente Librería de Salamanca, frecuentada por Bergamín.

20. Luis A. Caputti. Publicó en La Galatea en 1946 el poemario *Como si en flor divina me llagara*.

21. Eduardo Dieste, escritor y dramaturgo hispano-uruguayo, fue también cónsul en Gran Bretaña, Estados Unidos y Chile. Nació en Rocha pero cursó estudios en Santiago de Compostela, residiendo en España durante un largo período.

22. Apodo de Amanda Berenguer.



"¡Comenzó el viaje! En el muelle, agitando los pañuelos, todos: nuestros padres, los amigos más queridos. Imposible intentar desanudar todo lo que entonces sentí. Si intento precisar de nuevo, todo se me confunde vertiginosamente; veo a Mario alzando a José Martín, que mira con sus ojos asombrados al barco sobre el que estamos, veo a Ángel y a Ida roja de llanto, a mi padre, con el pelo blanco revuelto como una pura llamarada que el viento levanta, agita, veo a Amanda, que mira fijamente a Minye, que llora a mi lado, veo a Rimmel, inquieto, móvil, veo a Bergamín y a Teresa, veo el grupo que se aleja cubierto y turbio por mis propias lágrimas que contengo apenas."  
(Diario: 10 de febrero de 1950.)

Comienza el viaje a Europa. Despedida del Andrea C en el puerto de Montevideo. Pueden distinguirse entre los familiares a Mario Arregui y Gladys Castelvechi, Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, las hermanas Zulema y María Inés Silva Vila, Ida Vitale y Ángel Rama. Atrás, algo borroso, José Bergamín.







Uruguayos en París, 1950. De izquierda a derecha: Antonio "Taco" Larreta, Amanda Berenguer, Leandro Castellanos Balparda, José Pedro Díaz, Laura Escalante y Julio Suárez ("Peloduro").



Leandro Castellanos Balparda, Carlos Gurméndez y José Pedro Díaz ante la ciudad amurallada de Carcasona (Francia).



Café Saint Michel. Amanda lee, Fernando Pereda (derecha) mira al fotógrafo.



Febrero 1951. Amanda y otros con la Concorde al fondo.





En Sierra Nevada (España) junto a Castellanos Balparda.

En el monte de Santa Tecla (Galicia, frontera con Portugal) junto a Castellanos Balparda, Augusto Torres y señora.



En París: José Pedro junto al poeta Fernando Pereda, la fotógrafa Isabel Gibert (izquierda), la pintora Amalia Nieto y la directora teatral Laura Escalante (derecha).



"Desde París ¡qué claramente se aparece la fisonomía de nuestro Montevideo! ¡Qué limpidez, qué pureza joven e ingenua! Imagino que para un francés el espectáculo de nuestro clima debe ser equiparable al de Grecia. Lo que yo leí sobre Grecia fue escrito en Francia o Alemania. Desde aquí, yo creo que lo mismo se diría de Montevideo." (Diario: 15 de marzo de 1950, a la semana de haber llegado a París.)



Me regocija mucho la idea de que pueda conocer la poesía de Minye y le importe de verdad. Si eso pudiera hacerle algún bien a ella en cuanto a posibilidades de publicación... No me atrevo a imaginar en ese camino. Quiero pensar, tan solo, en una tarde amena.

Domingo 19 de octubre de 1947

[...] Releyendo páginas de este cuaderno, a propósito de ciertos conceptos sobre clasicismo necesario, advierto la posibilidad de tener en cuenta otros hechos. Yo observaba, en esas páginas, que acaso podría hablarse —aquí, entre nosotros— de un desconcierto creador que venía de la carencia de la tradición. Sin embargo, ya tenemos, en América, tradición. Ya tenemos pasado nuestro, con sentido propio. Tenemos poetas y novelistas y cuentistas, etc. Y ese hecho, sin embargo, no invalida la observación anterior: carecemos de tradición. ¿Por qué? Creo que ello se puede deber a algo así como la falta de cultura ambiente. Nuestra cultura es, en lo fundamental, universitaria, y aunque es bueno y sano que los programas universitarios dirijan al estudiante a Dante, a Homero, a Shakespeare, etc., no es menos cierto que a partir de ellos, inmediatamente, no se puede elaborar una cultura inmediata. Falta el conocimiento y la frecuentación de lo que nos puede enlazar de manera más viva con los grandes universales. Creo difícil el entronque inmediato con los más grandes maestros. Para llegar a ellos se necesita una elaboración paulatina y pasos intermedios. Otros países, otras culturas pueden llegar, nosotros solo con dificultad. Ellos tienen a los grandes en su propia lengua, tienen imitadores de obras secundarias que van haciendo ver el camino para las más grandes experiencias. Nosotros no. Además nosotros padecemos una curiosa situación histórica. La revelación del camino propio se realiza en América, en varios sentidos, durante el siglo XIX (gauchesca, Martí, Montalvo, Sarmiento, modernismo), pero apenas logrado el atisbo de ese camino, recibimos un fuerte influjo europeo de renovación: los comienzos del siglo XX fueron para los países que más actuaron sobre nosotros, España y Francia, de convulsión, crítica, búsqueda. Ese gran terremoto de comienzo de siglo no rompió la continuidad de aquellas grandes culturas. Hubo grandes ejemplos que permanecieron indemnes al sacudón (Gide, Valéry, Martin du Gard, etc., etc.) pero lo más visible fue el terremoto. Éste enseñó a desdeñar el pasado, a iniciar caminos, a poner en crisis todo. Era necesario renovar algo que se endurecía. Allá eso hizo bien, porque el peso y la grandeza de la tradición eran tales que no quedarían seriamente afectados, sino más bien enriquecidos. Aquí hizo mal. Se aprendió a desdeñar lo que apenas teníamos y más necesitábamos: la continuidad de la cultura en elaboración. Se quiso empezar de nuevo pero —con frase de Martí— con manjares recalentados. Los “ismos”, tan fecundos en Europa, fueron aquí de acción negativa y destruyeron mucho de los mejores esfuerzos de una generación (*La Pluma, La Cruz del Sur*). Crearon una mala disposición de receptividad para los que siguieron el tercer camino (*Sombras sobre la tierra*, desdeñada en un concurso: hostilidad u olvido de los jóvenes frente a Sabat y a Oribe).

Esa influencia de los ismos promovió, también, un estado de espíritu frecuente: la exaltación de la inconciencia artística, y la promovió justamente cuando esa actitud ya había sido superada aquí con el ejemplo excelso de Julio Herrera y Reissig. (Y en otro aspecto: Rodó.)

Noviembre 3 de 1947

Ayer pasamos con Bergamín desde las tres de la tarde –hora en que le fui a buscar al hotel– hasta las 3 y media de la mañana, hora en que lo volvimos a dejar en la puerta del mismo.

El rostro de Bergamín es cambiante. Y me parece que ese cambio tiene que ver con su espíritu ¿o será mi manía de querer ver el alma por el rostro? De pronto, serio, atento o pensativo, con su figura alargada y delgadísima, tiene algo de ascético y torero. Se le siente entroncado actualísimamente con la tradición senequista. Al través de esa máscara de su rostro, se adivina la calavera que le imprime los movimientos decisivos. Yo lo siento entonces de manera tan adusta que no sé en qué plano ponerme para tener derecho a responderle, a hablarle. Me siento muy liviano y como inconsistente cuando lo veo así.

Pero también de pronto desaparece la máscara, la calavera deja de imponérselo, deja en libertad las líneas de su rostro que se hacen danzarinas y festivas. Se acumulan las pequeñas arrugas en torno a su nariz –que solo entonces se advierte– simpática y gozosa, la boca se achica y se le siente con un viboreo de niño vivo. Incluso todo su cuerpo parece insinuar –sin salir del sillón en que estaba sentado– una voltereta. Su alegría es entonces necesarísima. La necesaria corroboración del otro rostro. Yo creo que su alma es igual.

La obra que me leyó –*Melusina y el espejo. Una mujer con tres almas* (tiene otros dos títulos)– tiene todo eso. Es un juego escénico muy movido y ágil, de colorido: en un verso muy teatral (como él quiere) y reverberante, tiene un trasfondo de angustia –la angustia que deja la alegría falaz del muñeco– que me parece condicionarse con lo que su rostro refleja: con sus dos máscaras.

Hablamos de las ediciones de La Galatea, para la que nos dio un libro de aforismos (*El empedrado del Infierno*).

Hablamos también ayer con él de la posibilidad de trasladar la editorial Séneca<sup>23</sup> a Montevideo: todo sería cuestión de totalizar un capital de \$ 50.000. Pensé en hablarle a Guillot<sup>24</sup> para interesar al presidente [Batlle Berres]. Y me cité ya para ello con él. Luego veremos al mismo Bergamín en la conferencia de Alberti.

Pienso que sería hacerle realmente un favor grande, si no a nuestra cultura, conseguir semejante cosa.

---

23. Editorial Séneca, de México.

24. Gervasio Guillot Muñoz.



Enero 4 de 1948

Ayer, a última hora de la tarde, visita a Ángel [Rama]. Había ido a llevarle las pruebas del artículo sobre *Hamlet*.<sup>25</sup> (Que tampoco me gusta ya.) Lo encontré y conversamos. Me leyó el diario: un diario que comenzó siendo como el mío, un cuaderno de notas.

Me leyó pasajes que se refieren a Bergamín. Varias páginas me parecieron admirables. Me imaginé leyéndolas como una publicación anónima con sumo interés. Sentí, además, que el diario nos permitía a los dos, en ese momento, ser más nosotros mismos: que gracias a él encontraba el mejor Rama, sin la leve cuota de nervios, que a veces lo aleja un poco. Sentí, también, que tendría que aprender de él, como me dije varias veces que tendría que aprender de Minye –y creo que no lo anoté–, en cuanto a obligarme a una sinceridad mayor. Escribir de prisa no es sinceridad, sino ubicación en otro plano de mí mismo.

Es esto algo que tiene que ver aun con algunas de las conversaciones anotadas por Ángel a propósito de Bergamín. Intentaré aclararlo.

Una de las últimas anotaciones de Ángel intenta algo como un balance de la visita de don José. Este balance contiene elementos que no comparto. Entre lo que más preocupó a Ángel está la sensación de sentirse provinciano: recuerda que B. le dijo que observaba que nuestra cultura está en un atraso de 25 años. Eso yo no lo entendí; justamente algo de lo que había satisfecho mi pobre vanidad criolla fue el haber podido conversar en un cierto plano de libertad con Bergamín. Algo similar sé que sintió Maneco. Ángel sintió lo contrario, y no me lo explico bien.

Cuando recuerdo algunas de las piezas de Bergamín, como *Hamlet* o *Don Juan*, o algunas otras, no siento que estén por delante de mí, sino que están atrás. Claro está que acaso en cuanto a cultura se refiere no se adelanta por esfuerzo ajeno, y como eso no lo hicimos aquí... Pero de todas maneras yo sentía (hay algo anotado sobre eso en este cuaderno) que estamos en una disposición más clásica frente a la literatura. Y más honda.

Y a esto se refiere justamente otra de las puntas del balance de Rama. Piensa que Bergamín nos podría influir beneficiosamente por su actividad de devoción romántica. Este otro punto me importa mucho más porque yo lo fui sintiendo ya desde hace algún tiempo. Ya varias veces, mientras escribía en este cuaderno la palabra *clásico*, pensé si no la estaría pensando mal.

Desde mi primera explosión de desorden juvenil, y como para vencerlo, se había ido centrando en mí la necesidad de estimar la forma como algo medular. Eso fue manifestándose en parte en la poesía que hice luego de *Canto pleno* y que no llegué a publicar. Los estudios del profesorado acaso tuvieron que ver con esa devoción. Pero luego de esa tendencia a estimar lo realizado casi como con independencia de quien realiza, fui manejando para mi pensamiento y mis anotaciones la palabra clásico que, aunque no renegaba, naturalmente, de las nociones de orden y equilibrio, las daba por referidas a lo que se había de expresar y esto era el hombre. Se iba desarrollando en mí la noción del crecimiento silencioso

---

25. "Anotaciones sobre *Hamlet*", será publicado en *Clinamen*, año 2, nº 4, 1948.

—que este diario en parte ayudaría—. Empecé a creer —sigo creyéndolo todavía— que la obra solo era posible si se apoyaba en un hombre, más: si lo manifestaba. Y que mucha parte de la obra podría aun concluirse como una ocasión de ejercitarse. No importaría tanto en sí como en sus posibilidades de aumentar el caudal de la experiencia del hombre. No se me oculta que esto es confuso, pero con confusión lo pienso. No sabría precisar de qué manera podría irse cumpliendo un ser en la realización ocasional de algunos ejercicios literarios. Sin embargo no es para mí —aún— casi un postulado.

Y bien, la vuelta al romanticismo que Bergamín intenta apostar no es para mí tan sorprendente, pues estaba en buena parte ya sentido, aunque fuera dentro de la palabra *clásico*.

Sin embargo me hace mucho bien, porque una de las consecuencias de mi deseo de equilibrio era la tendencia al realismo, que acaso me constreñía demasiado. Otorgar vigencia a la fantasía me empezaba a ser necesario.

No creo que estas páginas tengan más utilidad que la de haberme permitido mirarme un poco en algo que me importa mucho. Son, todavía, demasiado fríamente expositivas. A no ser así debería aprender de Minye.

12 marzo. Sábado (1949)



Releídas las páginas pasadas, lo que escribí a propósito de “Presente perdido” me parece apenas un muerto esquema de una impresión muy viva. Durante casi toda nuestra estadía en Playa Verde, pensaba —mientras leía Proust, que me hizo escribir, ahora lo advierto, la última página—, pensaba, digo, en la posibilidad de revisar “Presente perdido” tratando de novelarlo. (En última instancia obedeciendo al consejo que me daba Bergamín.) Es decir, tratar de que, además del puro procedimiento, esté allí la experiencia que se quiera transmitir lógicamente. Aquello es acaso un monstruo con solo cabeza.

Una de las maneras posibles es, acaso, la página sobre el mar, pero otras se presentan ante mí buscando vías que me dan la impalpable firmeza del sueño existente que soy —que el hombre es.

Pienso en Marina di Camerotta: Cuando Carminiello me ofreció ir a buscarme a Nápoles si yo iba a Italia, tal idea tomó cuerpo en mí, y se hizo profundo sentimiento, porque aludía al ondulante camino que mi memoria realiza viniendo desde mi infancia cargada de las palabras de mi tío abuelo: de manera que ir a Marina di Camerotta y dormir en una casa de piedra, de unos pescadores que se llaman acaso D’Onofrio, o Muro, es una manera de realización de mi ser ya esbozado, y así yo me realizaría en el camino o en la dirección que ese camino de la memoria ya señala. Sin embargo, estoy seguro de que ese viaje mío sería una desilusión, un dolor y una ausencia: la ausencia de la memoria buscada. Todo ya estaría, mientras durara el viaje hasta el Mediterráneo, y aun hasta Nápoles, en la suma tensión y a la vez en el absoluto desapego que significaría el ir hacia el fin de la propia vida, como si de pronto, por ese viaje, mi vida tuviera, ya, una finalidad concreta, visible, y a ella por lo tanto me entregara: y sin embargo, una comezón

me iría agitando y me haría imposible una tan total entrega, porque algo me advertiría, sin duda, en lo más hondo e irracional del alma, que el futuro no se puede asir en el presente, sino que hay que dejarlo llegar hasta el pasado, y, una vez allí, dejar que se nos entregue con la inevitable nostalgia –¡otra vez!– de lo perdido.

Por eso, cuando yo llegara a Marina di Camerotta, y viera desde lo alto el camino polvoriento y el manto de ceniza con que los olivos ciñen las pocas casas, cuando viera la casa de piedra de dos plantas y la vid que, crecida a su puerta, ofrece el fruto en la azotea, cuando viera el mar, desde lo alto, transparente hasta muchas brazas de profundidad, sentiría toda aquella luminosa presencia como cerrándose a mi alma por los sentidos, que me la separarían y me la harían más distante y no más presente, como ocurre a los présbitas, a quienes inútilmente se les acercara a los ojos una piedra preciosa para que vieran su lumbre, ya que solo pueden gozar su verdadera luz si se les aparece lejana, allá en el extremo del brazo extendido, y al borde de tener que dejarla caer. Solo que a mí me bastaría con dejarme vivir sin saberlo, entregado al enceguecimiento de la luz presente, y esperar. Y así, después, podría tenerla para mí, al caserío y al mar, pero no más cercanos, sino más hondos, ya que en las oscuras y lejanas formas de la memoria me quedaría estratificada otra manera de transparencias, coincidentes con aquellas que hace tanto tiempo empezaron a grabarse en mí.

Pero si la presencia de Marina di Camerotta sería sin duda muy desagradable para mí, sería al menos un dolor, el dolor de la ruptura entre la memoria y el presente, que al fin y al cabo es susceptible de dejar también su estrato en la memoria de su pasado y valioso hasta hacernos, hasta llegar a ser nosotros mismos también. Pero hay algo posiblemente más doloroso, porque es además destructor, y en vez de irnos dando materia para vivirla, puede irnosla quitando. Así sentí yo, algunas veces, yendo por las carreteras. Algunos momentos de placer sentí cuando tomaba la realidad desde tal ángulo que se me profundizaba hacia atrás, hacia el pasado. Tal acontecía, por ejemplo, cuando habiendo hecho alguna vez mi camino en ese sentido, volvía otra vez a recorrerlo, pero en sentido contrario, de manera que nada de lo que yo veía era lo que había visto y era sin embargo lo mismo, de manera que al mirar todo quedaba iluminado con luz de memoria, y cada nueva visión del paisaje que el camino me proporcionaba esfumaba inmediatamente sus contornos por la violencia que sobre ella ejercía otra visión algo desplazada o diferente. Ello me hacía entrar en una particular excitación. Pero cosa muy diferente ocurría si tenía yo que recorrer muchas veces un mismo camino, y cada vez que lo recorría. Porque al repetir, así, idénticas figuras que se sobreponían me acercaban infinitamente al pasado hasta el punto de que, al fin, el pasado se actualizaba totalmente, quedaba permanentemente oculto por la violencia con que el presente se imponía; era, el presente, cada vez más absoluto y verdadero, y me impedía así, por ello, sentir ya la caudalosa onda que yo sabía que fluctuaba detrás. Cierto que eso era solo durante el viaje, y no después, cuando el presente no podía ya superponerse a la ruta, porque era un presente de ciudad, de modo que el paisaje, allá en la memoria, lucía a pleno sol.



- 
- BRANDO, Óscar, *La generación del 45. Una mirada desde la literatura*, Montevideo: Edit. Técnica, 2006.
- DÍAZ, José Pedro, *La búsqueda del orden y el impulso a la aventura en la narrativa de André Gide*. Montevideo: Facultad de Humanidades, 1958.
- “¿De dónde los sacó? Escribir es confesarse”, en *Marcha*, Montevideo, febrero de 1965.
- “Indagación en una literatura”, en *Escritura* n° 2. Montevideo: noviembre de 1947.
- GRILLO, Rosa María, *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*. Montevideo: Cal y Canto, 1995. Traducción de Catalina Sánchez Serrano. Primera edición en italiano, Salerno: Edisud, 1990.
- MAGGI, Carlos, “Nueva literatura uruguaya”, en *Escritura* n° 1, Montevideo: octubre de 1947.
- PICARD, Hans Rudolf, *El diario como género entre lo íntimo y lo público*, en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- RAMA, Ángel, “Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya”, en *Marcha*. Montevideo: 3 de julio de 1959.
- ROCCA, Pablo, “Con José Pedro Díaz. Memoria de los años dorados”, en *El País Cultural* n° 264. Montevideo: 25 de noviembre de 1994.
- *35 años en Marcha. (Crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay. 1939-1974)*. Montevideo: División Cultura de la IMM, 1992.

15



# El Diario adolescente de Ibero Gutiérrez: múltiple editor y aprendiz de artista

**Luis Bravo**

*Instituto de Profesores Artigas*

---



---

89

Entre los 14 y los 16 años, Ibero Gutiérrez (1949-1972) escribió un diario personal aún inédito,<sup>1</sup> constituido por dos volúmenes que abarcan un período de poco más de 15 meses, entre el 22 de julio de 1964 y el 9 de noviembre de 1965. Dichos volúmenes fueron significativamente denominados *Libro I* y *Libro II* (L. I y L. II) por el joven diarista. Se trata de dos agendas encuadernadas en cuero repujado que en aquel entonces solían regalarse para viajes y cumpleaños de adolescentes.

En 1989 señalé la relevancia del Diario para conocer de primera mano al adolescente autodidacta que, en sintonía con la precocidad de la juventud de los años sesenta, perfilaba una firme personalidad creativa. En efecto, tras el proceso de escritura metódica y disciplinada que todo diario personal implica, I. G. había arribado, admirablemente, a una triple conciencia: “la de la escritura, la del valor estético, la del fluir temporal”.<sup>2</sup>

Esta breve aproximación a lo mucho que este material motiva a reflexionar se concentra casi exclusivamente en el L. I, salvo la articulación entre éste y las primeras páginas del siguiente L. II, en las que el autor confirma la orientación de su proyecto.

En la “advertencia” –agregada en la hoja interna de la carátula frontal del L. I–, escrita tras finalizar ambos libros, es posible visualizar la evolución del Diario:

---

1. Archivo Ibero Gutiérrez, en posesión de Sara Gutiérrez, hermana del autor. Todas las citas de texto corresponden a los originales, titulados *Libro I* y *II*.

2. L. Bravo, “El laberinto de lo inédito” [1989] en *Antología II / Buceando lo silvestre*, de Ibero Gutiérrez, Montevideo: Arca, 1992, pp.12.13.

Advertencia: Quien lea este libro hallará que las páginas están hechas con un lenguaje infantil. Las frases están mal construidas y las palabras se repiten dando una mala impresión del autor. Quise hacerlo así porque así es como logro la espontaneidad del pensamiento. Salvo escasas excepciones las cláusulas están construidas sin pensar cómo hacerlo, cuando pensamos, no pensamos en construcciones lógicas, es decir, sujeto, verbo y complemento. Aquí se rompen todas esas leyes. También encontrarán faltas de ortografía, pero yo quiero que las halla [sic]. Cuando lo lea profundice y no se quede en lo superficial. Si no lo hace hallará poca cosa en este diario, si sabe buscar, encontrará un mundo infinito, tan bello y puro... Aquí se verá mi verdadero “yo” de cuando tenía quince años, un yo infantil, que es toda la infantilidad, que ha sido desalojada para quedar en lo subconciente [sic], y que solo este diario logra sacar a flote.

Otra advertencia es, que quien lea este libro (I o II) deberá hacerlo por orden [sic], es decir, de principio a fin, pero no saltado; si fuera así perderá todo lo interesante que pueda tener.<sup>3</sup>

El *diario* ha derivado en *libro* y, por tanto, hay un escritor en ciernes. Son varios los aspectos a destacar en tal sentido. Primero, ese proponerse captar “la espontaneidad del pensamiento” que marca una notable diferencia con la habitual espontaneidad de sentimientos, característica de los diarios adolescentes. Luego, la justificación de las limitaciones de lenguaje, incluidas las faltas ortográficas, como reflejo lingüístico de ese “yo infantil” cuya inocencia (mundo “bello y puro”) “ha sido desalojada para quedar en lo subconciente”. Leer en profundidad y no solamente en la superficie textual es lo que el diarista solicita. Pero ¿a qué lectores se dirige un diario íntimo? Es que quien escribe ha trasvasado el coto intimista del diario, convirtiendo a éste en un libro con lector incorporado. A la vez, lo “infinito” bien puede consistir en el juego especular que las páginas proponen en tanto reflejos del sí mismo en el tiempo. Es decir, el joven tiene conciencia de que el Diario es el espejo puntual de un yo en permanente cambio, en crecimiento; lo inscripto en el presente es el rastro que alimentará el conocimiento de sí mismo en el futuro. En tal sentido, Alba Platero calificó el Diario de I. G. como un “arte de sí mismo”,<sup>4</sup> a partir del concepto de *hypomnēmata* con el que Michel Foucault refiere a los cuadernos de escritura personal utilizados ya en la cultura grecorromana. Estableciendo un paralelismo de oposición con estos tiempos, podría decirse que el Diario de este adolescente de los años sesenta es un espejo en el que conocerse a sí mismo en relación con el mundo –familiar, liceal, nacional y también global–. Esto a diferencia de la autopromoción de corte narcisista –mediante fotos, chismes y una “inocente” sarta de puerilidades– hoy frecuentada en las pantallas telemáticas por miles de quinceañeros, quienes suelen darse cita en los *shoppings* para confirmar que la homogeneidad tribal del consumismo (vestimenta, lenguaje, gustos, etc.) es lo que mejor los “identifica”.

3. Tomando en cuenta el desafío lanzado en la “advertencia” se transcriben las citas con errores ortográficos, con el subsiguiente (sic) para señalar que así constan en el original.

4. A. Platero, “Ibero Gutiérrez creador integral [...]”, en Catálogo *Ibero Gutiérrez: juventud, arte y política*, Montevideo: Museo de la Memoria, I M de Montevideo, C.C. de España, 2009, p. 84.

## El múltiple editor

El L. I consta de dos partes marcadas por el pasaje de año 1964-65. La “Parte I” va desde el 22 de julio de 1964 hasta una anotación, supuestamente hecha la noche de fin de año, con título específico, entrecomillado y subrayado:

“Filosofía de un instante”

Faltaban solo cinco minutos. Todos reían... yo, meditaba. Cinco minutos, sí, solo cinco. Ese instante de tiempo que el hombre decidió dividir en minutos y segundos; una simple división arbitraria. Algunos bebían, otros cantaban. De pronto, a lo lejos, como de otro país, sonaron campanas: era otro año.

La “Parte II” comienza con el relato de unas vacaciones que dieron inicio el 1 de enero de 1965 y se extendieron todo el verano. Si bien I. G. ya había venido incorporando bocetos, retratos, y dibujos abstractos intervenidos por lenguaje verbal, cabe destacar que para ilustrar la extensa narración veraniega incluye ahora dos fotos de pequeño formato en blanco y negro: un chalé de Pinares de Punta del Este, y un coche en una calle. Son las dos primeras fotos de I. G., cuyo talento compositivo para lo fotográfico puede constatarse en sus tomas de La Habana y París (1968), mostradas al público en la exposición *Juventud, arte y política*, y publicadas en el catálogo homónimo.<sup>5</sup>

Las primeras fechas de “Parte II” son 24-25 de marzo; luego salta hasta el 9 de mayo, uno de los textos más extensos del L. I. Allí presenta uno a uno a sus nuevos profesores de 4º año. Destaca su habilidad para el retrato verbal, captando detalles que hacen a la personalidad de los personajes, así como un humor paródico y caricaturesco. Se nota que el diarista ha madurado. Su letra es distinta, y alterna naturalmente narración y descripción. Se ha convertido en un agudo cronista de su entorno cultural. Según lo explicita el 16 de mayo, su propósito excede la “prisión” del diario íntimo. La última entrada del L. I. es el 15 de junio, simplemente porque se acabaron las hojas disponibles. Según lo dice, días antes su madre (Sara González Methol) le había regalado lo que sería el “segundo tomo”, al que desde ya publicita con entusiasmo ante su futuro interlocutor: “Ya llegamos al final de este diario [...]. Estoy preparando ya el libro segundo de mi vida, va a ser bueno, no dejen de mirarlo, es decir de leerlo”. El L. II comienza al otro día, el 16 de junio de 1965, con una nueva fórmula de apertura (“Querido diario o libro”), y finaliza el 9 de noviembre de 1965.

La explicación de por qué el L. I abarca once meses y el segundo apenas cuatro se debe a que en el primero el joven mantuvo la disciplina de escribir estrictamente solo una página por cada día. Esto lo cumplió sistemáticamente casi hasta el final,

---

5. *Ibero Gutiérrez: juventud, arte y política* (setiembre, 2009) expuso en forma simultánea (Museo de la Memoria, Biblioteca Nacional, Facultad de Artes) pinturas, fotografías, collages, y fragmentos de los diarios de I.G. En el mencionado *Catálogo* (2009), compilado por el director del Mume, Elbio Ferrario, se publicaron varias de esas fotos, así como el artículo “Ibero y la fotografía” de Annabella Balduvino.



siendo significativo, como veremos, que la primera excepción a esa regla ocurra el día en que cumple 15 años (23 de setiembre de 1964). Escribe entre dos y cuatro veces en una misma jornada, y siempre inscribe hora y minutos en que lo hace. A partir de marzo de 1965 resulta evidente que el diarista no volverá a ceñirse a esa modalidad sino que escribirá más libremente. El 16 de mayo de 1965 expone los temas y la orientación de tipo periodístico que se propone desarrollar en el próximo “libro”.

Domingo 16 de mayo

h.18.46m. Creo que la misión de este diario no es solo la de aprisionar el tiempo personal, sino también de dejar constancia en estas páginas blancas, la historia y el momento actual de nuestro país. Intentaré hacerlo hablando de los movimientos pictóricos actuales, que un día serán historia, a la vez que señale las obras teatrales vanguardistas, sin dejar de lado el cine. En cuanto a lo primero hablaré del “Segundo salón de pintura moderna” de General Electric, y del salón de “Artes y Letras del País”, por ahora, ya que habrá mucho que hablar del pop-art en el Uruguay, etc. En cuanto a teatro podremos mencionar la crisis, y comentaremos las obras ultravanguardistas, como las de Ionesco, etc. En cuanto al cine, hablaremos del problema del cine americano, y de la invasión [sic] de cine europeo a causa de lo anterior; y así podré hablar también del momento actual en el mundo, nombrando Viet-Nam o la República Dominicana, etc. Como yo no tengo aún la capacidad y experiencia suficientes como para profundizar, de vez en cuando pegaré con “pegalo-todo” (para que no se despegue con el tiempo) artículos del diario. Desde hoy me pondré en campaña para comenzar una nueva y más informativa etapa en este diario, que ojalá se convierta un día en un libro en el cual se pueda ver lo que sucedía en aquellos lejanos tiempos de 1965.



Imbuido de cierto espíritu cristiano, dice que la “misión” es expandir lo personal del Diario a una dimensión de actualidad que dé cuenta de lo que sucede en materia cultural en el país. El primer punto (“los movimientos pictóricos”) confirma una primera hipótesis: que la pintura es, desde diversos ángulos, el asunto que concentra el mayor interés del joven en su Diario. El estudio de la tradición occidental a través de la colección *Pinacoteca de los genios*, el ir conociendo a los artistas uruguayos, asistiendo a exposiciones comentadas por él mismo o leyendo y archivando las críticas de la prensa (*Marcha* y *El País* son los medios nombrados), la compra de materiales para su propia tarea —habiéndose convertido su dormitorio en taller—, probar técnicas y soportes diversos, desafiándose a experimentar en nuevos estilos, interesarse por la recepción de sus “cuadros” por parte de familiares y amigos, son todas las vertientes que las artes plásticas concitan en el joven, según lo que su Diario registra.

Puede decirse que, en parte, el Diario es la bitácora de un intenso aprendizaje pictórico que él mismo se va diseñando día a día. El resto de las apreciaciones culturales —teatro, cine, seriales y programas de televisión, música y lectura—, siendo muy atendibles, no llegan —en porcentaje escrito ni en su propio interés— a la viva pasión que el universo de las artes plásticas en él concita.

En ese situarse en el presente que caracteriza al Diario genéricamente (a diferencia de otras escrituras del yo, como memorias y cartas) es que el joven I. G. va

descubriendo su atracción por las manifestaciones artísticas, focalizándose en lo pictórico. A esto se agrega un precoz intento por delinear juicios estéticos, y por reflexionar sobre la naturaleza del arte, lo que se vincula a su otra vocación que también asoma en 1965, cuando el 9 de mayo dice: “filosofía es la materia que más me gusta y en la que mejor me va”. La preocupación por vincular el presente con la agitación cultural es un signo de los tiempos. Es cuando el mundo, tecnologías de la “era espacial” mediante, comienza a volverse una “aldea global”, como bien lo percibió Marshall McLuhan. Mucho del prodigioso estallido de creatividad de la década del 60 está presente en este Diario. En tal sentido es un documento epocal de notable consistencia. Además, quien lo escribe pertenece a la incipiente generación que intentará dar cuerpo a los sueños e ideales de transformación que atraviesan múltiples campos: artes, pensamiento religioso, orden político, movilidad social, autonomías universitarias, concepción de la sexualidad. Para la reciente historia uruguaya el Diario de I. G. –así como toda su potente obra poética<sup>6</sup>– es un preciado legado para comprender lo que aquella juventud precoz aspiró a territorializar a nivel de cambios profundos.

Hacia mayo del 65 el Diario ha excedido lo autorreferencial, postulándose nuevos horizontes metatextuales. El diarista se propone formar opinión y comprender la producción cultural montevideana, así como vincular información del acontecer nacional e internacional. Al reconocer sus limitaciones anuncia la inserción de material gráfico de la prensa escrita, cuando sea necesario. El diario íntimo deriva así en una especie de “diario” periodístico. Visto así, el diarista cumplirá, a la vez, diversas funciones: comentarista, divulgador, crítico, reseñista, dibujante, ocasional fotógrafo, convirtiéndose así en el múltiple editor de una operativa transtextual.

Aquellos propósitos explicitados el 16 de mayo (L. I) se concretan de pique en el inicio del L. II. El volumen abre con tres ilustraciones fotográficas seleccionadas por el “editor” como portada inaugural del “Libro II” (nombre recuadrado y muy visible en borde superior derecho, página 2). El comentario pormenorizado de cada una de esas tres imágenes (cuyas leyendas al pie también fueron editadas por él) remite al lector –una figura ya definitivamente incorporada a su discurso– a consideraciones hechas en el L. I. Esa intratextualidad reafirma la continuidad entre L. I y L. II, estableciendo una red de coherencia textual en la que cimentar sus reflexiones.

16.6. [...] He colocado en el comienzo de este libro tres fotos, de teatro, plástica y cine respectivamente. Respecto a la primera, como dice en la foto, es acerca de la obra teatral *El asesino sin sueldo*, de Ionesco. Está dirigida por Sergio Otermin y tiene grandes y experimentadas personas en cuanto a actores y escenografistas [sic]. Esta es una obra de vanguardia (como todas las de Ionesco) que junto con muchas otras por el estilo, ofrecen nuestras salas teatrales. La otra fotografía es una de Sábato [Hermenegildo Sábato,

---

6. Para una visión completa de todo lo escrito por I.G. se remite al lector a los “Cuadros sinópticos”, relevados por Laura Oreggioni y quien esto escribe, publicados en *Obra junta*, de Ibero Gutiérrez (Estuario Editora, Montevideo, 2009).

n. 1933], durante la exposición del segundo “Salón de pintura moderna”, que se llevó a cabo en el Instituto General Electric (ver día 17 de mayo diario I). Sábat, junto con Ramos [Nelson Ramos, 1932-2006] y Améndola [Guiscardo Améndola, 1906-1972] ganaron dicho concurso. Sábat obtuvo el honor de aparecer en la primera plana de este libro II, despreciando un poco a Ramos, que ya obtuvo un artículo mío (martes 15 de junio, ver) al final del antiguo diario. Realmente no sé cuál se halla mejor, si Ramos en el cierre de un diario o Sábat en la inauguración de otro. Sábat es evidentemente un dibujante de primerísima categoría. Ramos también lo es, pero ese no es su problema ahora. Los dos artistas pertenecen a la “nueva figuración” [...]. Hermenegildo Sábat comenzó como caricaturista en los diarios capitalinos (*El País* especialmente). Es evidente que tanto en su caricatura como en la pintura es un excelente crítico de costumbres.

Por último tenemos la foto de cine. Preferí recortar al Gordo y al Flaco, en vez de alguna de Bergman o Antonioni, por la trascendencia del artículo [refiere a que el 24 de febrero de 1965 S. Laurel había fallecido]. Sé que son superficiales en su comicidad, pero son el Gordo y el Flaco, Stan Laurel y Oliver Hardy, dos personas que fueron vistas por todo el mundo; ya tendré tiempo de hablar de Antonioni o de Bergman, porque no han muerto, pero ellos sí. En esta foto sonríen, ojalá que lo puedan hacer ahora donde estén... [...] Así comienza este libro, con tres fotos de lo que a mí más me incumbe: la pintura, el teatro y el cine.



Si al inicio el diarista comenta cada foto en el estricto orden en el que aparecen en el libro, al final, cuando cierra los comentarios fundamentando que las fotos responden a “lo que a mí más me incumbe”, nombra en primer lugar a la pintura. El detalle es significativo para dar paso a la segunda parte de este artículo.

## El aprendiz de artista

Esta sección está dedicada a citas comentadas del Diario de I. G. referidas al universo de la pintura en los múltiples abordajes antedichos. Para mostrar los cambios que él va experimentando en su arte habría que hacer una publicación extensa, puesto que el material es abundantísimo en ese trillo temático. En esta breve exposición las citas –más o menos extensas– avanzan en orden cronológico, alternadas con notas explicativas o resúmenes. Los comentarios que las acompañan apuntan a señalar cómo la escritura del Diario no es ya un mero registro puntual sino un “espejo” dinámico en el proceso de aprendizaje artístico que el quinceañero Ibero Gutiérrez se fue trazando.

22/7 (1964). Inicio del Diario. Tras decir que está “aburrido y cansado”, surge una primera alusión a su propia pintura: “hoy colgué un cuadro en mi escalera y enmarqué otros dos. Quedaron muy lindos por lo que me siento contento en el fondo”.

Esa escalera comunica su cuarto con la azotea de la casa de la calle Hernani (Punta Gorda).

27/7. Ibero suele ahorrar el dinero que le regalan, y las mesadas de su padre y abuelo, para comprarse materiales de pintura. Siempre busca el mejor precio y

la calidad, mientras se va relacionando con las tiendas y con los vendedores. Este aspecto, que atraviesa todo el Diario, se inicia aquí: “Empecé ya a recaudar capital, tengo \$ 20,50 y Papá me debe la mesada de \$5.00 que me da cada quince días. Desde las vacaciones de julio no pude pintar y estoy deseoso de que lleguen las vacaciones de primavera”.

El mismo día refiere a la *Pinacoteca de los genios* que comenzó a coleccionar: “Me están por conseguir las 3 primeras que me faltan. Hoy me trajeron ‘Goya’”.

28/7. Primera mención a su tarea creativa. Si bien el diario no incurre en desbordes emotivos, resulta elocuente que hable de “dolor”, justo en relación con la “muerte” de uno de sus cuadros. “Tengo pocos cuadros buenos. Apenas cinco. Hoy a [sic] muerto uno. Es un dolor muy grande el que siento ahora, aunque el dolor parece odio.”

En una mezcla de rechazo infantil por lo “viejo”, y de madurez para encarar el estudio formativo, dice:

29/7. Anoche papá me trajo la *Pinacoteca* última que apareció ayer. [...]. El último pintor fue Gauguin por lo cual estoy contento. Yo considero que para tener una buena formación artística hay que estudiar todos los pintores; pero para ser sincero [sic] estos pintores antiguos me pudren un poco.

Unos renglones más adelante describe lo que percibe desde la ventana de su cuarto. Lo verbal adquiere proyección pictórica—colores y líneas—, y se enmarca en la anáfora auditiva de “los ladridos”. Es el primer texto de alcance poético-pictórico de toda una serie que atraviesa el Diario siempre en un estilo de cromatismo impresionista.

29/7. El cielo presenta algunas nubes; éstas tienen formas de rayos que convergen en el sol que ya se ha puesto detrás de la casa. Hace calor... un perro ladra mientras las gallinas, indiferentes, picotean el polvo. Viene tormenta. Los árboles se tornan líneas geométricas que se elevan al cielo tormentoso. Todo es calma y paz. Hace calor y un perro ladra.

31/7. Un gallo canta monótonamente. A lo lejos, frente a mí, un aroma amarillo contrasta con un verde oscuro de un eucaliptus. Resaltan los rojos y los blancos de las casas, que parecen surgir de entre infinitas tonalidades de verdes y ocres.

9/10. Lluvia. El agua lo invade todo. Desde mi ventana me he puesto a mirar el cielo; está opaco, lleno de nubes colocadas en distintos planos de la inmensa bóveda. El sur presenta una claridad por la cual se asoma con fuerza el sol. Parece una selva... Todo es verde, ese verde de humedad que se refleja en todos los objetos que halla a su alrededor.

El 25/10, cuando la dinámica escritural se percibe cada vez más suelta y creativa, aparece la forma poética del verso. El hallazgo consiste en que se trata del primer poema de Ibero Gutiérrez del que se tenga registro hasta el presente.



Primer poema escrito por el joven Ibero Gutiérrez. Diario (*Libro I*) 25-26 de octubre, 1964.

Escrito en primavera, la figuración poética apunta a las “metamorfosis” cósmicas, vegetales y cromáticas en el pasaje verano-otoño- invierno:

Verdes fueron las hojas / bajo el cálido / sol del verano; / mas el otoño / con su encanto / de ocre y amarillos / las ha vestido / y preparado / para ser arrastradas / por el viento cruel / del invierno [...]

El poema está intervenido en varios niveles. Saltan a la vista los dos recuadros en los que descalifica su poema. Uno dice: “Hecho en un ataque de cursilería”; el siguiente, más autoparódico: “Premio al poema cursi del año”. Si se observa bien, se verá que al título “Poema” se le agregó después el adjetivo “cursi”, que tiene otro tono de tinta y otro tipo de letra. Lo más atractivo, por paradójico, es la exhaustiva ficha al pie del poema que incluye: nombre, logo o firma artística, edad, altura, talle del calzado, peso, tipo de cabello, religión, dirección postal, liceo, más el recuadro de la huella dactilar de su pulgar derecho. Por única vez en todo el Diario, aparece con pelos y señales un detallado paratexto de identidad. ¿Acaso la consecuencia de una emoción producida por y desde la escritura poética? Sin imaginarse que en poco tiempo él mismo será un poeta, he allí al pintor adolescente dejando su primera huella en la doble vertiente artística que lo caracteriza.

Las entradas entre el 1 de agosto y el 30 de noviembre lo muestran volcado a la experimentación pictórica. En tres días pinta seis tipos de cuadros en diversos estilos.

4/8 [...] Ayer hice dos cuadros: una naturaleza muerta, y uno no figurativo. La naturaleza muerta está iluminada por una luz potente. Es el primer cuadro en el que uso este marcado juego de luz. En cuanto al otro, estoy muy conforme. Está hecho en violetas y amarillos. Presenta gran movimiento y un acento barroco. En este cuadro relacioné el tema con el espacio.

5/8. [...] Ayer de noche hice por primera vez un cuadro humano al estilo de Modigliani. Por ser la primera vez no me quedó muy bien pero es una experiencia más.

6/8. Estoy estudiando literatura, Cervantes. Hice un cuadro rápido en tinta común azul, que no estoy seguro si es muy bueno. Presenta movilidad y cierta estructura, cuyas bases son líneas [sic] gordas que se ramifican armoniosamente.

Habíamos mencionado el cambio que se produce en la escritura diaria a partir del día de su cumpleaños. Como se aprecia en los regalos recibidos, todos sus familiares fomentan y motivan al joven pintor.

23/9. Hoy es mi cumpleaños... Hoy me desperté más temprano que otros días, quizás subconscientemente por la curiosidad y el ansia por los regalos. Bajé, vestido ya, y me encontré con dos paquetes: uno era largo y rectangular, y el otro era más bien cuadrado. Abrí primeramente el cuadrado; cuando terminé de quitar el papel descubrí una preciosa caja donde yo colocaría todos los adminículos de pintura. El paquete largo era un caballete desarmable. [...] Papapo y Mamama me regalaron 100\$; Pepita diez; Coralito treinta; Chichita me regaló cincuenta; y Víctor y Carmen una tela. Esta es la primera que tengo y antes de usarla pensaré muy bien el cuadro [...]. Tengo 169\$. Por las dudas diré que hoy cumplí 15 años; ayer salió Giorgione en la *Pinacoteca*.

En la “Parte II” del L. I, que da comienzo en el pasaje al año 1965, será cada vez más frecuente la dedicación informativa, crítica y visual en torno a lo que está sucediendo en materia pictórica en el medio cultural montevideano. Asiste a exposiciones, lee reseñas y hace sus reflexiones en torno a lo que ve y lee. Le interesa muchísimo comprender el fenómeno de la neovanguardia que se está produciendo por mediados de los años sesenta en nuestro país. De ahí su interés en visitar las exposiciones y hacerse eco de las críticas de prensa, y de lo que están exponiendo por entonces Carlos Páez Vilaró (el pop-art de los plac-arts), la “nueva figuración” de Hermenegildo Sábat y el “grafismo” de Nelson Ramos.

[...] Este es Nelson Ramos. Yo lo considero uno de los mejores (o el mejor) artista plástico de nuestros días. Me gusta mucho junto con Sábat. Un ejemplo típico de sus obras es la que está pegada en la página anterior. Perteneció al círculo comúnmente llamado “Nueva Figuración”. También se llama “grafismo”. Sus cuadros son enormes telas en las cuales explota su imaginación creadora. Se hunde con toda su vida en unos negros muy expresivos, por su valor cromático [...].

Para ir finalizando, una de las entradas más relevantes en este tema se encuentra el 31 de mayo. Se pueden apreciar allí muchas variables que han estado presentes en torno al tema pictórico: la recepción de sus obras por parte de sus familiares, las reflexiones teóricas sobre arte que se suscitan, entre otras.



“Este es Nelson Ramos..” (Diario, 1965).

31/5. [...] Ayer me olvidé de contar lo que pasó con la familia. Todos los que estaban ayer aquí son conservadores y detestan la pintura abstracta. Todo comenzó cuando puse “Desierto” [sic] (Edgar Varese) en el tocadiscos. Luego, Juan Pedro y la novia vinieron a ver mis cuadros; recibieron como primera impresión el gran cuadro rojo y naranja de 1m por 80, que está colgado donde termina la escalera. Es el que tiene un trozo de padrenuestro como inscripción. Luego, vieron el negro, el más vanguardista de todos, el que posee una foto cursi de fotonovela. Ésta se halla en medio de un espacio negro, y por ella cruzan unas líneas de óleo chorreado, lo que da la impresión de barrotes. También vieron el primer gran cuadro (1m x 70cm). Este fue el cuadro tan alabado por Raúl en navidad. Está hecho en base a una construcción en rojos y naranjas, sobre la cual se halla una composición laqueada con negros. Hay cuatro cruces, y es aquí en que empleo la inscripción, en un lado dice “ay” y en otro “INRI”. En la parte inferior hay un diminuto y bien simulado cristo amarillo, sobre el cual se halla la inscripción INRI! En la parte superior se descubren restos de algo escrito, pero está cubierto por rojo, dejándose ver solo algunas letras. Esto tiene su símbolo. Es una advertencia al espectador, advirtiéndole que no debe quedarse en lo superficial, ya que hay un contenido escondido. Le insita [sic] a profundizar en su observación. También vieron la serie de dibujos que se habían clavado en la pared sur, es decir, el de la cama. Juan Pedro exclamaba: “Yo no entiendo; no veo; hago esfuerzo pero no entiendo”. Papá lo apoyó diciendo que tampoco entendía esta pintura, mientras papapo afirmaba que era mala. Mi padre afirmaba, que si no había comunicación, no había obra de arte. Pero esto es falso, ya que hace depender la obra del público. Yo creo que la obra de arte lo único que precisa para ser tal, es ella misma. Platón diría más, diría que no necesita ni de ella

misma. Luego de hablar bastante mal del arte abstracto, optaron por irse, no sin antes dejarme papapo \$25 de este mes.

De hecho podría decirse que estamos asistiendo a la “Primera exposición de pintura de Ibero Gutiérrez” –la única que, lamentablemente, en vida pudo realizar–. La doméstica sala de exposición es su cuarto-taller, los invitados son sus familiares y amigos. Los visitantes de ese día son su primo Juan Pedro Gutiérrez, hermano de Raúl, y su novia; el padre, Ibero Gutiérrez Rivera, y el abuelo, don Julián González Suero (“Papapo”).

Lo primero a destacar es la sonoridad elegida por el joven para la apreciación de sus cuadros. “Desiertos” (1954) es una sinfonía neovanguardista de Edgar Varese (1883-1965), hoy considerado el padre de la música electrónica. Por otra parte, las descripciones son nítidas a la vez que dejan entrever la densidad matérica y semántica de las obras. Siendo Ibero un cristiano practicante, la figura del redentor aparece trabajada de manera muy personal, percibiéndose que ese punto pudo incidir en la negativa apreciación de los espectadores aquel día. Pero lo que interesa resaltar son ciertos aspectos clave para comprender la articulación pintura-escritura del joven aprendiz. Uno es la significativa analogía entre la “advertencia al espectador” de uno de sus cuadros –a quien dice que “no debe quedarse en lo superficial, ya que hay un contenido escondido”– y la “advertencia” al lector que da inicio al Diario: “Cuando lo lea profundice y no se quede en lo superficial. Si no lo hace hallará poca cosa en este diario, si sabe buscar, encontrará un mundo infinito”.

Otro asunto clave es la discusión que se suscita entre padre e hijo en torno al concepto de arte. En su defensa de la autonomía de la obra de arte respecto del gusto del público, Ibero hijo expone su convicción como un valor inalienable: “creo que la obra de arte lo único que precisa para ser tal, es ella misma”.

A la vez, conmueve ver cómo a pesar de que no les guste o no entiendan el arte abstracto que Iberito, como le dicen en familia, viene experimentando, sus familiares apoyan de manera incondicional al joven artista. Así, el abuelo, que había calificado de “mala” una de sus obras, antes de retirarse le da la mesada, que como se sabe el joven convertirá en nuevos materiales para seguir pintando.

El diarista maneja con solvencia la terminología de estilos y técnicas. La hipótesis es que, además de sus intensas lecturas, las clases del profesor de dibujo –el artista Germán Cabrera (1903-1990)– fueron su primera gran cantera de aprendizaje durante el año 64. Cabrera fue una figura determinante para el despertar de su vocación pictórica, así como para los primeros pasos de su formación como artista plástico. Por eso no es meramente circunstancial que al final del L. I se dedique a presentar a Cabrera como docente y como artista. En la última y extensa entrada del Diario (15/6) pega una foto de Germán Cabrera, rememora la primera visita a la primera exposición de pintura que hizo de la mano del artista, y describe su incursión en el *atelier* de éste, algo fascinante que le dejó gusto a poco.

15/6. [...] Qué excelente profesor fue Cabrera. Con él fui a la primera exposición de pintura moderna, y de pintura en general. Lo recuerdo como si fuera hoy [...]. Fue un



día como hoy: fresco más bien y de sol. Llegué al “Centro de artes y letras del País”, y lo vi en la puerta. Siempre tan erguido. El año pasado tenía 60 años. Cuando lo dijo no lo podíamos creer (yo aún lo dudo). Si eso es cierto cuando tenga 80 va a parecer que tiene 60. Todo el pelo, que aunque algo gris le queda bien. Posee un bigote, como se usaba antes, y posee una mirada atenta, viva y despierta, que se nota a travez [sic] de sus lentes. Siempre se viste sobriamente, de sport generalmente. Es un artista. Pues bien, bajamos (con la clase, 3ºA) y fue entonces que realmente vi una exposición. Silencio, tibieza de focos que iluminaban los cuadros; tan bellos. [La exposición era de Josef Albers, pintor alemán 1888-1976.] Pues bien, Cabrera nos estuvo hablando y luego de más de media hora nos fuimos. [...]

Semanas después fuimos a su taller en la calle Sarmiento 2590 entre Luis de la Torre y Enrique Muñoz. Su atelier es grande y en él tiene obras sin preparar o ya prontas. Cuando yo fui estaba preparando la obra que está al final de este libro; se llama “El caballero inexistente”. También allí estuvimos bastante tiempo pero para mí no fue suficiente. Qué excelente profesor y qué excelentísimo artista. Espero verlo algún día.

Si bien no se menciona, el título de la obra de Cabrera remite al de la última novela de la hoy famosa trilogía del escritor Italo Calvino, *El caballero inexistente* (primera edición en italiano, 1959). Agilulfo, el protagonista, soldado del ejército de Carlomagno, es alguien que carece de cuerpo, siendo solo armadura. De ahí la analogía con el material utilizado por el artista uruguayo, sin duda muy afín a la neovanguardia que por entonces Italo Calvino representa a nivel literario.

Para finalizar: imaginemos la emoción que debe haber sentido el joven aprendiz de artista al haber visto esta escultura cuando aún estaba en proceso —como lo menciona en su visita al taller de Cabrera—, siendo luego una obra premiada por el prestigioso y polémico Salón de Arte Moderno General Electric, en 1964.

Posiblemente este hecho lo decidí a incluir la foto de la escultura de su maestro como significativo broche de oro del Libro I de su Diario.





"El caballero inexistente", obra de Germán Cabrera.  
Primer Premio Salón General Electric, año 1964.



# Dietario voluble, fragmentos tardíos (Septiembre-noviembre de 2008)

**Enrique Vila-Matas**

---

Por la tarde, en Nueva York, voy a ver la tumba de Herman Melville. Como lo enterraron en Woodlawn, en el Bronx, el viaje en metro dura casi una hora. Ya el mismo trayecto –cargado de incidentes que antes solo había visto en películas con altercados en el metro de Nueva York– tiene algo de grandiosa epopeya urbana y me pone en contacto con el mundo de las aventuras que trataba el propio Melville. Como hemos salido del centro de Manhattan y nos dirigimos al extrarradio de la ciudad, el personal que va subiendo y bajando del vagón se va renovando, y cambiando, a ritmo veloz, de fisonomía y estilo. En algunos tramos el metro circula al aire libre y eso nos permite contemplar desde arriba, por ejemplo, la colorida y acalorada calle central del agitado barrio de Harlem. Va cambiando el estilo de los pasajeros, hasta llegar a alcanzar, en el último tramo, ya entrados en pleno Bronx, un aspecto alarmante y de matices ciertamente criminales, en el contexto de una inequívoca atmósfera de peligro que Melville habría descrito maravillosamente, poniendo el acento en los rasgos bíblicos de la ballena del Mal que todo lo destruye. El hecho es que no las tengo todas conmigo. Solo la presencia de los dos amigos que me acompañan, Cristina Grande y Eduardo Lago, me permite estar algo tranquilo, aunque la mirada atravesada del pasajero que tengo enfrente no le da tregua alguna a mi ánimo encogido y aterrado.

Viajo muy arrugado en el último tramo, pero me desencojo en la parada de Woodlawn, donde por fin descendemos. Roban un bolso y hay gritos, persecuciones y finalmente sirenas obsesivas de un coche de la policía. Todo lo que desde el salón de casa puede uno ver en una película estadounidense lo veo ahora en vivo, en salvaje directo. Marcho hacia el cementerio sin hacerme aún a la idea de que estoy en el lugar sobre el que escribí el año pasado, cuando una amiga me llamó a Barcelona y me dijo que estaba junto a la tumba de Melville y me animó a enviarle,



desde el salón de casa, un mensaje al autor de *Moby Dick*. Fue raro. De pronto, quedé conectado desde mi hogar con aquella tumba estadounidense. Ahora estoy a cuatro pasos de ella. Pero no es fácil encontrarla. Cierran, además, el cementerio dentro de media hora, y en la puerta de entrada nos han dejado pasar gracias a que Eduardo les ha dicho que venimos de muy lejos, de un remoto país de Europa, solo para poder verla.

Nos han dado un mapa del camposanto y, con el tiempo echándonos encima, tratamos de localizar la lápida. Pero no hay forma. *Suspense*, nerviosismo, se va la luz y el tiempo apremia. Me da por recordar que –aquel día, desde mi casa de Barcelona– imaginé a mi amiga junto al capitán Ahab, el personaje central de *Moby Dick*. Y que el terrible capitán no tenía rostro, aunque llevaba zapatos náuticos, jersey de lana y chaqueta de *tweed* con parches en los codos, y se hallaba sentado en la mismísima tumba del gran Melville. Y también recuerdo que, apremiado por la necesidad de mandar un mensaje, acudieron en mi auxilio unos versos de Hart Crane que yo sabía que estaban grabados en la tumba: “Lejos de este arrecife, a veces, bajo la ola / Los dados de los huesos de los muertos / Vio legar un mensaje, al contemplarlos / Batir la orilla, en polvo oscurecidos”.

No entendí nunca estos versos de Crane, pero parecen hermosos. ¿Qué serán los dados de los huesos de los muertos? Estos versos extraños parecen tan borrosos como el sentido de la alegoría de la mística *Moby Dick*. Ayer mismo leí precisamente el elogio de Cesare Pavese (*La literatura norteamericana y otros ensayos*) a la fineza demostrada por Melville al dejar nublado el sentido final de su leyenda sobre la ballena blanca, más conocida por *Moby Dick*. Dice Pavese que en su momento los comentaristas dieron rienda suelta a sus más variados antojos e interpretaciones –siguen, por cierto, hoy en día, y ahora Ahab es el presidente Bush llevando a los suyos a Irak y al infierno– y vieron simbolizados en el monstruo infinitos conceptos. Pero en realidad, dice Pavese, tanto da: la riqueza de una fábula estriba en su capacidad de simbolizar el mayor número posible de experiencias. Y es cierto. En este sentido, *Moby Dick* representa un antagonismo puro. Por ello, Ahab y su enemigo forman una paradójica pareja indivisible. Y el sagrado misterio del mal permanece.

\*

No queremos ponernos nerviosos, pero cae la tarde y, a pesar del mapa, no encontramos la tumba. Andamos ya muy perdidos cuando se detiene junto a nosotros un coche patrulla con la divisa “Policía de Cementerio”. Vemos a dos gigantes negros de muy mala leche, con sendos revólveres al cinto y actitudes de *sheriffs* salidos de una película de Tarantino. Nunca en la vida había visto “policías de cementerio”. Es un oficio que da mucho juego literario. ¡Ah, ser policía de cementerio y controlar a fondo el orden entre los muertos!

En un primer momento se muestran agresivos, pero con el *savoir faire* de Eduardo se ablandan. Deciden ayudarnos en la búsqueda de “la tumba de *Moby Dick*” (sic), y nos hacen subir a su coche. Los dos son portorriqueños, pero no

hablan palabra de español, aunque uno repite constantemente que se llama Jimeno. Dicen estar conmovidos de ver a gente llegada de tan lejos para encontrar una tumba. Cuesta dar con ella, pero finalmente se consigue. Descubrimos que la gente tiene la costumbre de dejar bolígrafos, más bien horrendos, sobre la lápida. Y allí están los versos incomprensibles del poeta Crane. Los dos policías de cementerio, con sus respectivos revólveres, acceden a hacerse una foto conmigo junto a la tumba. Miro la imagen ahora. Ambos exhiben dos obscenas y grandes carcajadas, mientras sus pistolas parecen apuntar al fotógrafo. A mí, en medio de los dos, se me ve literalmente encogido, mirando a la cámara sin gesto alguno, como si prefiriera no hacerlo.

\*

A Siri Hustvedt le llama la atención en *El gran Gatsby* una frase en la que estaría “la dorada llave” que proporciona acceso a toda la historia. La encuentra en ese momento en el que un aturdido Gatsby ve su deseo concedido y muestra a Daisy la mansión de East Egg. Ha estado esperando mucho tiempo para eso. Es un gran momento. Seguramente el propio Scott Fitzgerald llevaba semanas esperando llevar su novela hasta ese preciso instante. Están Daisy y Gatsby. Y también Nick, que es el narrador y el tercero en discordia.

“Intenté marcharme entonces –escribe Nick–, pero ellos no querían ni oír hablar de ello; acaso mi presencia les hacía sentirse más satisfactoriamente solos.”

Desde luego es una frase extraña, misteriosa.

“La pregunta es: ¿desde cuándo hay dos personas más *satisfactoriamente* solas si hay alguien más presente? ¿Qué diablos significa esto?”, escribe Hustvedt en su ensayo incluido en *Una súplica para Eros*. Y todo eso la lleva a pensar que siempre toda historia de amor posee una cualidad triangular. Hay dos amantes y un tercer elemento: la propia idea de encontrarse enamorado.

Hustvedt se pregunta si es posible enamorarse sin esta tercera presencia, sin ese testigo imaginario del amor visto como algo maravilloso e iluminado por el resplandor de nuestras más profundas historias sobre nosotros mismos: “Es como si los ojos de Nick satisficieran este tercer elemento, como si él encarnara para los amantes la conciencia esencial del amor: una pareja de tres”.

Hustvedt cree que ese papel esencial del testigo imaginario recibe en *El gran Gatsby* un trato especial cuando se nos habla de los anteojos del señor T. J. Eckleburg, hombre de mirada espectacularmente inmensa y del que Nick oye hablar en un momento determinado del libro. ¿Quién es este Eckleburg? Sus ojos son los de alguien que todo lo ve y todo lo sabe, al estilo de los de los autores omniscientes de antaño.

Los ojos de la ensayista Hustvedt se posan en los lentes de ese señor de la mirada inmensa, que parece vigilar tanto los desatinos y amores de las criaturas de Scott Fitzgerald como la posible presencia en el libro de algún otro antejo de amplio voltaje. Y encuentra Hustvedt que tan solo hay otro par de gafas que, junto a las del señor Eckleburg, destaquen en la novela.

Los otros lentes son los que lleva “el hombre de los ojos de búho”, personaje secundario, uno de los cientos de invitados anónimos de las fiestas de Gatsby: un tipo muy borracho que aparece de pasada, al principio de la novela. Es alguien que va murmurando por ahí que los libros “son absolutamente reales”. En la vorágine de los acontecimientos le olvidamos pronto. Puede que ni siquiera esté invitado a aquella fiesta. Recordemos que Nick, en un momento determinado, dice de forma bastante misteriosa: “A mí me habían invitado de verdad”.

\*

¿Los libros son absolutamente reales? Hace cuatro años en un hotel de Madrid, a una pregunta acerca de por qué salía Dashiell Hammett en su más reciente libro y Chateaubriand en el anterior, Paul Auster —que está casado con Hustvedt y sin duda habrá leído su ensayo sobre la importancia de los lentes en *El gran Gatsby*— contestó así: “Los libros son parte de la realidad. Son tan reales como esta mesa junto a la que estamos sentados. ¿Por qué no pueden entonces estar presentes dentro de una ficción?”.

No creo que Auster fuera consciente en ese momento de que estaba conectando con el ensayo de Siri, pero me recordó de inmediato al hombre de los ojos de búho. Y, además, me hizo sentir involuntario testigo de la historia de amor entre sus declaraciones y el ensayo de su mujer.

¿Al hombre-búho lo invitó Gatsby alguna vez de verdad? Es un personaje en el que apenas reparamos cuando aparece borracho en la fiesta inicial. Y no volvemos a verlo hasta el entierro de Gatsby:

En el cementerio oí que un auto se detenía y luego el sonido de alguien chapoteando detrás de nosotros en la tierra mojada. Miré en derredor. Era el hombre con gafas como ojos de búho [...]. No lo había vuelto a ver. No supe cómo se enteró del funeral, ni siquiera conocí su nombre. El agua le caía sobre los gruesos anteojos; se los quitó y los limpió para ver la carpa que protegía la tumba de Gatsby.

¿Quién es ese hombre de los gruesos anteojos? Nick no le ha pedido que vaya al funeral. Para Hustvedt, representa una segunda encarnación del señor Eckleburg, testigo del problema de qué es y no es real, “un problema vuelto del revés mediante el concepto de ver a través de cristales especiales: *los cristales de la ficción*”.

En Madrid, Auster fue la reencarnación involuntaria del hombre de las gafas ojos de búho. Pero la pregunta sigue en pie: ¿Quién era ese hombre que a su vez era la reencarnación del señor Eckleburg? ¿Por qué apenas nada sabemos de él? Me hace pensar en la escena de la biblioteca en *Ulises*, de Joyce, cuando Stephen está hablando de Shakespeare y sostiene que éste se ha incluido a sí mismo en sus obras. Muy tenso, Stephen dice que Shakespeare “ha ocultado su propio nombre, un nombre magnífico, William, en sus obras: es un comparsa aquí, allá, igual que el pintor de la vieja Italia colocaba su rostro en un rincón oscuro de su lienzo”.

Tal vez Nick, al ver al hombre de los gruesos anteojos en el funeral de Gatsby, vio al propio autor del libro. De ser así, Nick llegó a ver a su creador. ¿Lo invitó el propio Gatsby? ¿Lo invitó de verdad? ¿Qué hacía allí el autor? Bueno, ya se sabe que en los funerales siempre aparece alguien que no te esperabas.

\*

Se hace difícil regresar a Barcelona, la ciudad de las bengalas y de los turistas roedores, ese lugar que hoy es algo así como un Benidorm con ínfulas culturales, tal como predijo Xavier Roig hace ya unos cuantos años. ¿Y quién es este Roig? Alguien que acaba de publicar su escalofriante *La dictadura de la incompetencia*, un lúcido ensayo sobre la sociedad civil catalana, a la que ve –no le faltan motivos– como una especie en peligro de extinción.

Se hace difícil volver, pero ya he vuelto. Lo que sucede es que me hago fuerte en casa, me resisto a salir. Temo que hayan iniciado la destrucción de la Avenida Diagonal, y eso ya no quiero ni verlo.

Que no quiero verla, que decía Lorca.

Aunque, de hecho, esa destrucción la iniciaron hace años, cuando la transformaron en intransitable y hasta altamente peligrosa para los paseantes. Pero ahora parece que la cosa va todavía más en serio. Se intenta copiar la ejemplar destrucción de la plaza Lesseps de estos últimos cuarenta años. La plaza Lesseps, sí. Ese icono total de nuestra inigualable *incompetencia*.

Dadas las circunstancias, no es extraño que esta noche haya soñado que la fachada de casa se abría a un paisaje urbano distinto, a un escenario como de cuadro de Edward Hopper, y yo seguía en Nueva York. Y qué diablos, es posible que siga ahí. Después de todo, nada nos dice dónde nos encontramos y, como diría Mark Strand, cada momento es un lugar donde nunca hemos estado.

No voy a comprobar si el paisaje soñado está ahí afuera, me bastará con saber que vivo en un momento y un lugar dónde nunca hasta ahora había estado, extasiado ante “Casa junto a las vías del tren”, del pintor Hopper. Nadie ha descrito mejor ese cuadro que Mark Strand en su libro-indagación sobre el sentimiento de extrañeza en el mundo de este pintor estadounidense.

Su libro *Hopper* es una literalmente maravillosa pieza ensayística de primer orden. En él Strand corrige lo que le parecen interpretaciones inexactas acerca de este artista. Porque Strand considera que la mayor parte de lo publicado sobre Hopper elude la pregunta fundamental de por qué gente tan distinta entre sí se siente conmovida de manera similar cuando se enfrenta a la obra de este gran autor. “Sostengo –escribe Strand– que la pintura de Hopper trasciende el mero parecido con la realidad de una época y transporta al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan. Mi lectura de ese espacio es el tema de este libro.”



Strand cuenta que con frecuencia tiene la impresión de que lo que observa en los cuadros de Edward Hopper son escenas de su propio pasado. Quizá eso se deba a que “yo mismo era un niño en los años cuarenta, y a que el mundo al que asistí era en muchos sentidos idéntico al que contemplo cuando miro estos cuadros hoy”. Quizás se deba a que el mundo adulto que le rodeaba entonces le parecía tan remoto como el que surge en esas obras de Hopper. “De niño, el mundo que me fue dado ver más allá de mi propio vecindario lo descubrí desde el asiento trasero del coche de mis padres. Fue un mundo apenas entrevisto al pasar, y sin embargo estaba ahí, quieto. Tenía una vida propia: no sabía de mí ni le importaba que yo pasara cerca en algún momento particular.”

Strand ve en los cuadros de Hopper una tensión entre la idea de estar de paso y la que nos compele a querer quedarnos. Es un mundo mental siempre paradójico y con paralelismos con el de Kafka. En “Escalera”, por ejemplo, un cuadro pequeño y misterioso de Hopper, se nos urge, según Strand, a ir hacia adelante, mientras algo parece insistir en que permanezcamos en el mismo lugar. Es una constante en toda la obra de este pintor. En el famoso “Aves nocturnas” —tres personas y un camarero en un bar—, lo mismo: un imperativo nos apremia a seguir adelante, y otro, que es fuertemente dominado por la imagen de un lugar iluminado en medio de la ciudad oscura, nos incita a permanecer.

Nadie ha llegado antes que nosotros a ese cuadro y nuestra experiencia será enteramente nuestra, dice Strand.

Sus palabras me recuerdan ciertos momentos únicos —únicos porque predomina una repentina disposición a entregarnos a los sentimientos— en los que con mis hermanas nos separamos del grupo familiar y comentamos cómo veíamos antaño el mundo desde el asiento trasero del coche de nuestros padres, y coincidimos en que teníamos la impresión de que ese mundo de afuera tenía un mundo propio y no sabía de nosotros ni le importaba. Es más, era obvio que ese mundo no esperaba nada de nosotros, salvo una rendición llena de dignidad ante lo inevitable. Era un mundo parecido al que veo en este preciso momento, cuando nadie me dice dónde me encuentro, y cada instante es un lugar donde nunca he estado. Acabo de salir afuera y tengo ante mí una altiva casa junto a las vías de un tren, una sólida mansión que parece dar la espalda al lugar al que me dirijo, cualquiera que éste sea.

Teníamos mis hermanas y yo algo de personajes de Hopper, cada uno con su asiento asignado, su destino perfectamente delineado. Éramos como niños que parecía que no tuviéramos nada que hacer: personajes que, atrapados en el espacio de una abstracta espera, sentíamos que debíamos hacernos compañía, sin lugar adonde ir, sin futuro en una Barcelona —“la Barcelona imbécil”, la llamaría años después Oswaldo Lamborghini— que desconocía entonces el terrible futuro que le esperaba. La verdad, y lo digo con todo el sentimiento, es que con mis hermanas solo podemos estremecernos cuando recordamos nuestros puntos de vista allá en la parte trasera de aquel automóvil con el que empezamos a rodar por la vida.

Dejo por unos días la lluviosa Nueva York y viajo a Saint-Nazaire, en la costa atlántica francesa, lo que me obliga a pasar primero por París y después por Nantes. Dejo una Nueva York eufórica por el triunfo de Obama, una ciudad ya con tempestades de otoño y donde empieza a despedazarse el gran gigante de 2666, la novela de Bolaño que *The New York Times* acoge con gran entusiasmo y con una absurda errata biográfica que podría haber sido evitada: le adjudican a Bolaño un pasado heroinómano al decir que murió en España, en 2003, “de una enfermedad del hígado atribuible al uso de la heroína en años anteriores”.

Cuando llego a Nantes llueve tanto como en Nueva York. Me pregunto si he llegado de verdad. De hecho, mi destino es Saint-Nazaire, a sesenta kilómetros. Me acuerdo de que Vilém Vok decía que para poder pensar que realmente has llegado, primero has de llegar tú, y después que no lleguen los otros. Es una frase que me viene acompañando toda la vida y que he interpretado ya de mil formas distintas. ¿Llegaré con ella algún día a algún lugar? Lo cierto es que Nantes es para mí un sitio de paso, lo que no evita que me acuerde de Bárbara cuando cantaba “*Il pleut sur Nantes / Donne-moi la main / Le ciel de Nantes / rend mon coeur chagrin*”. Desde entonces, la leyenda dice que el cielo de Nantes siempre está encapotado. Pero a esta ciudad la he visto también en pleno verano, y sé que entonces un horrible sol de plomo surge como del centro de un volcán del interior de la tierra. En esos días es como si la naturaleza quisiera hacer un esfuerzo y acordarse de Jules Verne, nacido aquí en Nantes, en esta ciudad a la que solo parece darle sentido la lluvia mientras que el sol la desfigura.

Estoy en Nantes, pero aún no he llegado. Y cuando esté en Saint-Nazaire, creo que tampoco podré pensar que he llegado. Cuando me encuentre en Saint-Nazaire me preguntaré por qué tengo que viajar tanto si, encima, tal como me dijera un amigo el otro día, ya ni es elegante viajar. Por lo visto, desde que se ha masificado el turismo, no es de buen tono viajar, y las personas elegantes –así como los ricos, que casi nunca son elegantes– no se trasladan ni en broma. Será por el cansancio, pero me deprime pensar que a partir de ahora tendré que viajar y ocultar que lo hago, porque los mismos que me recriminaban alardear de tantos viajes, ahora me tratarán de pobre diablo que para trabajar se ve obligado a viajar sin parar.

\*

Estoy ya en Saint-Nazaire y quizás he llegado con la misma lluvia. Tanto la noche como esta ciudad me parecen inmensas, y me hacen pensar en alguien que un día me dijo: “Estoy mirando un plano de Londres. Y me parece misterioso que se haya levantado una ciudad tan grande cuando yo sólo necesito una habitación”.

Hace dos siglos Saint-Nazaire fue el mayor puerto francés del Atlántico. Esta ciudad fue un gran puerto comercial y también una terminal ferroviaria importante y uno de los mejores astilleros de Europa, especializado en la construcción de paquebotes de lujo.

Esperaré a mañana para vislumbrar algo, pero ya estoy deseando recorrer Saint-Nazaire a la luz del día. Aquí los nazis, en 1941, vieron en las instalaciones portuarias el lugar idóneo en el que edificar su más importante base mundial de

submarinos U-Boote. Durante la guerra, la vieja terminal de paquebotes fue derribada y su lugar lo ocupó —lo ocupa, aún hoy— un monstruo de cemento que tiene una fachada de trescientos metros de longitud y dieciocho de altura. Hace unos años, el arquitecto barcelonés Manuel de Solà-Morales convenció a las autoridades de la conveniencia de mantener el lugar tal y como estaba, sin repintarlo ni pretender camuflar su estructura militar, pero convirtiéndolo en un centro lúdico y de arte. Perforó algunas de las paredes laterales para que circulase la luz y el lugar dejase de ser una barrera entre la ciudad y el puerto. Ideó también un acceso al techo del gigantesco búnker, transformándolo en una terraza desde la que se divisa la bellísima desembocadura del río Loira.

Mañana veré todo esto. Y podré tener hasta la sensación de que he llegado a algún lugar, quién sabe si a través de los caminos que abre la lluvia. Estoy al lado de la desembocadura del gran río y me emociona ya tan solo saber que estoy aquí. Lo primero que leí de Verne fue *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Ni el capitán Nemo podía entonces imaginar que a tan escasos kilómetros de Nantes se construiría una base naval como la que se levantó aquí. Mañana iré a ver ese lugar que han reconvertido en espacio de paseo y de arte. Mañana será otro día, pero ahora me acuerdo de Julien Gracq, perfecto observador del Loira y de su desembocadura, de ese mítico paisaje fluvial y literario del que antaño salían los grandes barcos hacia América y de donde regresaban cargados de toneladas de azúcar, jengibre, cacao, tabaco y café. Días de grandes aventuras, que Verne aún llegó a capturar en el ambiente cuando aseguraba ver todavía ciertos tenués resplandores del antiguo brillo. Gracq, en cambio, ya no vio nada, ni rastro de los transatlánticos, y en los momentos más dolorosos la destrucción nazi y las noticias lejanas que le llegaban de sus extraños nuevos paisanos, los submarinos U-Boote.

Mañana me encuentro aquí con Jean Echenoz. En la calma de la noche me dedico a terminar de leer su última novela, *Correr*, una bella historia sobre el velocista Zatopek. Cuando la acabe, trataré de sentir la profundidad de la noche y de esta ciudad que aún no he visto. Me protejo así mentalmente de cualquier pesadilla con submarinos. Estoy en Saint-Nazaire, y empiezo ya a sospechar que de verdad he llegado, pues, como decía alguien, la gente, aunque se desplace a veinte mil leguas de distancia, camina tan sosegadamente bajo la lluvia que pone siempre un pie detrás del otro.

\*

Despierto en Saint-Nazaire, Bretaña, en un cuarto del Hollyday Inn Express, enfrente mismo de la antigua base nazi de submarinos U-Boote, hoy reconvertida en centro cultural y paisaje raro donde los haya. En mi ventana, la bella cúpula que se construyó en el techo del gigantesco búnker y desde la que puede verse el gran estuario del Loira. Pero cuando dejo mi confortable posición en la cama y me asomo a la ventana, se me aparece en toda su siniestralidad el hormigón y la atmósfera de hierros retorcidos de la antigua base nazi y, literalmente aterrado, creo estar en mi ciudad natal viendo los ingenios antiaéreos de la plaza Lesseps, de la Panzer Platz, como la llama Jacinto Antón.

—¡No, no! —grito con verdadera ferocidad.

Como faltan horas todavía para el mediodía —que es cuando iré a un concierto de piano de música de Ravel en homenaje a *Ravel*, el libro de Jean Echenoz— decido tomarme las cosas con calma y canalizar mis energías hacia un nescafé que encuentro encima del minibar y hacia *Cahier d'un retour au pays natal*, el libro de Aimé Césaire —texto fundacional de la generación de la Negritud— que Joan de Sagarra me regaló el otro día, a su vuelta de la Martinica. Dos horas después, como si no quisiera cambiar ciertas tendencias de esta mañana, abordo la relectura de un libro que me trae el soplo cálido de los olores de la sabana y el ruido agudo de la selva; un libro que me impresionó ya en su momento: *El africano*, de Jean-Marie Le Clézio.

No he acabado de comprender las reticencias hacia el Nobel de literatura de este año. Es cierto que, ya solo buscando en Francia, encontramos narradores más a la altura del premio. Michon, Modiano, Echenoz, por ejemplo. Pero es que Le Clézio es el escritor menos francés del mundo. De hecho, ha sido una bofetada a París darle el Nobel a un autor tan escasamente nacional. Por otra parte, no es un escritor tan secundario como algunos irresponsables han tratado de decirnos. Basta con acercarse a *El africano*, potente texto en torno a los recuerdos de la fascinante figura paterna, médico en los años más duros de Nigeria. Tuve en su momento noticia puntual de ese libro por mi amiga Colette Fellous, que fue quien tuvo la idea de encargarle a Le Clézio, en buena hora, ese texto autobiográfico —sorprendente por lo que revelaba— que inauguró la gran colección Traits et Portraits, de Mercure de France.

\*

Al mediodía, en una sala de la antigua base de submarinos, creo estar en una remota África íntima mientras escucho en directo música de Ravel al piano, entremezclada con la lectura de textos de *Ravel*, la novela de Echenoz. Todavía me llegan los ecos de *El africano*:

Luego el negro atacado por la rabia cayó en una especie de letargo, derrumbado por la morfina. Horas más tarde, mi padre introdujo en la vena la aguja que le inyectaba el veneno. Antes de morir, el muchacho miró a mi padre, perdió el conocimiento y su pecho se hundió en un último suspiro. ¿Qué hombre se es cuando se ha vivido algo así?

¿Qué clase de hombre era el padre? Le Clézio lo encontró a los ocho años, en 1948, cuando el padre ya estaba al final de su vida africana. No acertó a entenderlo y, como tantas veces sucede, lo ha entendido después. Era un padre demasiado diferente de todos los que conocía, un extraño. Nada tenía en común con los hombres blandos que el niño veía en Francia, en el círculo de su abuela, esos señores distinguidos, condecorados, patriotas, que estaban abonados al *Journal des Voyages*. El padre sabía lo que en verdad era un viaje, la dura travesía africana. Y era ferozmente anticolonialista e incorruptible. El niño se asustó cuando vio por primera

vez al padre. Estaba al pie de un auto, en el muelle de Port Harcourt. Era un padre de otro mundo, con sus zapatos de cuero negro polvorientos por el camino.

Me invade el *crescendo* de Ravel y, en plenas evocaciones africanas, noto que su música me transporta caprichosamente a Satie y también noto que tengo hambre. Tal vez es imprudente oír música en ayunas.

“¿Qué prefiere usted, la música o la charcutería? Parece que es una pregunta que tendría que hacerse a la hora de los entremeses” (Erik Satie, *Memorias de un amnésico*).

Tengo hambre, sí. Y podría desvariar en cualquier momento. Recuerdo que Satie decía que el piano, “como el dinero, solo resulta agradable a quien lo toca”. De pronto, al final de mi desvarío famélico, me doy cuenta de que en el último libro de Le Clézio, en *Ritournelle de la faim*, el *Bolero* de Ravel juega un papel crucial. En el libro se entretajan los recuerdos sobre Isla Mauricio con la memoria de los momentos de ira y de hambre en el París de 1928. Porque Le Clézio habla del hambre, recuerda haberla conocido en sus años de infancia.

Su madre fue testigo de la *première* del *Bolero* de Ravel y le habló de la emoción, de los gritos, los bravos y los silbidos, el tumulto de ese estreno. La madre, tiempo después, confiaría a su hijo que aquella música le había cambiado la vida. Le Clézio cree comprender por qué:

Creo saber qué significó para su generación esa frase repetida, machacada, impuesta por el ritmo y el *crescendo*. El *Bolero* no es una pieza musical como las otras. Es una profecía. Cuenta la historia de la ira y del hambre. Cuando culmina en violencia, el silencio que sigue a continuación es terrible para los supervivientes aturridos. Es la música de la generación de mi madre.

Es el *Bolero* que termina ahora, aquí en Saint-Nazaire. Aplaudimos muy educados, condecorados. A comer, dice una voz lejana. Airado, trato de controlar la mezcla de emoción y hambre que siento en esta antigua base nazi, rodeado de hijos de los supervivientes aturridos, mientras me asalta el recuerdo inventado de mi tierra más íntima: el mediodía profundo de la planicie, el trueno cada vez más cercano, la onda que hace vacilar mi hamaca y sopla la llama de mi lámpara de gas. Impresiones de África.

\*

Me fui de Saint-Nazaire, en la costa atlántica francesa, pero seguí pensando en la ciudad, concentrándome todo el rato en ella, como resistiéndome a dejarla. Y la atención misma que le seguía dispensando hizo que me fuera hundiendo en su historia. Suele ocurrirme en muchos viajes. El verdadero interés por un sitio comienza a llegarme tiempo después de haberlo visitado. Así las cosas, tampoco fue tan extraño que recibiera una carta del ingeniero de caminos Javier Rui-Wamba, donde me comunicaba que acababa de leer “las memorias de Vladimir Nabokov, que concluyen precisamente en Saint-Nazaire, donde aquel personaje extraordinario

y escritor excepcional se embarcó rumbo a Nueva York dejando para siempre atrás nuestra vieja y atormentada Europa”.

Javier Rui-Wamba es uno de los artífices de la rehabilitación de la base de submarinos nazis de Saint-Nazaire. Al recibir su carta tuve de golpe la sensación de no haber abandonado todavía aquel cuarto del Hollyday Inn Express, situado enfrente mismo de la antigua base; la sensación de seguir allí, pero ahora más desahogado, como si hubiera dado un gran paso hacia ese “mundo libre de la intemporalidad” del que solía hablar Nabokov.

Y ahora, como si continuara en el Hollyday, sigo viendo la bella cúpula que se construyó en el techo del gigantesco búnker y desde la que puede verse el gran estuario del Loira. Y sigo oyendo el *Bolero* de Ravel, que escucho ya para siempre en compañía de Echenoz. Y luego, ya en el cuarto del hotel, miro desde la ventana hacia la izquierda y veo la extensa dársena y, más allá, los astilleros en los que, reanudando una tradición de Saint-Nazaire que la guerra clausuró, se construyen nuevamente los grandes paquebotes que un día irán a América.

Miro el paisaje naval y recuerdo que en *Ravel*, la novela de Echenoz, hay un transatlántico, el France, a bordo del cual viaja Ravel a Nueva York. Es un paquebote al que le quedan todavía nueve años de actividad por delante —nos informa Echenoz—,

antes de ser vendido a los japoneses para su desguace. Buque almirante de la flota que realiza la travesía transatlántica, es una masa de acero remachada por cuatro chimeneas, una de ellas decorativa, bloque de doscientos veinte metros de largo y veintitrés de ancho, construido veinticinco años atrás en los Astilleros de Saint-Nazaire-Penhoët.

\*

En *Habla, memoria*, la autobiografía de Nabokov a la que se refería Rui-Wamba, hay un barco que también va a América, el Champlain, y en él una sola chimenea —blanca— en lugar de las cuatro que sabemos que había en el de Ravel. Esa chimenea le trajo problemas a Nabokov cuando el departamento de control de *The New Yorker* quiso cambiar algo del fragmento que iban a avanzar de *Habla, memoria* y trató de modificar ciertos detalles de la descripción del transatlántico en el que el escritor, huyendo de los nazis, se embarcó con su mujer Vera y su hijo Dmitri hacia América en 1939.

Por seguir una costumbre de la casa —en *The New Yorker* les gustó siempre modificar los relatos de sus colaboradores; John Cheever era muy divertido hablando de esa manía del periódico—, pretendieron cambiarle el color a la chimenea, lo que provocó una carta de Nabokov donde les decía que, deseando permanecer absolutamente fiel a la visión que tenía de su pasado personal, no podía cambiar el color de la chimenea, aunque si fuera necesario podía omitir mencionarlo:

Puesto que estoy absolutamente seguro (igual que mi esposa y mi hijo) de que la chimenea era blanca, solo puedo suponer que la pintaron de blanco por orden de las

autoridades militares de Saint-Nazaire y que se tomaron esa libertad con la chimenea del Champlain sin dar parte a la sucursal americana de la línea francesa.

Entre muchas otras, son formidables en *Habla, memoria* las dos páginas finales, cuando Nabokov narra el descenso con Vera y Dmitri hacia el muelle de Saint-Nazaire. Antes, se han paseado por un pequeño jardín geométrico de la ciudad, su último jardín en Europa. Ese jardín fue un lugar que tuvo que estar situado cerca de aquí, a la izquierda de mi ventana del Holliday y que, como todo en Saint-Nazaire, quedó arrasado durante la guerra. Si me concentrara podría hasta ver a los Nabokov en el momento de iniciar el descenso por una ininterrumpida hilera de casas que se interpone entre ellos y el puerto. El padre vigila los pasos del niño, que está medio enfermo y aún no sabe si podrán subirlo al barco, rumbo a la libertad. Se adivina, al fondo de la escena, una poesía secreta, tal vez el arte mismo.

En Saint-Nazaire, en 1939, en el lugar donde el ojo encontraba toda clase de estratagemas, desde ropa interior azul claro y rosa haciendo equilibrios en la ropa tendida [...] se podía distinguir, entre los confusos ángulos de techos y paredes, una blanca y espléndida chimenea de barco que asomaba por detrás del alambre de ropa tendida, a la manera de ese elemento de la compleja ilustración que, una vez localizado, no puede ya dejar de ser visto.



Al darle color a esa oculta chimenea que esperaba a los Nabokov en el último muelle, el escritor quiere sugerirnos que el arte que se esconde detrás de la vida puede estar reservándonos, cuando entremos en la última imagen mortal, otra estampida de conciencia tan intensa como el estallido original de la mente. Parece como si Nabokov quisiera decirnos que algo podría ocurrir si un día lográramos distanciarnos del mundo marcado por el tiempo humano: el estallido, por ejemplo, de un arte y una armonía ocultos en las cosas, incluso en las peores, vigilando la vida con ternura paternal y conduciéndonos desde un jardín hacia el mundo libre de la intemporalidad, hacia el blanco donde todos los caminos convergen.





Vila Matas (derecha) con el escritor Eduardo Lago, junto a la tumba de Melville, en el Bronx.





**“En el origen de un diario  
siempre hay una pérdida”**

## **Diálogo inacabado con Ricardo Piglia**

**Ana Inés Larre Borges**

**Ignacio Bajter**

---

*Departamento de Investigaciones  
Biblioteca Nacional*



117

En agosto de 2010, cuando empezábamos a preparar esta revista, Ricardo Piglia vino a Montevideo para dar la conferencia inaugural del Festival Eñe en su primera edición americana. En dos tardes generosas, en el café de una librería de la Ciudad Vieja, tuvimos este diálogo sobre las escrituras autobiográficas, diarios y autoficciones, que Piglia ha practicado como escritor de un modo pionero y destacado, formas sobre las que también ha reflexionado. Varios meses después –en enero de 2011– comenzaron a publicarse en dos suplementos culturales, de uno y otro lado del Atlántico, “Notas en un diario”, series salidas del diario que Ricardo Piglia lleva desde su adolescencia.

—*La propuesta es hablar de algunas formas de escrituras del yo que has practicado y que hoy parecen ocupar el centro de la escena. La Revista Ñ, que da nombre a este festival que te trajo a Montevideo, tiene una sección fija que es un diario de escritor. En cada número publica un diario a pedido. Alain Girard, un teórico del género, habla de la posibilidad de un encuentro no ya con la obra de un escritor “sino con el limo de donde salió”. ¿Cómo se explica esa avidez por la lectura de diarios de escritores y esa tendencia a mostrar instantáneamente los diarios que antes eran secretos?*

—Habría que hacer una distinción entre lo que uno puede imaginar que justifica el diario para quien lo escribe, y qué lo justifica para quien lo lee, ¿no? Por qué se leen los diarios es una pregunta distinta a por qué se escriben. No necesariamente quien escribe un diario quiere mostrar ese limo del que surgirían los textos. Tampoco escribe necesariamente porque quiere mostrar elementos de su vida que considera más interesantes que la vida de quienes no escriben diarios. En un punto, la distinción entre las razones para escribir o leer diarios es meramente formal, pero es importante. Por un lado existe una tradición de la escritura de diarios, y cabría preguntarse qué sucede con eso ahora. En esa tradición el sujeto al cual se refiere lo que se escribe es un sujeto que se muestra, y eso ha encontrado un espacio de expansión, no sabría decir por qué. Uno tiene ciertas hipótesis... Quizá sea la propia expansión de los medios actuales, que permite una relación inmediata con la escritura. O tal vez tenga que ver con la cuestión de que cada uno imagina que su vida merece estar en algún escenario determinado, o tal vez porque su vida es lo que la gente tiene a mano cuando se pone a escribir, ¿no?

—*¿Es posible que esta atención a las escrituras privadas se relacione con un estado actual de la cultura? ¿Que frente a las proclamas del fin de las ideologías, del arte, de la historia, el impulso sea el de refugiarse en lo íntimo y subjetivo?*

—Es una hipótesis. Tratar de ver si, con un diario, uno puede encontrar un lugar de apoyo en medio de una situación fluida y de difícil percepción. Después hay que ver por qué hay interés en los diarios. Un interés, que no quisiera llamar excesivo ni perverso, es ver si alguien cuenta cosas que pueden ser sorprendentes o atractivas. Muchos están haciendo eso, contando historias estrafalarias de sí mismos. Por qué hay tanto interés en esto que se llama escrituras íntimas es una historia que habría que pensar. Yo no tengo una respuesta inmediata. Se podría tomar esta idea de que cuanto más despersonalización social, más interés habrá en captar elementos de las vidas interiores. En relación con la situación actual, de circulación generalizada, veo que eso va acompañado con lo que llamaría el “relato que aspira a ser interpretado”. Pareciera que se está esperando que alguien diga algo sobre lo que se está haciendo, dándole una interpretación inmediata. Lo veía en Estados Unidos, con la serie *Lost*: aparecía un capítulo y todo el mundo lo interpretaba, y cuando ibas a ver el segundo, ya tenías una especie de información, de hipótesis y análisis. Me da la sensación de que hay una demanda de sentido, de interpretación, que tiene que ver con el movimiento actual de los medios, donde uno publica algo y en el blog de inmediato empieza la interpretación. No son textos que se leen en sí mismos, que estén allí solos.

—*Dedicamos la revista a dos formas de escritura que has practicado –diario y autoficción–, incluso también la del diario como autoficción. ¿Cuál es, más allá de lo evidente, la diferencia entre ambas?*

—Tengo la impresión de que la autoficción está ligada a una intención de que el relato sea leído como real y verdadero. El diario sería un pacto que parte de eso. Estás leyendo algo que debés aceptar como que realmente sucede, que le sucede a un sujeto. Me parece que la autoficción se ha convertido también en una suerte de género, sobre la base de una tendencia a borrar la ficcionalidad de la narrativa. Es algo que está muy presente ahora y que hace que el relato tienda a parecer un documento, algo conectado con una realidad. Puede ser la realidad de un individuo o de una experiencia que alguien vivió y de la que es responsable. Entonces, un punto que comparten el diario y la autoficción es cierta posición respecto a la ficción, una relación de distancia respecto a lo que podríamos considerar la ficción como tal.

—*Y ¿cómo juega eso en tu literatura? Recordaba algo que habías dicho en cuanto a que la verdad está en la ficción.*

—Tiendo a ver la operación de la ficción como un modo de tematizar algo que habitualmente no se tematiza, que es la relación verdad-ficción. Uno de los campos que la literatura tiene como propio, Onetti es un ejemplo clarísimo, es que juega todo el tiempo a encontrar el punto de cruce. Eso no quiere decir que la literatura sea escéptica como tal, sencillamente es una práctica que juega muchísimo con ese mecanismo, mientras que en los otros ámbitos sociales, uno acepta. Yo acepto que hay una revista de la Biblioteca Nacional, y que la biblioteca efectivamente existe. No puedo pensar que se trata de una ficción. Partimos de un acuerdo. Es muy difícil vivir socialmente sin que ese acuerdo implícito funcione. Es como si la literatura se ocupara de hacernos pensar sobre qué pasaría si no funciona, cómo es si no funciona y qué tipo de efectos tiene. En la experiencia cotidiana, en las relaciones sentimentales, de trabajo, hay un acuerdo, después uno en ese acuerdo muchas veces falsifica, pero no está bien visto que falsifique, ya lo sabemos, ¿no? Un punto importante de la literatura es justamente la capacidad de hacer de esto una cuestión, un tema. Yo veo en esto que se llama “autoficción” una manera de dar lugar a un sujeto que está escribiendo, frente al cual el lector tiene confianza, pues se supone que es el sujeto real el que está escribiendo el texto, o tiende a parecer así. No sabemos si es Sebald realmente quien se va de paseo y hace todas esas cosas que él dice, pero uno tiende a pensar que es el señor Sebald que sale por ahí.

—*Al mismo tiempo, en la lectura, ocurre que ante un diario o una autobiografía el lector desconfia. Sospecha de las intenciones y la veracidad del autor como sospecha frente a un artículo periodístico o un libro de historia. Solo en la ficción acepta. Solo frente al discurso que nos dice que va a mentir, aceptamos sin cuestionamientos.*

—Es cierto, es verdad, está muy bien eso. Quiere decir que la ficción sería un lugar donde no se pone en juego el hecho de que sea una ficción. Yo no sé si uno

podría considerar que ese cuestionamiento, esa sospecha sobre las otras maneras, es algo que tiene hoy un espacio nuevo, es muy difícil percibirlo. ¿Será una actitud actual, para llamarla de algún modo?

—¿Un cambio histórico? Antes existía una mitificación de la letra impresa, a la que se le atribuía valor de verdad. Ahora se sospecha hasta de las biografías.

—Sí, demasiado.

—Alguna vez dijiste que se escribían las memorias no para expresar algo sino para ocultar algo...

—Bueno, sí, tantas palabras, escritas a lo largo de la vida, hacen desconfiar. En las vidas clandestinas el que habla pierde. En boca cerrada no entran moscas, ¿se dice también así en el Uruguay? En todo caso lo que uno considera sus secretos no son los secretos que los amigos —o los desconocidos o la policía— intentan descubrir.

—Pensando en los diarios y el tema de la verdad, ¿creés que el anotar día a día asegura una mayor sinceridad?

—Llevar un diario no quiere decir que uno no invente situaciones. En mi caso el diario no es un registro absolutamente fiel de todo lo que ha sucedido; tiende a serlo, pero está también cruzado por situaciones imaginadas a partir de hechos reales, por hipótesis, posibles situaciones o interpretaciones: de personas, de amigos, yo no diría que todo lo que está escrito ahí es tal cual sucedió. Cuando lo releo siempre tengo la misma sensación: cosas muy importantes no están ahí. Cosas que he vivido y recuerdo con mucha nitidez pero no anoté. No me di cuenta de que eran importantes como para escribirlas en ese momento. Y cuestiones que en el diario parecen importantísimas, momentos y situaciones que dramatizo, ya no me los acuerdo. Es difícil que haya una coincidencia, salvo en hechos históricos. El día que murió Perón, de eso me acuerdo. Cuando voy al diario encuentro elementos que no recordaba con claridad. Allí hay un punto de referencia. Pero en situaciones más fluidas el registro es un registro de los sentimientos, diría yo, de los sentimientos que uno tenía con relación a un hecho. Son los sentimientos los que nos llevan a escribir de tal manera, a registrar y olvidar en el momento ciertos datos. Qué registro de verdad tienen los sentimientos, esa es una pregunta que hay que hacer. Cuál es el punto donde un sentimiento puede ser adscripto a ese movimiento de indecisión sobre si es verdadero. Uno lo vive como verdadero, aunque después diga pero qué equivocado estaba.

—Ahora, la pregunta sería si eso mismo no pasa con nuestros recuerdos. También recordamos arbitrariamente. ¿El diario sustituye a los recuerdos?

—Las emociones registradas en el presente no siempre se recuerdan. Eso para mí tiene que ver con algo..., a ver si lo puedo expresar... Es difícil expresarlo sin escribirlo, sin narrarlo. Las pasiones verdaderas están siempre en presente, cuando uno las recuerda es porque no las tiene más. La intensidad de la pasión —amorosa, política— tiene que ver con una intensidad donde por un lado las consecuencias

no importan mucho, uno no piensa en el futuro diciendo a ver qué va a pasar con esto, porque si no se queda quieto. Tampoco funcionan después, cuando uno trata de recordarlas, porque lo que recuerda son los hechos, y es muy difícil recordar la intensidad, ¿no? Todo esto busca acercar al mundo del diario esta cuestión de los sentimientos y las emociones, no solo los hechos. Los diarios son importantes porque nos hacen ver el cruce entre las emociones y la política, las emociones y la cultura, que muchas veces uno no percibe con claridad. Escribir un diario sería un tipo de trabajo con la emoción. En el origen de un diario siempre hay una pérdida, algo que se trata de entender o de restituir.

—¿Fue así en tu caso?

—En mi caso lo veo clarísimo. Cuando mi familia decide que nos tenemos que mudar a Mar del Plata y yo veo que la casa está desmantelada, siento que nos vamos a ir, que está la chica de *La peste*, y que la pierdo ¿no? Ahí empiezo a escribir el diario. No soy demasiado consciente de la relación, pero creo que ahí aparece algo que define. Hay un sentimiento y la escritura reacciona. Un mapa de los sentimientos en el sentido más incierto.

—*Habrás que aclarar esa historia de “la chica de La peste” que una vez retiraste de una antigua entrevista, y que entonces también relacionabas con tu iniciación como lector.<sup>1</sup> La repregunta formal es: Piglia, ¿recuerda la experiencia del primer libro que leyó?*

—Ese fue el primer libro que leí con conciencia, digamos, literaria. Tengo muy clara la escena. Porque íbamos caminando por la calle y enfrente había un muro, y tengo esa imagen muy nítida porque entonces ella me hace la pregunta. Teníamos quince, dieciséis años. Yo cursaba el secundario y no estaba interesado mayormente en la cultura, jugaba al billar, qué sé yo, pero estaba esta chica que venía de una familia anarquista y era abanderada y tenía esa tradición cultural de los anarquistas. Íbamos caminando por esa calle cuando ella me preguntó qué estaba leyendo. Yo no estaba leyendo nada, pero recordé un libro que había visto expuesto en una librería y dije su título. Era *La peste*, de Camus. Pero entonces ella me lo pide prestado. Ese día lo compré, lo leí esa noche, lo arruiné un poco para que pareciera usado y se lo presté. Los libros importantes de mi vida están conectados con escenas, situaciones. Si uno recuerda la situación (dónde lo compró, dónde lo leyó), aunque no recuerde bien el contenido, quiere decir que ese libro fue muy importante, no en general sino para uno. El recuerdo de los libros está acompañado de la situación en que fueron leídos.

—*Decías, creo recordar, que en esa escena está concentrado lo que vendría después. El libro que leíste y no leíste, la falsa erudición que atraviesa tu obra.*

—Sí.

---

1. “La literatura y la vida”, entrevista de Ana Inés Larre Borges que se publicó en *Brecha* el 28 de julio de 1989. Recogida en *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990, pp. 185-197. Para frustración de la entrevistadora, Piglia solicitó retirar esa historia. Nunca volvió a ver a “la muchacha de *La peste*” que hoy es historiadora y vive en México.

—*Ahora, sabiendo que es ahí cuando empezás a escribir el diario, ¿hasta dónde el diario no es un ejercicio para entender a las mujeres? ¿O “las mujeres eran el pretexto”, como se lee en el relato que dedicaste a Pavese?*

—No había pensado en eso, es muy buena idea, de hecho en los cuadernos cito mucho más a las mujeres que a los hombres, piensan más rápido y con más precisión y siempre me sorprende lo que dicen. Así que un diario podría ser visto como una experiencia destinada a comprender el lenguaje privado y los modos de ser del otro sexo. Pavese, en este asunto, sería el maestro, aunque no aprendió nada, claro (a veces conviene dejar de escribir).

—*Idea Vilariño pasó sus diarios, y saberlo problematiza la lectura. ¿Corregir el diario es traicionarlo?*

—Es difícil corregir. Lo único que se puede hacer es cortarlos un poco. ¿Cómo quedó el de Idea? Ella es muy extraordinaria. Yo estoy pensando en pasarlo a máquina, desde hace mucho tiempo. Lo he intentado varias veces, pero tengo principios difíciles. Sé que lo he intentado, porque me encuentro con las páginas escritas a máquina, pero no he avanzado. Debería encerrarme seis meses, porque no se lo puedo dar a otro, la letra es todo un problema. Entonces eso de transcribirlo es una experiencia extrañísima.

—*Entonces estás pensando publicarlo.*

—Sí. Me gustaría mucho.

—*Has dicho que a veces tomás notas, ¿por qué esas notas no se pasan al diario? ¿Cuál es el límite de la escritura que entra en el diario?*

—Ah, entra todo. Muchas veces un diario acompaña la escritura de un libro. Hay notas que están hechas porque en ese momento estaba trabajando en un relato, y aparecen fragmentos de cuentos o diálogos, o situaciones ligadas, podríamos llamar a eso “notas”. Notas de trabajo. También hay notas que no son notas de lectura sino anotaciones que hacemos para tratar de sintetizar algo. Habitualmente el libro produce algo que me parece es parte de este ámbito del diario y no de un ámbito distinto de reflexión. Después hay otra situación, y es que cuando termino los cuadernos, muchas veces quedan cartas o cuentas o números de teléfono que fui guardando o anotando en el cuaderno que está todo el tiempo sobre la mesa. El diario en ese sentido es una especie de archivo raro, como un corte geológico de lo que estaba sucediendo en ese momento. Ahí también aparecen notas de lectura, las notas que uno toma cuando está escribiendo y que yo siempre pienso que es mejor guardarlas en el diario para no perderlas. El diario es como un cajón, un lugar donde se guardan algunas cosas.

—*En Prisión perpetua se dice que todos tus libros fueron escritos para justificar la lectura de esos cuadernos.*

—Sí, bueno, en un sentido puede entenderse de ese modo. Uno empieza a escribir un diario, uno nunca es nadie, pero menos en ese momento, cuando está

escribiendo ese diario. Entonces se puede imaginar a un escritor que publica libros para que por fin tenga sentido que alguien lea su diario. Esa es un poco la vuelta que yo le daba al asunto. Algo de eso hay. Hoy leemos el diario de Idea porque es el diario de Idea Vilariño. Por ahí hay mujeres extraordinarias que han escrito diarios, que son anónimas y que, en general, se leen por motivos históricos.

—*Anónima, la de Berlín.*<sup>2</sup>

—Claro, por ejemplo.

—*Que finalmente no era tan anónima. Blanchot dice sobre Kafka que la lectura del diario nos hace leer de otra manera la obra. Tú estabas proponiendo algo inverso, que la obra haga leer el diario como obra última. ¿Cuál es el lugar del diario?*

—Es un lugar de mediación, aunque no me gusta la palabra mediación. Pero si es que hay un lugar de mediación, sería ése. El diario es un objeto hecho de esas dos experiencias, que son experiencias fuertes, lo que llamamos vida, que tiene muchas ramificaciones, y la literatura, que también las tiene. Las anécdotas que uno escribe, lo que piensa, los libros que uno escribe, eso es mucho, no solamente los libros que se leen. Y las experiencias, como tales, también están llenas de fracasos y de ilusiones, en fin, son lugares. En un sentido el diario es el lugar donde están registradas esas conexiones, el lugar del cruce.

—*Alguna vez dijiste que se escribe porque en la vida no se puede corregir, y en la literatura sí. ¿El diario puede ser un atajo, una escritura que más directamente corrige la vida?*

—Yo no tengo el recuerdo de haber sido alguien que conscientemente corrige. Alguien que dice bueno, ahora voy a contar esto mejor de lo que fue. No tengo ese recuerdo y me parece equívoco, idiota, que uno escribiera un diario para mentir deliberadamente, pero es muy probable que lo haga. Habría que verificar situaciones que he vivido con alguien más. Les voy a hacer una confesión: en mis diarios muchas veces hay presencias. He tenido varias convivencias de pareja que aparecen en el diario con intervenciones: “no fue así”, por ejemplo.

En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas empecé a escribir un Diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidad, rechazar lo que venía. La literatura es una forma privada de la utopía. [...]

Así empecé. Y todavía hoy sigo escribiendo ese Diario. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero me mantuve fiel a esa manía. Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un *clown*. Sin embargo, estoy convencido de que si no hubiera empezado esa tarde a escribirlo jamás habría escrito otra cosa. Publiqué tres o cuatro libros y publicaré quizás algunos más solo para justificar esa escritura. Por eso hablar de mí es hablar de ese Diario. Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras. Cambios en mi letra manuscrita. [...]

A veces, cuando lo releo, me cuesta reconocer lo que he vivido. Hay episodios narrados ahí que he olvidado por completo. Existen en el Diario pero no en mis recuerdos. Y a la vez ciertos hechos que permanecen en mi memoria con la nitidez de una fotografía están ausentes como si nunca los hubiera vivido.

*Prisión perpetua.* Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

---

2. *Anónima: Una mujer en Berlín*, Barcelona: Anagrama, 2010. Con introducción de Hans Magnus Enzensberger.



—*¡Parece Ada o el ardor!*

—Claro. Yo nunca escondía los cuadernos. Decía mirá, te voy a pedir que no los leas. Esconder me parecía horrible y además lo que se esconde se encuentra. Bajo llave nunca. También mis amigas eran capaces de abrirlo con lo que fuera, ¡de romperlo con un martillo!

—*¿Pero no es un poco sádico poner por allí un diario y decir “no lo leas”?*

—Bueno, yo no decía tengo un diario. Sino que se sabe que llevo un diario; y yo decía, sobre los diarios y los borradores: es mejor que dejes que esto sea un mundo cerrado, yo te voy a mostrar las cosas que me parece que hay que mostrar. Pero a veces, en situaciones de conflicto... Ahí es muy interesante ver las intervenciones sobre la verdad, básicamente. En el sentido “no es así”. A veces en el momento no me daba cuenta de que alguien había escrito algo en el diario, y encontraba eso después. Hay una que dice: “No fue así, ni fue”.

—*Al parecer, Tolstói, por ese motivo, llevaba tres diarios: uno en público, otro para que la mujer lo encontrase y otro que guardaba en la bota, y era el verdadero.*

—El que es muy bueno es el diario de la mujer de Tolstói. Está editado en francés, no sé si hay versión en español, yo lo leí en francés.<sup>3</sup>

—*Los de Tolstói decepcionan un poco. Uno va a buscar qué puso el famoso día en que quiso liberar a los siervos y los siervos no quieren...*

—Piensan que se volvió loco... sí, qué genial.

—*Pero el diario resulta un poco frustrante. Solo dice: fui a hablar con los siervos, no quisieron. Punto, nada más.*<sup>4</sup>

—Bueno, ahí hay otro problema que tiene el diario. Es un problema que también tiene la literatura, pero la literatura lo resuelve. Lo que vos sabés, ¿lo escribís? Si lo hacés, parecés un poco ridículo: “¡hoy liberé a los siervos!”, “hoy es un día histórico”. No podés hablar como un político. Tampoco los acontecimientos que para uno son importantes se pueden contar desde afuera, como lo haríamos en un relato. Ese es el punto hermético de un diario: hay un momento en que la carga que tiene para el que lo escribe es difícil de transmitir. Si no, uno se pone en un estilo que no se puede asumir, ¿viste las obras malas de teatro donde aparece un personaje y avisa “nosotros somos soldados de la guerra de los 30 años”? “Nosotros acá, que estamos en Montevideo.” Si uno ya sabe que está en Montevideo. Entonces, en un momento a mí se me había ocurrido hacer series. Supongamos, ordenar

---

3. Al parecer sí existe una edición en español. *Diarios (1862-1919)* de Sofía Tolstói, Barcelona: Editorial Alba, 2010. Traducción, selección y notas de Fernando Otero Macías y José Ignacio López Fernández.

4. En la entrada del 4 de junio de 1856 escribe Tolstói: “Desayuné, dormí, comí, me di un baño en el Voronka, leí a Pushkin y fui a ver a los campesinos. No quieren la libertad”. *Diarios (1847-1894)*, Barcelona: Acantilado, 2008, p. 151. Traducción de Selma Ancira.

la serie de encuentros con amigos, la cantidad de veces que se registra eso, hacer ver la repetición. Es algo que tiene que ver con la manera de cómo se lee un diario y que está un poco en “Encuentro en Saint-Nazaire”.

—¿Es el diario, en tu caso, un modelo de “máquina de narrar”?

—Sí, claro, retrospectivamente siempre ha funcionado así, no es que en el momento que lo escribía lo haya imaginado de esa manera, pero un diario es un lugar donde todo parece susceptible de ser narrado.

—Hablabas de clasificar los diarios para su edición.

—Sí, y ahí uno vería, entonces, que la vida es una continuidad de repeticiones de pequeños acontecimientos. Por ejemplo, las veces que estuve en Montevideo, poner eso en relación, el paso del tiempo. Poner al final un sistema de clasificación que le permitiera al lector hacer ese recorrido. Hacerlo como el libro de Georges Perec,<sup>5</sup> con un índice que dijera, supongamos, “bares”. Sería el modo de hacer ver algo que va más allá de la vida personal.

—Sería un diario atípico.

—Claro. En un momento pensé hacer capítulos, o series o momentos, que siguieran cuestiones. En un sentido le daré a los diarios un toque de repetición un poco ficcional. Por ahí hay una serie de situaciones que se repiten, en fin, eso me gusta mucho. Se trata de pensar formas de diarios que no solamente respondan al orden de los días, ¿no?

—Parecería que la datación constriñe y ata la escritura del diario. ¿Cuáles son las posibilidades que vos le ves cuando decís que te interesa como forma?

—Cualquier diario es muy aburrido si está puesto ahí tal cual, por eso creo que tiene que ser editado. Me interesa por el lado del fragmento y la brevedad como experiencia de la forma. Eso y la idea de una combinación muy fluida, no deliberada. Lo importante es que uno no dice: voy a escribir sobre esto. Y también me gusta la idea de que es capaz de incorporar registros múltiples de la escritura. La literatura tiende a poner al sujeto en un estilo, en una fórmula, mientras que los diarios no. Pongamos el caso de Macedonio: he visto los archivos, sus cuadernos. Tiene reflexiones sobre Kant seguidas de cómo hacer gimnasia, cómo hacer la sopa, ¿no? Una relación, digamos, entre el cuidado del cuerpo, la dieta y la filosofía que se dan juntos. Porque para él seguramente eso se daba junto.

Teoría de la repetición. Hay que recordar para no repetir. Serie de acontecimientos imperceptiblemente simétricos. En una vida la red de actos exactamente iguales alcanza, digamos, el 73,2 por ciento. Hay que pensar en el resto (los restos), en lo que se filtra por los intersticios de la repetición y sucede una sola vez. En ese punto se construye el jeroglífico donde se cifra el porvenir. (Cuarenta y ocho dividido por tres... hay que eliminar los fragmentos. Por ejemplo, para tomar un caso sencillo, ¿cuántas veces he recorrido la Verstebrogade Street?).

“Un encuentro en Saint-Nazaire” en *Une rencontre a Saint-Nazaire*, Arcane 17, MEET, Saint Nazaire: 1989, pp. 46-47).

5. *Penser / Classer*, de Georges Perec. París: Hachette, 1985. En traducción al español de Carlos Gardini: *Pensar / Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2001.

—*Hablamos de la relación diario-vida, pero la relación diario-muerte parece ahora borrada con lo que estamos hablando del diario como forma. ¿El diario ha dejado de ser un testamento?*

—Me seduce mucho pensar el género póstumo. ¿Qué textos deliberadamente se piensa que pueden ser póstumos? Hay muchos escritores que trabajaron con esa idea, Macedonio es uno. Cuando estaba escribiendo el relato “Un pez en el hielo”, sobre Pavese, en *La invasión*, me di cuenta de algo espeluznante, que Pavese escribe “Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más”, que para mí era como el modo, y pasa una semana hasta que se mata, algo terrible.

—*También es poco una semana. ¿Te parece mucho?*

—Se mató ahí, eso pensé. Puso eso y se mató, ¿qué más iba a hacer?

—*El fin del diario como la muerte.*

—Yo pensaba, ¿qué pasó en esa semana? Bueno, traté de reconstruirlo... Pavese estaba solo en Turín en verano, se encontró con una amiga. Ella es quien lo cuenta en un testimonio. Ese verano como de posescritura, porque desde el punto de vista de la vida no tenía mucha importancia esa frase. Ahí empecé a pensar una idea que, como todas las hipótesis éstas, es ficcional y delirante. Pensé: los que no dejan de escribir el diario no se suicidan. Pensé en Kafka, a quien jamás se le ocurría dejar de escribir, aunque siempre pensaba en que se iba a matar. Nunca dejó de escribir y nunca se mató. Ahí pensé que el que dice “esta es la última palabra de mi diario”, se suicida. Hay una relación entre escritura y muerte en ese punto. También la hipótesis es divertida, pensar que el ejemplo de Pavese, tan importante para muchos de nosotros, es el de alguien que cuando terminó de escribir su diario, cuando lo dio por terminado —y el gesto, desde luego, refería al suicidio—, después que escribió la última línea, le puso una tapa, le hizo una portada, un título, “El oficio de vivir”, y lo cerró en la fecha de muerte. Kafka, en cambio, que dice: esta vida es insostenible, no se puede vivir así, siguió escribiendo hasta el final. Yo no puedo tampoco sacar una conclusión, sencillamente pongo la anécdota para pensar, ¿no? ¿Quiénes han terminado el diario el día que se mataron?, ¿qué pasó con los suicidas, por ejemplo con Alejandra Pizarnik, con la gente que se ha matado escribiendo diarios? Yo no me refiero tanto a la muerte sino a la decisión de matarse. La idea de una escritura que pasa de un registro a otro.

—*¿El diario es la experiencia más pura del escritor como lector? Lo has dicho por el caso de Gombrowicz. ¿Un diarista escribe para después leerse?*

—Uno se lee a sí mismo, lee su propia prosa y su propia vida y sus lecturas, sí...

—*Así como se dice que la gente empieza a soñar para el psicoanalista, ¿se empieza a vivir para escribirlo?*

—Sí, sí... en un momento dado el diario empieza a ser mucho más deliberado. Yo empiezo a filtrar, no por un problema de censura, sino para lograr que aquellos

elementos que voy a escribir tengan un grado de intensidad. Intento siempre que no sean largas las entradas, es una especie de criterio que tengo. Entonces también tienen que ser ciertos elementos los que permitan la condensación.

—*Y si lo publicases, eso incidiría en el diario que vas a seguir escribiendo.*

—¿Saben lo que me gustaría hacer? Publicar el diario con el nombre de Emilio Renzi. Es decir, publicar el diario de Renzi.

—*¿No lo hizo ya Stendhal?*

—Admiro muchísimo la *Vida de Henry Brulard*. No me molestaría tener ese antecedente, pero él usa su nombre ¿no?

—*Bueno, claro, Stendhal usa su nombre verdadero, Henry Brulard, sería un caso inverso pero análogo al de Renzi.*

—A mí lo que me gusta es la idea de darle toda mi vida a un personaje de ficción. Y sería exactamente mi vida, yo no cambiaría nada.

—*Eso es un testamento.*

—Es lo que me gustaría. Publicarlo bajo la autoría de Renzi me sacaría ese gesto un poco, no sé... de publicar el diario en vida. Pensé qué efecto produciría eso y encontré que era una manera de que se juntara con la obra sin traicionar al diario.

—*Crearías un estatuto singular que tampoco es exactamente el diario como autoficción, como ocurre por ejemplo con Levrero en La novela luminosa. Aunque posiblemente él realmente llevó un diario, y es el gesto de la publicación como obra lo que es decisivo.*

—Yo estoy escribiendo unos cuentos ahora, y tengo ganas de poner

“Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más.”

El diario terminaba ahí. Todo estaba decidido.

Y sin embargo Pavese pasó una semana antes de matarse. Se suicidó recién el sábado 26 de agosto. Renzi estaba conmovido con esos días finales. Pavese solo en la ciudad vacía. Busca la fuerza para matarse. Qué hizo. Vivió todavía ocho días más, aunque para sí mismo ya era un muerto. El condenado. El muerto vivo.

Cuánto tiempo puede sobrevivir, inmóvil, el pez en el hielo. Los ojos atentos a la blancura transparente; la inmovilidad total.

Renzi abrió su cuaderno de notas. El Diario de Pavese empezaba y terminaba con dos grandes crisis. Las mujeres eran el pretexto.

Le interesaba estudiar los modos en que el lenguaje era llevado al límite en las dos grandes crisis de la vida de Pavese. Las notas del diario entre noviembre de 1937 y marzo de 1938, y luego las notas de la primavera y el verano de 1950. Estilísticamente la respuesta era la misma. Estar fuera de la vida. No dejar nada. (Solo un Diario.) Pero estar fuera de la vida era estar muerto.

Kafka había sido capaz de escribir desde la tierra de los muertos. Todo estaba en “El cazador Gracchus”, el relato más extraordinario de Kafka. Nadie leerá lo que estoy escribiendo, escribe Gracchus, el eterno fantasma que vive entre los hombres. Y ya sabemos que Gracchus es el nombre alemán de Kafka. El muerto vivo. El sobreviviente real.

Nadie leerá lo que estoy escribiendo. Esa certidumbre era única. Kafka le había ordenado a Dora Diamant que quemara sus manuscritos y tendido en un sofá la había mirado quemarlos. Los cuadernos de sus últimos años. De todo eso solo se había salvado “La madriguera”, que no tiene final y es el último relato de Kafka.

El que hace ese gesto extremo, pensó Renzi, no necesita matarse. Hace ese gesto para somatarse. Imposible para Kafka decir basta de palabras, no escribiré más. Decía sigo escribiendo pero destruiré lo que haya escrito y volveré a escribir y nadie me leerá.

En todo caso Kafka decía que no podía escribir... pero siempre volvía a empezar. En cambio Pavese había ordenado sus papeles, pensaba que en su oficio era un rey. (Kafka, en cambio, se veía a sí mismo como un sirviente.) Si Pavese hubiera escrito sobre ese estado se habría salvado... Pero hay que ser Kafka o ser Roberto Arlt. Escritor fracasado. (Un pleonismo.)

Pavese entonces había sobrevivido varios días. Cuando tendría que haber empezado a escribir, dejó de escribir. Sostenerse en esa zona gris. Un pez en el hielo. Soy un muerto aparente.

*La invasión*. Buenos Aires: Anagrama, 2006, pp. 180-187.

como cuento el diario de mi viaje a China. Porque no me parece que tenga sentido ponerlo en el diario. Fue un viaje tan extraño para mí, estaba muy solo siempre, no hablaba chino... Ahí uno puede tomar fragmentos y usarlos, eso es bastante vulgar. Pero acá lo que estamos discutiendo es cómo se hace con el diario cuando se lo está escribiendo, cuando se pasa del diario escrito automáticamente a un *editing* del propio autor, y luego aparece la cuestión de la atribución, posible o no.

—*Tiene que ver con para quién se escribe el diario, ¿no? Gombrowicz lo pone en el suyo: “Escribo este diario con desgana. ¿Para quién escribo? —dice—. Si es para mí mismo, ¿por qué lo mando a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué hago como si hablara conmigo mismo? ¿Hablas contigo mismo de tal manera que te oigan los demás?”*<sup>6</sup>

—Él encontró una solución notable con ese diario, lo que hizo fue escribir lo que quería escribir pero darle una forma de diario. Le permitió mantener una forma personal con momentos que son formato puro de un diario, pero otros son parte de otras formas, como crónicas que pudo haber escrito para los periódicos, y es siempre Gombrowicz, desde luego.

—*Son cada vez más significativas las primeras líneas. “Lunes: Yo. Martes: Yo. Miércoles: Yo.” Fuera de las relaciones con la lengua que analizaste en algún momento...*

—*¡Esa es la conferencia que voy a leer dentro de un rato!*<sup>7</sup>

—*En algún momento los narradores aspiraban escribir la novela total, ahora parece que naturalmente van hacia los diarios y la autoficción.*

—Siempre es difícil detectar lo que está pasando en una literatura, por qué está pasando. Uno se mueve con criterios intuitivos, en el sentido de que también puede haber líneas que nosotros todavía no percibimos y que sin embargo son tan dominantes como esa, pero esa nos parece que está más presente, lo que se llama autoficción.

—*¿Te parece que en principio la autoficción no ha sido hasta ahora una gran tradición en Hispanoamérica, o quizá ha sido simplemente que no la veíamos, no la detectábamos como tal?*

—Hay algo de eso, desde luego. Está en Borges, ¿no?, en los momentos iniciales de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Borges está con Bioy Casares y lo que se construye a partir del diálogo que sostienen es una especie de mundo. Y está en Felisberto, en una situación en la cual el mundo se construye a partir de la percepción de quien narra, como el descubrimiento de algo. En un punto esto está

---

6. Witold Gombrowicz. *Diario, I. 1953-1956*. Traducción de Bozena Zaboklicka y Francesc Miravittles. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 69.

7. “El escritor como lector”, conferencia en el Centro Cultural de España de Montevideo. Festival Eñe, 4 de agosto de 2010.

conectado con cierta lógica de la literatura fantástica en el Río de la Plata. Construir una realidad que tiene una entidad propia y está justificada por el hecho de que quien cuenta la historia la ha vivido, aunque sea una historia absolutamente fantástica, inesperada. Habría que decir que la autoficción no sería igual en todos lados, sino que se localiza según las tradiciones en las que funciona.

—*Sería una forma bastante distinta de otros autores hispanoamericanos que son adscriptos a la autoficción, como por ejemplo Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo, que se asumen como personajes.*

—En sus casos está ligado a un tono. En Vallejo es un personaje enojado. Estuve por ir a verlo, tenemos amigos en común en México, pero preferí no ir porque si voy y él está puesto en esa escena me voy a pelear con él y no quiero. Me cae simpático, alguien que por lo menos se queja y protesta, aunque proteste contra cosas ridículas, a mi modo de ver.

—*Vallejo dijo que no conocía a Thomas Bernhard.*

—Miente. Y es una prueba de que lo ha leído, porque ese es el tono de Bernhard.

—*¿De dónde creés que lo sacó Bernhard?*

—Un poco de Faulkner, como el “dice”, “dijo”... ¿no? Y de Céline, esa cosa negra. La idea de que el sujeto que escribe, que narra, es el centro de la historia. Y el tono te lleva a ver el mundo de determinada manera, ¿no? Es muy fácil escribir eso: este té horrible que seguramente tiene que ver con alguno que asesinó para hacerse de una compañía de té, y este lugar en Montevideo, qué espantoso Montevideo, y a quién se le ocurre venir aquí, hace mucho frío, fui a Montevideo y me enfermé... Con eso podés escribir una novela sin parar. Uno los admira porque sostienen eso. También es verdad que hay una fascinación de la cultura moderna por quienes putean, siempre hay alguien que habla mal.

—*Y ¿cómo te inscribirías tú dentro de la autoficción?*

—El libro de autoficción, en mi caso, sería *Prisión perpetua*.

—*¿Y Nombre falso? ¿No funciona como un inicio, de la autoficción y la “trama paranoica”?*

—Sí, también. En el texto que se llama “Nombre falso”, en *Prisión perpetua* y en algunos otros, la adscripción estaría en que el que narra soy yo. Digamos que trato de que el lector piense que soy yo mismo. Ese es un punto de partida de la autoficción. Uno debe aceptar que quien está contando esas historias es el mismo sujeto que las ha vivido. Pero está bien establecer una diferencia con la autobiografía, porque luego de esa construcción donde el sujeto está contando una experiencia propia, lo que sigue, por ejemplo en “Tlön...”, no es su propia vida sino la existencia de mundos alternativos. Es autoficción porque no es autobiografía. Se trata de un mundo imaginario aunque aparezca como real.

—*En tu caso, personajes como Steve Ratliff, tu propio viaje a Saint-Nazaire... , la ambigüedad es fuerte.*

—Es el punto, creo; construir un tipo de relato que se apoye en una experiencia personal y que esa experiencia garantice la verdad de lo que se va a leer, más allá de para dónde vaya ese relato, más allá de los encuentros azarosos. Creo que es un camino importante en la narrativa actual, en relación con esa cierta, no quiero decir crisis, sino desagrado respecto a la ficción como tal. Me gustó mucho lo que dijiste ayer, que la ficción es lo único que no se discute, me pareció muy inteligente... De los otros relatos se puede decir: ¿será verdad?

—*Al incorporar el nombre propio del narrador, creo, se genera la mayor ambigüedad. Borges lo hizo, y Onetti, en La vida breve, se asomó describiéndose a sí mismo. "Nombre falso" lleva ese recurso al extremo.*

—Yo jugaba... Digamos que la novedad que tiene ese texto, aunque nunca hay novedad, pero si hubiese una, está en la elección de Roberto Arlt. Borges ha trabajado construyendo experiencias personales, autobiográficas con relación a un escritor imaginario como Pierre Menard, lo que yo hice ahí fue una inversión, escribir a partir de un escritor real, Arlt. No construir una imagen o un relato sobre un escritor imaginario, sino lo que me parece que produce un efecto es que estoy escribiendo sobre un escritor que todos conocemos y que no es Herbert Quain o tantos escritores imaginarios que hay en la historia.

—*Sobre ese protagonismo de escritores, ¿creés que la autoficción corre paralela a la tendencia a hacer literatura sobre la literatura?*

—Sí. Y en los cuentos que estoy escribiendo ahora siempre hay algo de eso. Me interesa el mundo donde los personajes son escritores o críticos, como me interesa el mundo donde los personajes son criminales. Uno siempre define a los personajes por lo que hacen, y el personaje con su oficio te da un mundo a partir del cual podés construir la historia. Los escritores tienen un mundo que uno conoce espontáneamente, y pueden ser naturalmente un tema.

—*Aparentemente, como llevan una vida quieta, no parecen proveer un interés previo. Y sin embargo ejercen cierta fascinación.*

—También son personajes en la medida que imaginan mundos. Están ligados a ciertos personajes siempre muy intrigantes: inventores o falsificadores, tipos que hacen algo con la realidad y la construyen. Y tienen una cualidad de espejo respecto a lo que se está leyendo, me parece. Ahora, creo que si se termina de constituir ese universo, si se vuelve absolutamente hegemónico como tendencia, va a ser difícil seguir.

—*El gran modelo de Bolaño es ese: tomar poetas, críticos, narradores, como si se hubieran acabado, y desde allí escribir sus ficciones.*

—Bolaño es un ejemplo que admiro, también a Vila-Matas. Nos han ayudado a todos a crear con eso un espacio, algo que antes se lo agradecíamos a Borges, o

a Onetti. No debemos olvidar que la gran metaficción y autoficción es *La vida breve*, ¿no? Un tipo que inventa un mundo y va a vivir ahí...

—Justo, en esa novela Onetti ingresa en una escena al oficinista Onetti, un personaje al pasar...

—Es extraordinario. Y es mucho más extraordinario que de esa novela salgan después los relatos que siguen, ¿no? Y, al mismo tiempo, es una cosa muy psicótica si vos lo pensás desde el mundo real, porque lo que hace Onetti es lo que hacen los locos.

—Hoy dijiste que no había nada nuevo. Ya no recuerdo bien dónde lo leí, pero se hablaba de Proust y cómo el tiempo afecta la lectura. Porque el tiempo borra el original, y tal vez el mundo de Proust que nos admira sea el mundo del chisme de gran sociedad que él vivió. También la Divina Comedia está llena de claves personales que hemos perdido.

—Son textos que se podrían incorporar en esa tradición que llamamos autoficción. La *Divina Comedia* también, digamos, pero en el caso de Proust es muy claro el asunto. En el último tomo se desprende de todo ese mundo social, como el personaje de Onetti en *La vida breve*, y decide que el sentido no está en la figuración social, ese mundo de condesas y demás, sino en escribir la novela que uno ha leído. Es un ejercicio, no visible, pero clarísimo, él en definitiva dice que todo lo que contó hasta ahí era un mundo donde él se sentía perdido y en verdad todo eso le sirvió para escribir la novela que uno lee.

—Desde que empezamos a hacer este número de la revista no hallamos cosa en qué poner los ojos que no fuera autoficción. Puede ser un efecto óptico, pero parece estar en todos lados. Y en otros lenguajes, como el cine, por ejemplo, en el documental autobiográfico.

—He hablado con Andrés di Tella, que lo hace muy bien. Ahí podríamos encontrar —es un punto, no una solución— una explicación en cierta declinación de la ficción, me parece. Tampoco podría explicar el motivo de por qué está sucediendo. Por lo general lo que dicen los libreros es que los lectores quieren que se les cuente historias verdaderas.

—Los escritores también quieren historias verdaderas.

—Sí, claro, me parece que uno también lo hace y va y viene, pero la cuestión es escribir un género donde ese universo verdadero esté garantizado por una especie de acuerdo mínimo.

—Lo verdadero, o lo falso, ¿también tiene que ver con la forma de la obra, porque la obra de ficción parecía exigir una forma que ahora se disgrega?

—En eso estoy totalmente de acuerdo. Bah, digo, me parece que es un paso, al cuestionar la idea muy establecida de lo que era una novela, estas formas recuperaron tradiciones que ya existían. No se inventa nada nuevo, en un punto estamos en *Robinson Crusoe*.



—Recordaba ahora una cita curiosa de Virginia Woolf que se queja de que se escriben muchos diarios, y dice que falta quizá la paciencia y el trabajo para hacer una obra. Es raro que lo diga Virginia Woolf, de quien lo que más leemos ahora son los diarios. ¿Realmente no importa la forma, o en lo inacabado se esconde otra exigencia?

—Los textos que tendemos a valorar dentro de la autoficción son aquellos que han intentado crear una forma, trabajar con una forma, ver si se podía desarrollar una forma narrativa en la que pudieran entrar más cosas de las que habitualmente entran en un relato de ficción. Es cierto que esa tendencia a salirse de la ficción, incluso a salirse del arte, tiene como primera consecuencia la idea de la crítica al estilo, en el sentido de que el estilo no importa, que la cuestión es la sinceridad del sujeto, la capacidad del sujeto de establecer una conexión. Y se prescinde de la forma entendida como cierre, como la entendimos desde siempre —el problema de la forma es siempre cómo cierra una historia, cómo termina—. Estos son textos en marcha, que no se plantean este problema. Entonces: crisis de la ficción, pérdida de la noción superyoica del estilo como la aspiración a la que tiene que tender un escritor, y el tercero sería la percepción de que la forma, entendida como arte, no es tan importante. Y eso supone que como la vida no tiene forma, es la vida. Pero yo rescato la respuesta de Hitchcock, que decía: a mí no me interesa *une tranche de vie* (un pedazo de vida), a mí me gusta más un pedazo de torta. Es la respuesta del formalista, ¿no? Podría ser la respuesta de Borges. En el sentido de denme algo que esté bien hecho, no algo que se parezca a lo que estoy viviendo todo el tiempo. Entonces ahí también la relación literatura-vida pasa por devolver esa noción que le da a la vida una forma, una armonía, eso que la vida no tiene. Por suerte ¿no?, porque en la vida nunca sabemos bien cuándo terminan las cosas, todo se da al mismo tiempo, no hay una unidad. Pero yo, como soy un arcaico y ya envejecí muchísimo, pienso sin embargo que ese es el sentido de la literatura: nos hace hacer la experiencia del final, la experiencia de la forma.

—Pavese, precisamente, habla mucho de eso, de la forma.

—Pavese encuentra una solución. Como muchos otros, Joyce, Mann, que encuentran la forma en el mito. Joyce elige ubicar los sucesos de *Ulises* en un solo día, o sea que la forma es externa. Y cuanto más sencilla la forma, más complejo el libro, ¿no? No dijo la forma va a surgir del material, sino que hizo esa elección, frecuente en la literatura de los cincuenta. Un mito es un modo de darle forma a un material que se debe adaptar a esa forma. La tradición más firme de la literatura dice que el material tiene que decidir la forma que tiene, que no es el caso del diario, que tiene la forma de un día detrás del otro. Estamos en pleno pensamiento dialéctico.

—Y tú tendrías la actitud de un resistente de la forma, a pesar de usar el diario y varias maneras de la autoficción.

—A pesar de que he hecho y dicho esas cosas, la autoficción más clara mía, que es la historia de Ratliff, es toda una reflexión sobre qué es una forma. Ratliff habla de eso todo el tiempo.

(Aquí terminaba nuestro diálogo montevideano. Ante la publicación de *Notas en un diario*, contactamos a Piglia nuevamente. Teníamos al menos dos preguntas...

Jueves

Curiosamente nadie parece haber reparado en que no fue T. W. Adorno el primero en establecer una relación entre el futuro de la literatura y los campos de exterminio nazis. En 1948, Brecht, en sus “Conversaciones con los jóvenes intelectuales”, ya había planteado el problema. “Los acontecimientos en Auschwitz, en el *ghetto* de Varsovia y en Buchenwald no admiten indudablemente descripción alguna en forma literaria. En efecto, la literatura no está preparada para semejantes acontecimientos, no ha desarrollado medio alguno para ellos.” Luego Adorno se refirió al mismo asunto en su ensayo de 1955 *La crítica de la cultura y la sociedad*, donde escribe con su habitual tono admonitorio: “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica entre cultura y barbarie: después de lo que pasó en el campo de Auschwitz es un hecho de barbarie escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que señala por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía”. Brecht no acepta por supuesto esa condena de la poesía, solo se refiere a las dificultades técnicas que plantean las relaciones entre historia y literatura. Unos años antes, en su Diario de trabajo, el 16 de setiembre de 1940, había escrito: “Sería increíblemente difícil expresar el estado de ánimo con que sigo la batalla de Inglaterra en la radio y con que luego me pongo a escribir *Puntilla*. Este fenómeno demuestra por qué no se detiene la producción literaria, a pesar de guerras como ésta. *Puntilla* casi no significa nada para mí, la guerra lo significa todo; sobre *Puntilla* puedo escribir casi cualquier cosa, sobre la guerra nada. Y no quiero decir que no *deba* escribir, sino que realmente *no puedo*. Es interesante observar cómo la literatura, en tanto práctica, está alejada de los centros en los que se desarrollan los acontecimientos de los cuales depende todo”. La tesis de Adorno encontró rápida difusión entre los críticos culturales siempre dispuestos a aceptar la metafísica del silencio y los límites del lenguaje. Brecht en cambio, con astucia y sin ilusiones, siguiendo la experiencia de los perseguidos y de los malvivientes, nunca se preguntó si era lícito lo que estaba haciendo, solo le interesaba saber si era posible.

“Un detective privado”, “Notas en un Diario” 1. 15-I-2011.

Martes

Trabajo en el prólogo a una edición de los últimos relatos de Tolstói. Los escribía en secreto, escondido de sí mismo, y son, desde luego, excelentes, mucho mejores que los cuentos de Chéjov.

Luego de la conversión que lo ha llevado a abandonar la literatura, Tolstói decide dedicar su vida a los campesinos, convertirse en otro, ser más puro y más sencillo. Renuncia a sus propiedades, quiere vivir del trabajo manual. Resuelve aprender a hacer zapatos, porque un par de botas bien hechas son, según dice, más útiles que *Anna Karenina*. El zapatero del pueblo le enseña –con temor ante las incomprensibles excentricidades del conde– su viejo oficio.

Tolstói anotó en su diario: “Escribir no es difícil, lo difícil es no escribir”. Esa frase tendría que ser la consigna de la literatura contemporánea.

“El consejo de Tolstói”, “Notas en un Diario” 3. 12-III-2011.

...y jugamos un breve alargue.)

—*Después de nuestro diálogo en Montevideo, con tantas alusiones a la posibilidad de publicar tus diarios, estos reporters se han visto sorprendidos y gratamente traicionados cuando empezaron a aparecer tus “Notas en un diario” en los suplementos Babelia en España y Ñ en Buenos Aires. No son los diarios del adolescente de La Plata, ni del escritor en ciernes, ni del intelectual que escribe en dictadura Respiración artificial. Ya salieron tres, se anuncia su publicación en libro. ¿Qué son? ¿Son diarios o son*



*otro proyecto narrativo de Piglia? Uno de ellos menciona a Tolstói, ¿estás como el ruso escribiendo más de un diario al mismo tiempo? ¿Uno para publicar y otro paralelo?*

—No, son los cuadernos de siempre. Y no los he dividido en partes o en temas, porque me gustó la mezcla. En Babelia, el suplemento del *El País* de Madrid, me ofrecieron publicar una columna y les propuse las “Notas en un diario”. Básicamente porque es una forma flexible y permite la continuidad, y también porque no quiero que se piense que este diario es un misterio o que esconde un secreto. No hay secretos, en todo caso, pequeños encubrimientos o distracciones. Están escritos en el presente y situados en Princeton.

—A la luz de estos nuevos fragmentos recordamos unas palabras de Prisión perpetua: “Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras”. Eso nos sugería la idea nada nueva de que la biografía del escritor es su obra, que todo lo que te pudimos preguntar sobre escrituras del yo estaba ya escrito. Pero también se nos planteaba otra pregunta: ¿Cómo recibís esa idea de una vida hecha de literatura?, ¿con alegría o resignación? Porque vemos en estos fragmentos —en las alusiones a Adorno, a Tolstói— una actitud ambigua respecto a la literatura y el silencio. Te pedimos tal vez un balance de lo que es un destino literario.

—No me gusta nada la retórica del silencio como verdad del lenguaje que suele circular en los medios. En cambio Tolstói dejó de escribir por razones inversas: quería pasar a otra cosa, participar en la lucha social. Consideraba que la literatura era un medio demasiado cerrado en sí mismo. Desde luego siguió escribiendo, medio a escondidas, pero su postura de despojamiento fue muy heroica y está implícita en muchos escritores que han repetido su decisión, como Rodolfo Walsh, para poner un ejemplo argentino. Por mi parte nunca distinguí entre la literatura y la vida.





"Papá Ivan"

# El yo ante la cámara: el cine documental explora la subjetividad

**Jorge Ruffinelli**

*Stanford University*

---



137

Durante muchos años el documental –nos enseñaban teóricos y ejercitantes– se situó en el dominio de la objetividad, y por consecuencia en las antípodas de la ficción –que se considera “mentira” por definición–. El documental estaba comprometido con la realidad y, por ende, con la “verdad”. Ya hoy sabemos que esto es un mito, y que no hay pluma de ensayista ni cámara de documentalista que opere sin el filtro de la ideología. No existe filmación o grabación de video objetiva y neutra salvo las que registran las cámaras de seguridad de los bancos y supermercados. Y esos tampoco son documentales, porque les falta la voluntad y el diseño humanos.

\*\*\*

En los años recientes, y sobre todo desde los noventa del siglo xx, se ha venido produciendo una fuerte tendencia al *cine documental personal o subjetivo*, desarrollado, a la vez, con una impronta narrativa, como si, al fin alcanzada la madurez, el cine hubiese descubierto que todo filme es *relato*, incluso el más experimental. Y el cine descubre que hasta la intimidad, todo, es sujeto social, como Paula Sibila lo ha analizado en su libro *La intimidad como espectáculo*.<sup>1</sup>

Resulta necesario establecerle un breve contexto, más general que el relacionado con el cine, a este proceso. La autorreflexión no existió prácticamente en América Latina hasta mediados de los años ochenta del siglo xx. Los géneros de la biografía y de la autobiografía eran tan escasos que se los consideraba insustanciales y poco dignos de atención. Escritores y artistas no practicaron este tipo de escritura y de análisis, salvo excepciones. Se llegó a caracterizar al escritor y al artista

---

1. Sibila, Paula: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, 326 pp.

latinoamericanos como individuos renuentes a expresar experiencias personales que pudieran ser útiles, o al menos interesantes, para la sociedad.

Una explicación posible de este hecho es el énfasis puesto en el interés “colectivo” antes que en el “individual”, a partir de los años sesenta del siglo xx, vinculado con la noción de que la historia la hacen las masas y no los individuos. Cuando en su gran mayoría los intelectuales y artistas latinoamericanos se consideraron involucrados en las luchas por el interés social, lo individual quedó relegado como manifestación de egoísmo, egolatría, vanidad. Ni diarios personales ni autobiografías se escribieron con el objetivo de su publicación.

Esta situación y actitud negativas, o al menos paralizantes, postergaron la consideración, el estudio, la evaluación de lo que podría llamarse la “subjetividad latinoamericana”. Se prefirió abundar en el estudio de las condiciones “objetivas” de la realidad.

Este estado de cosas se revirtió a partir de mediados de los años ochenta, y, de manera definitiva, en los años noventa del siglo pasado. Se trata, pues, de un fenómeno nuevo con apenas dos o tres décadas de vida. Una vez más, para producir esta reversión existieron, en parte, motivos ideológicos y políticos tan fuertes y poderosos como aquellos que habían impedido o frenado la expresión de la subjetividad veinte años antes. No es ésta la única explicación, pero resulta importante indicarla.

Si este proceso estuvo motivado —y se desarrolló— a nivel ideológico, anímico, idiosincrásico, habría que preguntarse también qué papel tuvo la técnica, en especial en un medio de producción tan caro como es el cine. Paulo Antonio Paranaguá estima que hay un corte, desde el punto de vista técnico, en los años sesenta, que facilitó la producción de este nuevo cine. Dice Paranaguá:

La revolución tecnológica que ha abierto paso al documental moderno es el sonido directo, aunando a la grabadora Nagra, las cámaras livianas y la película de alta sensibilidad, que dispensa la luz artificial. En la historia del género documental, la renovación de los años sesenta equivale a la ruptura provocada por el cine sonoro respecto del cine silente en el campo de las películas de ficción. Existe un cine documental antes y [otro] después de la introducción del sonido sincrónico. Esta cesura representa el advenimiento de la palabra del Otro, hasta entonces objeto pasivo del documental, sometido a la voz en *off* del comentario omnisciente, la “voz de Dios”. La revolución tecnológica ha conllevado una verdadera revolución dramaturgica, que ha abierto los cauces de expresión del documental”.<sup>2</sup>

El “yo”, expulsado tradicionalmente del género documental, había encontrado un nicho de existencia en el cine privado, familiar, el que se entiende genéricamente como *home movie*, cine familiar, o también doméstico o casero.

¿Existió alguna herencia o traslado de “bienes” fílmicos desde el *home movie* hacia el *documental personal o subjetivo*? Aquel cine familiar se realizaba sin muchas

---

2. Paranaguá, Paulo Antonio: “Metamorfosis del nuevo documental iberoamericano”, *Miradas desinhibidas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, p. 16. Véase también, Paulo A. Paranaguá, ed., *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, 540 pp.

aspiraciones artísticas, en el seno de una clase media acomodada que le permitía a sus miembros adquirir cámaras y proyectores de 16 milímetros y filmar viajes, cumpleaños, en una palabra: la vida del hogar. Ese cine casero ha sido siempre desdenado por no poseer categoría artística. Sin embargo los documentales personales a veces lo emplean, y algunos llegan hasta a construirse a partir de él.

El documental personal o subjetivo es una instancia sin duda superior al *home movie*, porque se realiza con una conciencia narrativa y con un objetivo de difusión que va más allá del ámbito doméstico. Lo que no desaparece, en todo caso, es el ámbito. Se modifican los recursos, la habilidad compositiva, la búsqueda de relato y de significación. La puerta de la casa se abre para la mirada ajena.

Las siguientes son algunas modalidades que empezaron a construir la historia de esta modalidad subjetiva.

### 1. El cine “diario”, y el diario personal como cine: *Diario inacabado / Journal inachevé*, de Marilú Mallet (Canadá-Chile)<sup>3</sup>

El documental personal, por personal y subjetivo que sea, está paradójicamente vinculado a la experiencia colectiva. En ese sentido, tendrá siempre un lado político. La película documental pionera de esta índole fue, en 1982, *Journal inachevé / Diario inacabado*, de Marilú Mallet.<sup>4</sup> Chilena en el exilio, casada hasta entonces con un conocido cineasta australiano,<sup>5</sup> Mallet realizó un notable testimonio que incluye el registro de la ruptura de su matrimonio, en Canadá. Ese tema, que pudo haber sido estrictamente personal, era también “político”. Porque las vicisitudes individuales de *Diario inacabado* consiguieron proyectar hacia el común de la sociedad lo que se estaba produciendo en la esfera de lo personal: los conflictos del exilio, de la desposesión de territorios, del “viaje” de un idioma original al idioma aprendido, de la difícil comunicación con individuos de otras culturas y hábitos. Todo ello, circunstancialmente, producto de la dictadura chilena iniciada en 1973.

*Journal inachevé* parte de una tradición literaria (el diario íntimo) pero la transforma en otra cosa a medida que el filme se desarrolla. Comienza con un pausado relato en *off*, indicador de actitudes personales que intentan reacomodar la vida

---

3. *Journal inachevé / Diario inacabado*. Canadá, 1982. Duración: 49 minutos. Directora y guionista: Marilú Mallet. Fotografía: Guy Borremans. Música: Villa-Lobos, Bach *et al.* Sonido: Julian Olson. Montaje: Marilú Mallet, Pascale Laverriere, Milicska Jalbert. Intérpretes: Marilú Mallet (la directora), Michael Rubbo (el marido), Nicolás Rubbo (el hijo), María Luisa Segnoret (la madre), Isabel Allende (amiga de infancia), Salvador Fisciella (refugiado), Octavio Lafourcade (el músico), Hugo Ducros (organillero), Robert Philippe Dubé (taxista), Louise Mondoux, José Alarcón, Carmen Sabag. Producción: Marilú Mallet, Dominique Pinel para Les Films de l'Atalante-Radio Quebec.

4. Santiago, 1944. Antes de 1982 había filmado tres documentales, y después de *Diario inacabado / Journal inachevé* realizó *Mémoires d'une enfant des Andes* (1985), *Child of the Andes* (1988), *Chère Amérique* (1990), *2 Rue de la Mémoire* (1995), *Double portrait* (2000), *La cueca sola* (2003).

5. Michael Rubbo (Melbourne, 1938) es director de más de 35 películas, además de escritor, editor y productor. Su documental más reciente es *Much Ado About Something* (2001).





"El misterio de los ojos escarlata."



"El misterio de los ojos escarlata."





"Línea paterna."



"Línea paterna."



a otro medio, a otro hábitat. Así, el orden exacto de la casa se corresponde con la desposesión del país. Uno intenta compensar la otra. La narradora dice: “Vivo hacia adentro”, lo cual es paradójico en una película que la instala en primer plano, pero en realidad su reflexión subjetiva es auténtica, porque a pesar de la exposición ante la cámara, es el personaje más vulnerable y el que menos quiere participar en la confesión espontánea común.

Lo debatible no le resta interés a las observaciones de Nora Catelli –en su libro *En la era de la intimidad*– sobre el diario íntimo (referido ante todo al escrito) como “una posición femenina”. Después de describir esa “posición femenina” más allá del sexo del hablante, y en términos psicoanalíticos, lo interesante es el alcance que Catelli le da, en esa lectura, al traslado de lo individual a lo social:

Colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es un síntoma, no una elección. Y desde el punto de vista del surgimiento y definición de un género literario [o fílmico, añadiríamos], no es un síntoma individual sino social y cultural. Constituye una *operación simbólica* de la historia de la cultura.<sup>6</sup>

En efecto, en *Diario inacabado / Journal inachevé*, la vida cotidiana está mostrada en lentas secuencias cuya clave la entregan las diapositivas de su comienzo. Todo el filme se desenvuelve como diapositivas en movimiento, inmersas en el clima frío de un Canadá invernal que aparenta no desaparecer nunca. Mallet (ella o su personaje) señala la frialdad, la artificiosidad de su vida, incluyendo la auto-crítica de que el medio aséptico e infértil la ha hecho “despolitizarse” ante las circunstancias de Chile. El juego entre lo individual y lo colectivo es permanente.

Su marido australiano tiene perspectivas culturales tan diferentes, si no opuestas, que en una escena extraordinaria, desarrollada en la cocina de la casa (y con la espontaneidad de una ausencia aparente de *script*, al modo de “juego de la verdad”), ella y él deciden divorciarse. Lo que parece el argumento para hacer un filme, *este filme*, es en verdad el símbolo de otro filme más grande: la vida que viven. Ni en el primero ni en el segundo encuentran conciliación de ideas, y como suele suceder en momentos de crisis, la “influencia” masculina, la seguridad del hombre en sí mismo, aflora incontenible en una pareja que, como todas, es una negociación desigual de poderes. La relación de ambos se muestra estática, concentrada en débiles intentos de comunicación pero separada por temperamentos diferentes. Michael le hace ver a Marilú cómo tanto la relación como la separación, inevitables, son productos del exilio: desplazamientos, países, culturas distintas los atrajeron por las razones equivocadas. En otra secuencia, en *off*, Marilú le pregunta a su marido por qué es tan “racional y pragmático”, y él contesta que es su manera de ver las cosas y protegerse contra el caos. El niño (su hijo), señala Michael, es el más integrado de los tres: tiene amigos y vida social, mientras ellos son los verdaderos expatriados en una tierra incógnita.

---

6. Catelli, Nora: “El diario íntimo: una posición femenina”, en *En la era de la intimidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 56.

Un aspecto inusual y significativo de este documental tiene que ver con el lenguaje. Desde el título mismo, *Journal inachevé / Diario inacabado* es una película sobre desposesiones y sustituciones: en la familia se comunican en inglés, francés y español. No hay un lenguaje único que los una, y la utilización de varias lenguas, en vez de incrementar la comunicación, la anula. La Babel lingüística es un nivel desnacionalizador que incrementa el padecimiento del exilio. Es también la señal de culturas en contacto y en conflicto. La película respira soledad, transitoriedad (Mallet siempre piensa en volver a Chile, aunque nunca lo hizo de manera definitiva) y vacío.

**2. Rescates del arcón familiar:** *El misterio de los ojos escarlata* (Venezuela, 1993), de Alfredo Anzola, y *La línea paterna* (México, 1995), de Maryse Sistach y José Buil

Dos notables documentales, uno venezolano y el otro mexicano, responden al estímulo y la modalidad de los “hallazgos” en el arcón familiar.

Son películas frescas e innovadoras hechas con retazos de películas viejas e inservibles. Lo que hizo Alfredo J. Anzola fue recoger y salvar lo que quedaba de documentales o filmaciones arbitrarias y caprichosas, hechas por su padre, Edgar J. Anzola, para organizar con ellos un retrato fascinante de Venezuela desde comienzos de siglo hasta los años cuarenta. Edgar J. Anzola había sido un pionero infatigable, con incomparables ansias de vida e invención, que si bien lo colocaron en un buen sitio de la burguesía como empresario (introducido de los primeros Ford, técnico en electrónica, impulsor del desarrollo petrolero), también consiguieron revelar una sensibilidad artística y un apetito por las diversas formas del arte y la comunicación en su etapa de inicio (radiotelefonía, cine, deportes tales como golf, ciclismo, béisbol), así como un espíritu “renacentista”, interesado por todo: máquinas registradoras para el comercio, vitrolas, pianolas, cine, radiofonía, bicicletas, aviones...

La película se inicia con una secuencia memorable de una visita de Carlos Gardel a Venezuela. Aunque no se señala entonces, fue la última, ya que poco después el gran cantante moriría en un accidente de aviación en Medellín, Colombia. Solo que *El misterio de los ojos escarlata* celebra la vida, no la muerte (no hay prácticamente una sola tragedia, ni un hecho luctuoso recordado en este filme), sumando su mirada a una visión positiva del país y de su gente, y dejando de lado los temas de la violencia o la corrupción –que no le corresponden–. Este es un comentario importante, porque la apuesta del documental es fascinante por el entusiasmo puesto en la construcción filmica de un “recuerdo”. Desde la banda sonora, un ficticio Edgar J. Anzola y un ficticio Alfredo J. Anzola comentan lo que la cámara (los fragmentos bien organizados) ha reunido y muestra. Aunque ficticios, los textos son a la vez legítimos, buen ejercicio de diálogo filial-paterno a través de una película del hijo que recrea las del padre.

En *El misterio de los ojos escarlata* hay mucho más que añoranzas. Anzola padre fue un verdadero introductor de diferentes tecnologías en la vida del país, y éste no lo puede ignorar. Forma parte también de un panteón de prohombres de la industria

y la cultura que Venezuela ha elegido recordar de manera permanente. Cerrando el documental, Alfredo J. Anzola se pregunta retóricamente por qué el nombre de su padre siempre ha convocado la sonrisa en quienes lo recuerdan. Esa sonrisa simboliza una carrera amable y memorable, imbuida hasta cierto punto de leyenda. La leyenda del padre poderoso, para el hijo, en su subjetividad; la leyenda del pionero nacional, industrioso, capitalista y burgués, para la sociedad y la historia.

En lo que respecta al título del documental, éste se apropia del de una comedia radiofónica de Mario García Arocha y Alfredo Cortina en la que Edgar Anzola también “actuó”. La comedia se reconstruye con un grupo de actores que leen ante los micrófonos uno de los capítulos. Que sea la única secuencia “reconstruida” le añade valor y significación al documental, aunque sea por el simple hecho de resignificar el resto del material “documental”, o por establecer una (necesaria, divertida) conexión del presente con aquel pasado. La radio, sin embargo, era (y es) solo imagen audible, en cambio el cine “completa” y enriquece su espectro artístico. Anzola padre fundó la primera productora de películas en Venezuela (1923), y realizó varias películas que se han perdido, como *La trepadora* (1923, sobre novela de Rómulo Gallegos), *Amor, tú eres la vida* (1925) y *Carnaval en Caracas* (1925).

Podemos calificar y valorar este documental como un homenaje al padre y, a través de los documentos recogidos, como una historia de una Venezuela activa, de gran pujanza en los negocios, que buscaba ingresar en la modernidad. No hay “intimidad” descubierta, porque más allá del ámbito familiar la figura de Anzola padre es pública, pertenece al gran ámbito social e histórico. La negociación entre lo histórico y lo subjetivo tiene sus límites. La película acaba real y simbólicamente con el nacimiento de Alfredo. Se muestra una foto del recién nacido y se declara que ahí termina la película porque entonces “nacé yo”.

\*\*\*

En *La línea paterna*, Sistach y Buil rescatan de los arcones familiares en Papantla, Veracruz, más de trescientos rollos de películas tomadas por el abuelo de Buil, el médico valenciano José Buil B., quien entre 1925 y 1940 se dedicó a registrar la vida de la familia, el crecimiento de los hijos, haciendo del cine un recurso maravilloso de la memoria familiar. En 1992 José Buil viajó con su padre y su hijita a Papantla, buscando las trazas de una cinematografía perdida durante más de medio siglo. El padre (Pablo Buil) murió al llegar, como si hubiese cumplido una misión cuyos alcances no sospechaba. Y José Buil, el hijo, se dedicó durante dos años a reconstruir la memoria de la familia y la zona social con las películas (muchas de ellas desvaídas, a punto de desaparecer) que reviven a cada uno de los familiares muertos o lejanos. Encontró no solo los filmes, también el proyector Pathé-Baby y la cámara filmadora del abuelo. Y combinó las fotos fijas con los fotogramas, prestando especial y cálida atención a cada uno de los protagonistas involuntarios de quince años de vida en Papantla. “A lo largo de quince años todo el mundo actuó para esta cámara”, dice el narrador (que no es otro que José Buil), y apoya la afirmación mostrando la actitud ora tímida, ora displicente, ora audaz de cada niño, de cada adulto, “conscientes” de ser filmados.

Allí están las tías (Ana, Cristina), los tíos solterones (Juan Manuel, Julio), y en casi todos los casos Buil señala cómo, pese a haberlos conocido apenas, ahora puede, gracias al cine, “verlos crecer”, convertirse de niños en hombres y mujeres adultos, y más tarde en viejos. A su vez, sin ser excepcional, la historia del abuelo resulta interesante, por trágica: en Valencia perdió a su primera mujer y a sus dos hijos en una epidemia. Emigró a México en pleno período revolucionario. Conoció a Remedios, y esa mujer le dio la familia numerosa que el doctor ansiaba. La muerte del primogénito, enterrado en Papantla, fincó a la familia en el lugar. Ya no volvieron a alejarse. Además de convertirse en un documento familiar notable, y en una epifanía en el mundo del cine, *La línea paterna* contiene un material valioso histórica y etnográficamente. Testimonia las transformaciones de la zona arqueológica de la pirámide del Tajín, así como el “acto” tradicional, riesgoso, mítico y bello de los “voladores de Papantla”. Más aun: comprueba cómo su padre ansió (y consiguió) ser uno de ellos, acaso el único “título” que ambicionaba, con el orgullo de pertenecer a un rito regional que sumaba la valentía a la singularidad de la proeza.

A diferencia de *El misterio de los ojos escarlata*, en que la imagen del padre es im-poluta, prístina, casi heroica, Buil aquí “humaniza” al suyo, narrando (con base en lo que una tía le contara) que Pablo era mujeriego en su juventud, y hasta había tenido un hijo, “hermano” que hasta hoy Buil desconoce. La intimidad se transforma aquí en una cortina rasgada, que permite avizorar algunos secretos familiares.



**3. El peso de la identidad (ajena):** *Papá Iván* (México-Argentina, 2000), de María Inés Roqué, y *Los rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri.

En vez de películas familiares encontradas en el baúl de los tapancos, altillos o subsuelos, el cineasta se decide a escarbar en el pasado para dar cuenta de las “deudas” emocionales. Como en el caso de *Diario inacabado / Journal inachevé*, se trata de trabajar en el presente, pero ahora se investiga el pasado. Como muchos otros hijos de exiliados, María Inés Roqué (*Papá Iván*, 2000) creció bajo dos banderas y dos patrias, y en su caso se añadió el hecho de ser hija de un famoso militante montonero muerto el 29 de mayo de 1977. Su documental es una “búsqueda del padre” y de su propia identidad.

Parece hacerse eco del personaje del cuento de Juan Rulfo “Diles que no maten”: “Es muy difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta”. Sin necesidad de citar a Rulfo, María Inés Roqué deja en claro sus propósitos desde el *voice over* de su documental, a partir de las primeras imágenes: “La mirada de tu padre te confirma, te hace, te construye... [sin ella] es como crecer a ciegas”.

Por eso María Inés entrevista a su madre (separada de su compañero cuando éste pasó a la clandestinidad), a su tío, a los aliados en la lucha política del padre, e incluso a un sospechoso de haber delatado a Roqué y provocado su muerte. Estilísticamente, el documental se organiza con los materiales a mano, que son ante



"Los rubios."



"Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo."



"Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo."



"Diario inacabado."



"Papá Ivan."





todo la “carta del padre” a sus dos hijos, las entrevistas mencionadas, una serie de fotografías de infancia, el texto confesional desde la banda sonora, y la filmación de algunas tomas entre las cuales una, reiterada, tiene un efecto simbólico e hipnótico: la cámara se mueve difusa, confusamente, sobre árboles y maleza, sin enfocarlos apropiadamente. Igual que la memoria.

Al comienzo, Roqué alude al peso o responsabilidad que tiene el ser reconocido como “la hija de un héroe”. “Yo una vez dije que preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto. Porque me pasé la vida en México —y las veces que fui a Argentina— conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe.”

“Yo vivo como con la presión de decirle a los otros lo que me pasa con esto. Y finalmente hay algo como muy mío con mi papá. Es como si no se lo pudiera decir a nadie más.” En *Papá Iván* late continuamente ese doble movimiento entre lo comunicable y lo incommunicable, lo objetivo y lo subjetivo, lo compatible y lo incompatible, la memoria como tumba del pasado y el recuerdo como un padecimiento sin tregua:

No tengo nada de él. No tengo una tumba. No existe el cuerpo. No tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creí que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta [de] que no lo es. Que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles. [...] Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días... Y parece que no puedo...

En cuanto a Albertina Carri, en 2003 filmó un documental sorprendente, innovador y fascinante: *Los rubios*. Al comienzo de *Los rubios*, una actriz se presenta: “Soy Analía Couceyro y voy a representar a Albertina Carri en esta película”. Es inusual (brechtiano, godardiano) que un actor o actriz se presente “como actor” en la primera imagen de un documental. Más extraño aun será luego encontrar a Albertina junto a Analía Couceyro en los mismos planos. Y avanzando un paso más en lo insólito, advertir una hermosa secuencia en la que Albertina Carri le explica a Couceyro cómo debe representarla, qué corregir de su parlamento.

Visualmente, *Los rubios* es una creación incesante de imágenes, y la cineasta apela a variados dispositivos: el dibujo, la entrevista, el playmóvil infantil, la lectura de un libro de su padre en voz alta, incluyendo la lectura de una carta que el Instituto de Cinematografía le dirigió negando ayuda económica para el proyecto (aunque más tarde lo respaldó). A algunos espectadores esta combinación veloz de dispositivos narrativos o dramáticos los confunde. Otros la aprecian como búsqueda de lenguaje. Pero aún hay más.

En una secuencia dedicada a relatar el secuestro de sus padres, Carri emplea los playmóviles de plástico. De pronto los muñecos que representan a sus padres son secuestrados por extraterrestres. Desde una cierta perspectiva podría criticarse el modo lúdico de representar una escena tan brutal y de resultados trágicos como ésa.

Algunos críticos han discrepado sobre el uso de juguetes para representar lo real, sobre todo en esta secuencia de la desaparición de los padres, calificando ese uso como *frivolidad* estilística. Sin embargo, otra perspectiva es sin duda más válida: Albertina Carri puso en juego visualmente su imaginario infantil, los

modos en que la niña de 4 años mitificó los hechos. Después de todo, la película es sobre ella, la sobreviviente; sobre el dolor de los sobrevivientes; sobre las heridas que la desaparición de los padres dejan en los hijos, para siempre.

Tanto Roqué como Carri trabajan sobre *ausencias*, pero sus documentales están lejos de celebrar la memoria de los padres-héroes o víctimas, y tienen complejamente un costado muy íntimo y personal de reconcomio y reproche. Porque al elegir la vida de militantes –por heroica y generosa que haya sido– esos padres y madres “abandonaron” a sus hijos, y en estos dos casos –*Papá Iván* y *Los rubios*– dos hijas desposeídas de identidad tienen el derecho de construirse afanosamente, y llegar a ser ellas mismas y no las perennes “hijas” de sus padres.

**4. Cortinas rasgadas:** *El diablo nunca duerme* (México, 1994),<sup>7</sup> de Lourdes Portillo, e *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* (México, 2008),<sup>8</sup> de Yulene Olaizola

Estos dos documentales, aun separados por una década y media, tienen incuestionables parecidos. Se trata, entre otras cosas, de dos trabajos de investigación, configurándose ellos mismos como *investigaciones* que llegan a resultados sorprendentes, tal vez ni siquiera avizorados de antemano por las documentalistas.

Cuando Lourdes Portillo, en San Francisco, California, se entera de que Óscar Ruiz Almeida, su “tío favorito”, ha muerto en Chihuahua, México, y habla por teléfono con su tía Ofelia, comienza a sentir la necesidad de viajar a su tierra natal para conocer mejor las circunstancias del deceso. El documental está armado como un “viaje” de regreso –el famoso regreso “a la semilla”– pero termina por ser una investigación detectivesca en busca de verdades, al enfrentarse con silencios y ocultaciones familiares.

Muy lejos de la simple y convencional estructura del “reportaje”, *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme* se comprueba como una notable, fascinante construcción vivencial a la vez que artística. Vivencial porque Lourdes Portillo participa personalmente, inquiriendo y confesando ante la cámara, al recuperar recuerdos infantiles y de toda su vida; y artística porque utiliza numerosos dispositivos formales y estilísticos para contar. El documental es al mismo tiempo una búsqueda



7. *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme*. Estados Unidos, 1994. Duración: 86 minutos. Directora: Lourdes Portillo. Producción: Lourdes Portillo, Michelle Valladares, Xochitl Films. Guión: Lourdes Portillo. Narración: Olivia Crawford, Laura del Fuego. Fotografía: Kyle Kibbe. Foto adicional: Emiko Otori. Música: Mark Adler. Sonido: José Araújo. Montaje: Vivien Hillgrove. Intérpretes: Catalina Ruiz Kuraica (la hija), Eber Garbea (agente público), Luiz Ruiz de la Torre (hermana), Sabela Ruiz de Portillo (hermana), José I. Portillo (cuñado), Manuelita Lugo (amiga), Panchito Sprui (socio de negocios), Óscar Asiaín Ruiz (sobrino), Lorenzo Ramos Félix (abogado), Josefina Ruiz (médium), Raúl Ruiz Almeida (hermano, el doctor), Francisco María García (sacerdote).

8. *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo*. México, 2008. Duración: 83 minutos. Directora: Yulene Olaizola. Producción: Yulene Olaizola, Ángeles Castro Gurría. Fotografía: Rubén Imaz, Yulene Olaizola. Música: Emiliano González de León, Emiliano Motta. Montaje: Yulene Olaizola. Sonido: Pablo Fernández. Intérpretes: Rosa Elena Carbajal, Florencia Vega Moctezuma.

y el relato de esa búsqueda. Portillo ensambla esas dos condiciones y les da una página de autobiografía familiar (más que propia o individual), abriendo los testimonios a todos sus familiares y conocidos. En ese grupo, sin embargo, la figura clave, la viuda Ofelia (segunda esposa del tío Óscar, una vez que éste enviudó), se niega a participar, a presentarse ante la cámara, aunque confiese (o mienta) poseer muchos materiales filmicos que le hubieran venido muy bien al documental.

Limitada por aspectos legales, Portillo reproduce las varias conversaciones telefónicas con su “tía” Ofelia usando la voz de una actriz (Soco Aguilar). En lo demás, el documental no necesita de “dramatizaciones” porque sus demás personajes acceden a responder preguntas y a testimoniar. De modo que, mediante el recurso del documental, Portillo decide apartar los velos que familia y sociedad colocan sobre la memoria de una persona muerta. Ante todo, aquellos que tienen que ver con la privacidad de lo íntimo (las motivaciones, la dimensión económica y de negocios, la dimensión sexual). Y con precisión y valentía se dispone a descorderlos, aunque ello lleve aparejada la reacción negativa de los familiares que preferirían dejar a la figura del tío Óscar sumida en el misterio (“intriga”, la llama Portillo) acerca de su muerte. Por ejemplo, aunque apareció muerto de un balazo en un campo deportivo, los periódicos informaron que había fallecido en su domicilio. La policía, que por algún azar “extravió” el archivo del muerto, aseguró que las pruebas de pólvora comprobaban su suicidio. A la hija adoptiva de Óscar le dijeron que su papá había muerto de un “ataque cardíaco”.

Como una cebolla que va despojándose de sus capas protectoras, la imagen del tío Óscar se modifica paso a paso en la investigación que, mediante un excelente montaje, Portillo narra cronológicamente. Ante los ojos del espectador se despliega entonces la imagen de un hombre de origen humilde que llegó a ser muy rico; de un negociante, de un industrial, de un político, de un “mago” de fiestas, de un acupunturista. La turbiedad de algún negocio, de algunas deudas, apenas se sugiere, pero debió ser una marca en el ascenso económico y social del tío Óscar. Luego de enviudar de su primera esposa volvió a casarse con una mujer mucho más joven (Ofelia), convencido de que el origen humilde de ella y la diferencia de edad (según narra una tía) le darían la oportunidad de “moldearla” a su voluntad. Cuando Ofelia quiso tener hijos, la infertilidad de Óscar los llevó a la adopción y al embarazo artificial (que una tía denuncia como incierto). Testimonios de varios amigos y de un hermano colocan a Ofelia en el sitio de la “pérfida” de los radio-teatros y telenovelas, y dicen que Óscar habría querido divorciarse aunque nunca se atrevió a hacerlo.

La manera en que apareció su cuerpo permite sospechar un asesinato, pero sin fundamentos para comprobarlo la hipótesis se disipa. En los últimos diez minutos del documental surge otro “rumor” (presentado como algo que todos conocían pero no osaban decir): que el tío Óscar era homosexual, condición “inaceptable” para la sociedad de Chihuahua,<sup>9</sup> y que estaba enfermo de sida. Ofelia insiste, en

---

9. Aunque esa condición no pasa de rumor “conocido” por algunos, Yvonne Yarbrow-Bejarano hace una lectura *queer* del filme, incluyendo la sexualidad de la documentalista y de sus (hipotéticos)

las conversaciones telefónicas, en que Óscar se encontraba en las últimas etapas de un cáncer, aunque días antes de su muerte el hermano de Óscar, médico, lo había examinado y encontrado sano. ¿Podía presumirse que la homosexualidad fuera un motivo suficiente para suicidarse? No hay respuestas. Ni siquiera sobre la veracidad de esa “acusación”. Portillo cierra su documental reconociendo conocer mucho más sobre su tío y confesando el fracaso por no haber alcanzado la verdad.

Uno de los recursos más fascinantes del documental es el uso apropiado de fragmentos de telenovelas, la forma favorita del melodrama en México. *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme* es en verdad un melodrama, aunque llevado a un nivel de arte al que el género no suele acceder. Y es un melodrama que revela no solo los usos familiares de una sociedad sino a un país mismo. En una entrevista, Portillo describió su documental en estos términos:

La película va mucho más allá de un incidente específico en mi familia. Y me propuse que la película tuviera impacto y significado. Lo que siento que la película cuenta es la historia de México. Cuenta la historia de engaño. Cuenta la historia del fingimiento y de los lazos familiares –la fuerza de los lazos y del amor familiar, la ceguera del amor familiar–. Cuenta la locura del cineasta. Cuenta innumerables historias en mi mente, sobre aquello de lo que se trata realmente además de lo que ves y escuchas.<sup>10</sup>



El personaje central y clave de *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* no aparece nunca en persona: murió en 1993, en un hospital, aunque intentaron salvarle la vida amputándole las piernas. Se llamaba Jorge Ríos pero firmaba Jorge Riosse, y, en algún momento, Jorge Riossemberg. El documental intenta reconstruir los últimos años de su vida, a partir de su residencia en la casa de huéspedes de la colonia Anzures, en la capital de México, precisamente donde confluyen las calles Shakespeare y Victor Hugo. La dueña de la casa, Rosa Elena Carbajal, había estado casada con un francés “refinado, un intelectual, diplomático de carrera que había armado una impresionante biblioteca y llenado su casa de amor y de arte”.<sup>11</sup>

---

espectadores en la organización de la estrategia narrativa y filmica del documental. Yarbro-Bejarano: “Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo) drama in Lourdes Portillo’s *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme*”, en Rosa Linda Fregoso, ed.: *Lourdes Portillo. The Devil Never Sleeps and Other Films*. Austin: University of Texas Press, 2001, pp. 102-118.

10. Fregoso, Rosa Linda: “Interview with Lourdes Portillo. San Francisco, 1994”, en Fregoso, ed., op. cit., p. 45.

11. Cardó, Regina, y Roberto Eduardo Carbajal: *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo*. México: Plaza y Janés, 1995, p. 7. En el documental, cuando se menciona este libro, Rosa Elena Carbajal dice que Jorge colaboró con los dibujos del mismo. Debe de haber sido una colaboración involuntaria, porque el libro, publicado dos años después de la muerte de Jorge Ríos, hace de él un personaje, e incluso narra su muerte trágica. El libro es una serie de retratos literarios de los huéspedes de la casa, el último y más extenso de los cuales se dedica a perfilar a “Paolo Itani” (pp. 83-92), de quien en un momento se dice: “Me encantaba ese espíritu y sensibilidad de artista que tenía, pero no podía dejar de sentirme incómoda por la relación, porque el muchacho se volvió demasiado dependiente de mí. [...] Siempre me llegaba con una serie de regalitos: aretes, collares, prendedores, flores, pensamientos escritos: ‘Existen mujeres que todos los días te muestran su infinito y generoso ser’, ‘Gracias por tanta luz, por tanta paz, por tanta vida’” (p. 85).

Lo que convierte a *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* en un documental “personal” es el hecho de que Rosa Elena Carbajal es abuela de Yulene Olaizola, la documentalista.<sup>12</sup>

Esa familiaridad (en sentidos lato y figurado) entre Olaizola, su abuela y la fiel sirvienta de la casona –Florenia, que ha trabajado 35 años a su servicio– determina el recurso formal intimista del relato, ya que parte del momento en que la abuela despierta, a las 8 de la mañana de un día determinado, y lo cierra cuando Rosa Elena Carbajal se acuesta y se sume en el sueño, en otra noche determinada. Este dispositivo de apertura y cierre ayuda a emblematizar paradójicamente una historia que no pudo tener origen y jamás podrá tener un final. El hecho es que nadie pudo conocer nunca los verdaderos antecedentes del camaleónico personaje, ni su naturaleza. La película es una serie de aproximaciones hipotéticas, testimonios inconclusos, conjeturas y aun más misterios.

¿Por qué centrarse en un personaje como Jorge Ríos, del que se sabe tan poco? En principio podría pensarse que se trata de un ejercicio dentro del género “historias de vida”, dado que Ríos era un joven (entre 20 y 25 años) muy talentoso para la pintura, la música, la poesía y todo tipo de escritura, y con un don de gentes y una simpatía que ganaban a todos los que se le acercaban. La casa de Rosa Elena Carbajal se ha convertido, de hecho, en un museo de Jorge Ríos: las pinturas cubren casi en forma exclusiva las paredes; hay grabaciones de su voz ofreciendo consejos de conducta y cordura civil (como emanadas del *Manual de Carreño*), y otras grabaciones de sus canciones y su guitarra, hermosamente ejecutadas. Al parecer, era también políglota.

Sin embargo, este conjunto de talentos naturales que parecía existir solo para el placer de unos pocos huéspedes, ante todo de Rosa Elena, no justificaría tal búsqueda biográfica de un hombre trágicamente muerto en plena juventud. En determinado momento el documental introduce el tema de la “homosexualidad” de Jorge, pese a que solo pintaba mujeres hermosas, y se había hecho devoto de Rosa Elena y de Florenia. De todos modos, este “nuevo” elemento de su retrato filmico no da paso a la homofobia, sino a considerar que Jorge debía de ser una persona atormentada por sus propios complejos y su inhabilidad para vivir una vida común (no trabajaba, nunca salía a la calle de día, pero algún conocido recuerda que siempre tenía dólares –y no pesos mexicanos– en sus bolsillos).

El retrato de Jorge Riosse se hace más interesante al revelarse que, de extrañas maneras, tanto Rosa Elena como Florenia se habían hecho cómplices de las rarezas del personaje. Rosa Elena lo consideraba “esquizofrénico” y le conocía extraños hábitos, como el de nunca dormir en una cama sino sobre un tablón dentro de un clóset. A su vez Florenia nunca lo cuestionó, pero lo había visto vestido de mujer, y con peluca, y sabía de sus salidas nocturnas, de las que llegaba al amanecer.

---

12. Con el nombre de Regina Cardó, Rosa Elena Carbajal trabajó como actriz secundaria en seis películas y una teleserie: *Bonitas las tapatías* (1961), *Juventud sin Dios (La vida del padre Lambert)* (1962), *Lástima de ropa* (1962), *Sitiados por la muerte* (1963), *Los derechos de los hijos* (1963), *Así amaron nuestros padres* (1964), y la serie *Amor y orgullo* (1966). Gracias a su nieta, llegó al papel protagónico en esta historia “de la vida real”.

Mientras tanto, el barrio y la zona se estremecen con noticias policiales sobre varios asesinatos de mujeres, estranguladas, cuyos cadáveres aparecen en hoteles, debajo de las camas. Yulene Olaizola entrevista al policía que en esos años investigó esos casos sin llegar a resolverlos. Se trataba de un asesino “serial” que dejaba sus marcas, entre ellas la frase “Volveré”.

Una noche Rosa Elena oye fuertes ruidos que la despiertan, y enseguida gritos que alertan del incendio en la caseta construida sobre la azotea de la casa, que Jorge ocupaba. Cuando al fin Florencia consigue que Jorge abra la puerta y salga, ve que el joven tiene un balazo en la ingle, la cabeza abierta por un golpe, y se ha quemado con las llamas. Los socorristas lo bajan por las paredes exteriores de la casa (de esto queda el testimonio de un fotorreportaje publicado en los periódicos).

Rosa Elena concluye que Jorge Ríos era el amarillismo periodístico llamaba “El Matamujeres”, y que ella cobijaba en su casa. También dice saber que Jorge les robaba los documentos a las mujeres que seducía, y hasta se los había mostrado a ella.

La habilidad narrativa de Olaizola se basa en desarrollar esta historia progresivamente, envolviéndola con tenues, sutiles emociones de parte de las dos mujeres-personajes. Rosa Elena, que se desenvuelve con innegable encanto personal en todo este relato (y así se “roba” la película), emplea varias veces una expresión común, una muletilla: “¡Qué horror!”, con la que, sin advertirlo, está calificando algo que debió de estar constantemente en su subconsciente: la presencia de un individuo a la vez encantador y peligroso en la intimidad de su casa. Algo que la conclusión histórica le debió haber iluminado al fin en la conciencia, retroactivamente. La sirvienta Florencia continúa ofreciendo una misa, cada año, a la memoria de Jorge Ríos, ¿por cariño o por *protección* supersticiosa? Y Yulene Olaizola (a quien Ríos había conocido, prestado *atención*, fotografiado y luego pintado en cuadros, cuando ella era niña) realiza este estremecedor y brillante documental como conjurando a un personaje tan amable como siniestro. En realidad, *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* es el relato de tres sobrevivientes. Tres mujeres a las que el asesino tuvo a su alcance, en la palma de su mano, pero nunca mató.<sup>13</sup>



## Conclusiones

El primer concepto resultante de este recorrido por algunos documentales personales y subjetivos, entre los más importantes que el cine latinoamericano haya realizado en las últimas dos décadas, es una doble comprobación: su diversidad de estrategias discursivas, que apuntan todas hacia la narración, y la necesidad de negociar identidades entre el sujeto del enunciado (el otro) y el sujeto de la enunciación (el narrador). Como los límites distintivos entre estas dos entidades se han acortado y recortado, se crean a su vez nuevas relaciones entre aquello que entendíamos como el sujeto y el objeto (el otro), y, a su vez, entre ellos y el receptor,

---

13. La conciencia de esta posibilidad está en la página 84 de su libro: “Así empezó mi amistad con una persona que bien habría podido acabar con mi estabilidad emocional e inclusive segar mi vida”.



"Los rubios."



el "nuevo" público. Ya no se trata de comprender realidades ajenas y lejanas, como las presentadas por los documentales etnográficos, sino de reconocer al yo receptor-narratario en problemáticas que lo incluyen. Ya no se trata de incentivar el activismo de ese receptor-narratario, como buscaba hacer el documental político tradicional, sino de que éste negocie por su lado su identidad con el sujeto y el objeto del documental personal. En otros términos, la subjetividad del documental personal nos compromete como receptores, las vidas contadas son reflejos posibles de nuestras vidas.

En un fragmento agudo y perceptivo de su libro *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Leonor Arfuch argumenta que

aun el "retrato" del yo aparece, en sus diversas acentuaciones, como una posición enunciativa dialógica, en constante despliegue hacia la otredad del sí mismo. No habría "una" historia del sujeto, tampoco una posición esencial, originaria o más "verdadera". Es la multiplicidad de los relatos, susceptibles de enunciación diferente, en diversos registros y coautorías —la conversación, la historia de vida, la entrevista, la relación psicoanalítica— la que va construyendo una urdimbre reconocible como "propia", pero definible solo en términos relacionables: *soy tal* aquí, respecto de ciertos "otros" diferentes y exteriores a mí.<sup>14</sup>

En cuanto a las estrategias narrativas y de negociaciones de la identidad, resulta clara su variedad y diversidad, como sucede también en el cine de ficción. No existe

14. Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 99.

un “modelo” único y tabulado de cine subjetivo y personal, aunque partiera de situaciones comparables, como las de Roqué y Carri (búsqueda de la identidad), Anzola y Buil-Sistach (identidad familiar a partir del archivo), Portillo y Olaizola (iluminación de los secretos domésticos). Y sin embargo todos tienen la impronta de una búsqueda hacia el interior (de sí mismo, de su familia, de su entorno) sin despegarse nunca del sujeto que enuncia y del destinatario que escucha (y ve), empatiza y participa. Aún existen otros ejemplos, similares en su importancia y estética, que muy probablemente ampliarían este mapa, sin modificarlo mayormente, pero que los límites de este ensayo nos impiden por el momento convocar.<sup>15</sup>



---

15. A simple modo de ejemplo: *La televisión y yo* (2003) y *Fotografías* (2007), de Andrés di Tella; *La memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán; *El telón de azúcar* (2006), de Camila Guzmán; *M* (2007), de Nicolás Prividera; *El abuelo Cheno* (1995) y *Del olvido al no me acuerdo* (1999), de Juan Carlos Rulfo; *Decile a Mario que no vuelva* (2008), de Mario Handler; *Santiago* (2008), de João Moreira Salles; *Pasaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut; *Chile, los héroes están fatigados* (2002), de Marco Enríquez-Ominami; *Haciendo patria* (2007), de David Blaustein; *Circunstancias especiales* (2006), de Marianne Teleki y Héctor Salgado; *La ciudad de los fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno; *En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona; *Dear Nonna: A Film Letter* (2005) y *Remitente: una carta visual* (2008), de Tiziana Panizza; *DF-Destino final* (2008), de Mateo Gutiérrez; *La flaca Alejandra* (1994) y *Calle Santa Fe* (2008), de Carmen Castillo; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2007), de Lorena Giachino Torrens...





Pasión por la ópera: Barrán junto a su esposa, Alicia Casas, frente al Metropolitan de Nueva York.

# Desde la intimidad de José Pedro Barrán

Alicia Fernández Labeque

Óscar Jorge Villa

---

*Departamento de Investigaciones  
Biblioteca Nacional*

“Leer, leer, leer; ¿seré lectura mañana  
también yo?  
¿Seré mi creador, mi criatura, seré lo  
que pasó?” (Miguel de Unamuno)



## La historia, una práctica y un discurso

Michel de Certeau señala que el análisis de todo trabajo está condicionado por un período (en este caso el Novecientos), un objeto (la historia de la mentalidad) y un lugar (un historiador del siglo xx, riguroso en el estudio que logra transitar desde el afuera a lo más íntimo).

Ejes que serán nuestro rumbo para intentar analizar la última obra de José Pedro Barrán. Ambos fuimos sus alumnos, lo consideramos un referente en la materia y tuvimos el privilegio de conocerlo y compartir con él uno de sus trayectos de vida más difíciles: el momento de su destitución como docente, en plena dictadura (1979). No se puede comprender lo que realmente significan estos escritos independientemente de la práctica de donde proceden. En una época en que nos vemos llevados a minimizar el verbo (el actor productor) para privilegiar el complemento (el objeto producido), nos encontramos con un historiador que se define a sí mismo como “artesano investigador”, y deja una obra que señala un camino para el análisis histórico en un marco de estudio, reflexión, autocrítica y finalmente de testimonio, desde el afuera a lo más íntimo de su persona.

La historia oscila entre dos polos. Por una parte nos remite a una práctica, por consiguiente a una realidad, y por otra es un discurso cerrado, el texto que organiza y cierra un modo de inteligibilidad. La historia es sin duda nuestro mito. Combina lo pensable con los orígenes, según el modo como una sociedad se comprende. [De Certeau, 33-65.]

De eso se trata. Barrán logra dejar una huella, un camino que nos permite comprender la sociedad en que vivimos, por medio de su más honesta y rigurosa

respuesta a las interpelaciones que cada autor da a las preguntas sobre el pasado. Su pasado fue el no tan lejano Novecientos, donde se encuentran muchos presentes, principalmente a la hora de analizar ideas, valores, conductas y tradiciones. La ruptura entre el pasado que constituye su objeto y un presente que constituye el lugar de su práctica marcó el límite necesario para rescatar a la historia como una ciencia humana. Es necesario entonces recordar que una lectura del ayer, por más controlada que se encuentre por el análisis de los documentos, siempre está guiada por una lectura del hoy. Una y otra se organizan en función de problemáticas impuestas por una situación.

Marcelo Viñar –amigo personal de Barrán– nos ilumina en este estudio al referirse a la vocación de articular al sujeto de la intimidad con el ciudadano que se expresa en la vida pública, y nos manifiesta que existe una zona de articulación o conflicto entre lo público y lo privado, que la conciencia transmite bien o mal, pero también es un lugar de residencia psíquica de nuestras intimidades y secretos, en cuyos intersticios habitan nuestros devaneos y sueños diurnos. Pensamientos íntimos que nos resultan a la vez tan familiares y extraños, y que nos asedian.

Lo íntimo es el secreto entendido como la reserva del yo ante los demás, pero también es el secreto que yo soy para mí mismo, es mi profundidad, lo que sé o solo intuyo de mí, pero acepto, rechazo o me asquea.

Tratemos de analizar lo íntimo, comparándolo y diferenciándolo de lo cotidiano y lo privado. Son tres formas de ser del sujeto que aluden a su yo de maneras diversas. Lo cotidiano estaría constituido por las prácticas que se realizan sin esfuerzo y sin atención, hábitos y rutinas, que pueden ocurrir tanto en el espacio privado como en el público, y casi siempre alude a interacciones con los demás. Lo privado, siguiendo al historiador Georges Duby, se referiría a lo estrictamente familiar más que a lo personal, “a la integración tranquila y deseada del sujeto en el único mundo en que cree poder vivir y realizarse en los siglos XVIII y XIX, la familia, en el que ésta indicaba lo prohibido y lo admitido”. (Viñar)

Lo íntimo, nos señala Barrán,

aludiría inequívocamente [...] a la interioridad psíquica del sujeto, a sus secretos más que a lo visible, sus angustias, iras, temores y amores, a su mundo de sueños y proyectos; podía ser el lugar del refugio del yo ante las intemperancias del “afuera”, pero es también el lugar del conflicto consigo mismo, el otro, la familia o la sociedad.

Viñar plantea que no es fácil derribar los muros que separan la teoría de la práctica y superar las barreras de las jergas académicas, de los dialectos que con sus conceptos buscan delimitar los territorios para definir problemas y respuestas. Así pensado, Barrán, que pertenece a ese mundo académico de la investigación rigurosa, de la búsqueda permanente de las fuentes, se introduce en un contexto subjetivo que logra exponer con claridad luego de un largo proceso personal de reflexión.

Habitualmente cada campo disciplinario convoca reuniones para discutir en el interior de la tribu, para progresar y profundizar el concepto de objeto y método que caracterizan a cada ciencia, práctica u oficio. Este “separar para comprender” de los paradigmas de la modernidad (Calabrese) y el especialismo al que condujo fue hegemónico en ciencias humanas durante el siglo xx, y dio sus frutos, los dulces y los amargos. [Viñar]

Barrán, hijo de esta época –al decir de Max Weber–, se parece más a su tiempo que a sus padres. Celoso en preservar el territorio de su método y objeto de estudio, manifiesta cierta cautela en el manejo de otras disciplinas como la antropología, la filosofía, la sociología y particularmente la psicología, sin desconocer el agotamiento de los enfoques unidisciplinarios, y repensar algunas categorías en términos sociohistóricos que permitan abordajes desde criterios multi-referenciales. Paradigmas complejos, multicausales, pero pensamiento débil de un saber parcial en un amplio lugar para un gran resto incognoscible. Productos de este tiempo y desde la experiencia inédita de un psiquismo que funciona con parámetros diferentes en sus coordenadas espacio-temporales, coordenadas que son el soporte de ese relato interior que nos da un sentimiento de mismidad, relato interior que ha sido designado con nombres diversos: introspección, hermenéutica del sí mismo.

Desde esas pautas la cultura contemporánea se caracteriza por lo efímero y lo instantáneo. La desaparición de un mundo pensable, predecible, donde había largos senderos a recorrer, que incluían sorpresas, accidentes y rupturas. De un futuro que nunca se cumplía como tal pero era vislumbrado como posible, pasamos a un presente sobrecalentado (P. Nora) donde el tríptico del tiempo vivencial interior, que antes se desplegaba como un presente que anudaba pasados y futuros, anhelos y proyectos, hoy es la urgencia perentoria de metabolizar lo actual, de sufrirlo o disfrutarlo y padecerlo, intensamente, pero sin mañana.

Barrán sabe que historizar implica establecer conexiones de sentido; ligar la experiencia actual al pasado, y desde allí proyectar el paso siguiente.

Al respecto nos dice Viñar:

El contraste y alternancia entre una experiencia psíquica transitiva y otra reflexiva me parece crucial como operación psíquica para el metabolismo de un fuero interior. Durante el siglo xx el ámbito de lo público y lo íntimo o privado eran espacios claramente discernibles.

Esto nos permitía escoger nuestras afiliaciones, lealtades y pertenencias, en adhesión o rebeldía a las reglas y costumbres hegemónicas, a las normas instituidas por la moral vigente, y así tejer (de modo creativo o delirante) una épica personal que nos configuraba como seres singulares, con pretensión de originalidad. Hoy este contraste entre lo público y lo íntimo parece subvertido o transparente, siempre elusivo y evanescente. Para entender la producción de subjetividades en el mundo actual se hace necesario transitar un camino de búsquedas en las fronteras donde se anuda la vida íntima o privada y el nosotros de la vida social.

## Dejemos que hable Barrán

“Lo personal nos acecha. Más vale advertirlo, sacarle provecho como posible fuente de conocimientos y a la vez temerlo como única inspiración” (Barrán, 2008: 8). Esto señalaba el historiador en la “Introducción” al libro editado en 2008, esa obra crepuscular que publicara a los 74 años de edad, la última, a la postre, de una extensa trayectoria que culminaría como ser humano –pero no en cuanto a la proyección– con su fallecimiento en 2009.<sup>1</sup> Crepuscular porque se vislumbra en sus páginas –las iniciales, con preferencia– una retrospectiva, un balance personal, una confidencia comunicada al lector, no exenta de cierta tribulación ante la proximidad de la “noche”, palabra que permítasenos usar como equivalente a “muerte”. Palabra que a él, suponemos, le hubiera gustado aplicar. Símil que su admirado Wagner utilizó aunque desde otra perspectiva:

[...] es el encanto de abandonar la vida, de no ser más, de la redención postrera en ese maravilloso reino del cual nos pasamos cuando queremos entrar en él a viva fuerza. ¿Lo llamaremos la Muerte? ¿O no será el mundo maravilloso de la noche de donde –según dice la leyenda– brotaron una hiedra y una vid en estrecho abrazo sobre la tumba de Tristán e Iseo? [Leighton Cleather y Crump, 40]

Tiempo atrás, al hacer referencia a lo íntimo, había señalado que la historia no puede dar cuenta de lo que los hombres fueron sin relatar su interioridad. Entonces se autodefinió como “artesano investigador de lo personal”, sin dejar de advertir que los lugares sociales y económicos ocupados por los individuos condicionan de múltiples maneras sus interioridades y “hasta pueden bloquear sus desarrollos” (*Intimidad*, 19). Y añadió:

lo personal y lo colectivo, lo íntimo y el afuera, en el hombre se contagian y se interpenetran, aun en este siglo xx que ha colocado en su punto más alto el derecho a la autorrealización. Los hombres no podemos escondernos de nosotros mismos, de la culpa con que vivimos el mal que la sociedad estigmatiza. [*Intimidad*, 18]

Retengamos esta última frase pues de ello, lo escrito en plural por Barrán en 2001, hubo huellas en el Barrán de 2008. No podemos escondernos de nosotros mismos, de la culpa con que vivimos.

---

1. La figura de José Pedro Barrán es, por su formidable trabajo historiográfico y su tarea docente, fundamental en la historia y en la cultura uruguaya de los últimos cincuenta años. A un año de su muerte, acaba de editarse *Epílogos y legados*, EBO, un libro que recupera distintos trabajos y textos, donde Barrán estudia temas que marcaron la última etapa de su vida, la visión trasformadora acerca de su oficio, sus reflexiones en torno al sujeto contemporáneo, sus convicciones en el terreno educativo, los fundamentos de su renovado nacionalismo a propósito de la discusión sobre el calendario patrio y la fecha de la independencia nacional, el universo libre de sus ideas y obsesiones a través de reportajes y discursos. En una segunda parte titulada “Resonancias” se incorporan doce escritos de amigos e intelectuales convocados para que desde un criterio de absoluta libertad temática, dejaran su visión sobre él mismo. Se incluye también un material iconográfico que evidencia la importancia que otorgaba a sus afectos y a la música.

Él estudió lo personal y lo colectivo, a los que calificó como categorías de análisis que en la realidad no existen.

El individuo es social, sus dramas y angustias más íntimos provienen de esa circunstancia, de que sobrevivió gracias al cuidado de sus padres y de que se hizo persona liberándose de ellos, de que su placer sexual exige al otro, de que sus sentimientos requieren del semejante. [*Intimidad*, 21]

Sin embargo no desconoció que buena parte de la historia parece estar configurada —son sus palabras— por el conflicto entre el individuo y su sociedad. El descubrimiento que hoy hace la historia de lo privado y lo íntimo, dijo, probablemente no fuese más que uno de los episodios de ese enfrentamiento. Observó que el individuo siempre tiene algún campo, más o menos restringido de acuerdo con su personalidad y el tipo de sociedad que integra, para tomar sus decisiones con libertad o para utilizar estrategias e inventar estratagemas y ser, a veces incluso con cierta plenitud, él mismo o, por lo menos, lo que cree desear. Apreciaciones de un investigador que finalmente, con las limitaciones del caso, aplicó a sí con autenticidad.

En *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos* se puede rastrear una cierta apertura al lector, no común en Barrán, y que adquiere el carácter de confesión. Vocablo éste que él utiliza y, por qué no suponer, tiene algo de cristiano:

¿Acaso yo como persona, de forma similar a mis objetos de estudio del Novecientos, no conocí las culpas del pecado de la “carne” por haber integrado una familia católica con un sacerdote entre sus miembros? [*Intimidad*, 8]

“Confesión” en el sentido de “abrir” a los otros, fuera del ámbito de los que lo rodeaban, parte de su propia subjetividad; es decir, hacer público lo privado, con las limitaciones lógicas que ello exige. Acontece en su último libro, el que por lo antedicho es una excepción en su carrera académica. ¿Quizás? Porque la coyuntura en que lo escribió era única, la propia a su *memento mori*, la de quien, como escribió Lope, “esperaba con agonía el día de su muerte”.

En la lectura se aprecia meditación, reflexión transmitida al ajeno, de determinados avatares de su vida —la vida— y su destino —el destino.

“La vejez conduce a escribir con cierto desparpajo, crea un clima receptivo para que se produzcan encuentros entre la intimidad de los otros y la propia.”

Meditación, reflexión sobre el pasado, el presente y ese “seco final que nos aguarda”, palabras del autor escritas en líneas donde se declara ateo, en consonancia con el “seco final”. Y al recordar un texto de Cesare Pavese ubica la palabra clave:

Pavese no era el Jorge Manrique de las *Coplas a la muerte de su padre* del siglo xv, interesado en alertar sobre lo pasajero de las glorias mundanas, sino como buen contemporáneo mío, quería un conjuro destinado a evitar lo perocedero de nuestro pasado, y

¿qué mejor que volverlo literatura? Yo no podía hacer eso, pero sí intentar transformar mi intimidad en parte de mi oficio de historiador, en usarla como documento... ¿y así vencer al olvido?

De acuerdo, constituye una profesión de fe; pero dejemos por el momento que hable el *historiador*, porque la palabra clave referida con anterioridad es “angustia”, diferente de la angustia de los demás. El dolor es el que nos personaliza, finalizó.

Me resultaba casi insoportable que uno de mis recuerdos, ¿u obsesiones?, desapareciera “sin dejar rastro”, *ese* [en negrita en el original] que bien podía ser el hilo conductor de todas las etapas de mi vida. Si lo escribía tal vez adquiriese la resonancia de representar de alguna forma a lo colectivo y así desafiaría al olvido. Al fin y al cabo, lo estrictamente personal nunca es del todo individual pues lo social siempre nos acecha y, en parte, nos estructura. En la vejez lo he advertido, somos menos originales de lo que creemos.

El escritor aparece desde el inicio en la actitud de cuestionar su trayectoria, de interrogarse sobre la evolución por él seguida en lo profesional, pero también –y paralelo a lo anterior– en lo propio surge lo introspectivo.

A veces me pregunto cómo fue posible que en el momento en que mi intimidad era más densa y reclamante haya escrito solo historia de lo público, de lo macro, de lo económico, lo social y lo político. Y por qué cuando mi vida personal se estabilizó y logré cierto tipo de acuerdo resignado [sic] con la realidad, comencé a escribir otro tipo de historia, preocupado por las mentalidades de los sujetos concretos de carne y hueso que la protagonizan. [*Intimidad*, 7]

El punto de partida –así aparece en la enumeración que realiza– es la *Historia de la sensibilidad*. Una “intimidad” “más densa y reclamante”; la estabilidad y cierto tipo de acuerdo con la realidad, la subjetividad propia planteada con reserva, límites, que el investigador respeta porque resulta suficiente y ¿esclarecedora? Pero llama la atención el inicial “cómo fue posible”. ¿Tiene una perspectiva “culposa”? Posiblemente. En tanto profesional de la historia, halla explicaciones a esos “aparentes o reales desfases”. Se ubicarían en el “afuera” y en “mí”. ¿Cuáles? La juventud –su juventud– de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado habría estado obsesionada por lo público en detrimento de lo privado, visto como una traición “pequeñoburguesa”. Pudor al desprecio hacia lo relacionado con las historias familiares o los temas que aludían a ellas.

¿Por qué no detenernos un instante en un detalle? Por ejemplo las dedicatorias que Barrán y Nahum pusieron a la *Historia rural del Uruguay moderno*. En el Tomo III, *1895-1904. Recuperación y dependencia*, leemos: “Para Clara y B.”. “Clara”, segura referencia a Clara Zafí, esposa de Benjamín Nahum. ¿Y “B”? ¿Pertenece esta referencia a Barrán? ¿No hay en esta incógnita un argumento que robustecería en parte la autopercepción del Barrán de 2008 con respecto a aquel de 1973, si a él corresponde el enigma? ¿Él que, como su generación, rechazaba lo privado, y éste que lo siente como “obsesivo”? Quizás corresponda, en tanto explicación aproximativa, por

el vocablo “pudor”. De todos modos, que permanezca la duda. No interesa la respuesta concreta, sino solo constatar el hecho. Respetemos su privacidad, la de 1973 y la de siempre. ¿Acaso no citó Barrán reiteradamente la frase de André Malraux, frase “desencantada” [sic]: “El hombre no es más que un mísero puñado de secretos”?.

No olvidemos que quien narra es el historiador vinculado desde tiempo atrás con psicoanalistas a quienes no deja de citar y agradecer su colaboración. Que quien narra lo hace a partir de Freud. Parecería que en *Intimidad* subyace el mismo planteamiento pero aplicado a sí mismo.

Consideramos sí que en esas generaciones pesó mucho el “afuera”, un “afuera” acuciante (y por ello fermental), el de la crisis del Uruguay liberal. Que requería fuerzas y un despliegue de todas las capacidades para despertar de la “siesta” (en cierto aspecto) que se vivía desde tiempo atrás, y abordar así los problemas del momento. Pero si nos circunscribimos al campo historiográfico, éste fue de una riqueza en la producción que para ejemplificar recordaremos estas palabras de Barrán y Nahum, tomadas del Tomo II de la *Historia rural*: “Los autores integran el equipo ‘Historia y Presente’ con Blanca Paris de Oddone, Roque Faraone, Juan A. Oddone, Carlos Benvenuto, Julio Millot, Lucía Sala de Touron, Nelson de la Torre y Julio Carlos Rodríguez”. Nombres y apellidos de quienes renovaron los estudios históricos y dieron impulso a los hasta entonces escasos aportes de los historiadores en lo económico y social. Cada cosa a su tiempo, cabe indicar.

Hacemos nuestras las aseveraciones de Tomás Sansón en oportunidad de su estudio sobre historiadores que trataron el período colonial:

En historia de la historiografía los riesgos de cometer anacronismo son muchos. [...] cada historia produce lo que su contexto epocal y el grado de desarrollo de la disciplina se permiten. No me preocuparon tanto los “hechos” que tradicionalmente se tienen en cuenta para la elaboración de “marcos históricos”, sino el “clima” sociopolítico y cultural que continentó a cada autor. [307]

Obvio es afirmar que Barrán lo sabía. Lo habría dicho, según el semanario *Búsqueda*, el viernes 11 de octubre de 1996, en el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH):

[...] un historiador o cualquiera no puede dejar de pertenecer a su cultura y a su época, porque siempre se especula dentro de un pensamiento anónimo y constrictor que nos obliga y nos determina de alguna manera. [...] Pertenecemos a un género, yo soy hombre; pertenecemos a una clase, soy un pequeñoburgués, o grande –a esta altura quisiera ser grande pero soy pequeño– y a una nación.

Ubica como otra explicación el ocaso de la experiencia del socialismo soviético y del imperio ideológico del marxismo. “La intimidad se puede vengar, y en más de un sentido. Puede que hasta tenga parte en aquel ocaso la insatisfacción del ‘adentro’ del sujeto.” (2008: 8) No explica en qué sentido pesó este factor. Dejemos de lado la discusión de si el régimen soviético era socialista, pero precisemos



lo de “imperio ideológico del marxismo”. Hombre de izquierda, en su labor historiográfica Barrán fue crítico de dicha postura con una actitud –propia en él– de mesura, pues reconoció aportes y objetó lo que lógicamente no compartía. Así lo hizo, por ejemplo, con el análisis de la obra llevada a cabo por el equipo integrado por Lucía Sala de Tourón, Julio Rodríguez y Nelson de la Torre. En este aspecto no adhirió, a título ilustrativo, con el esquema marxista “esclavismo-feudalismo-capitalismo-comunismo” que en lo historiográfico dicha postura aplica a toda realidad. En oportunidad del análisis correspondiente al entorno político-social de los años 1869-1875, Barrán y Nahum escribieron en 1967:

[...] para colmo de males, la terminología europea que estamos obligados a emplear por carencia de una propia –“feudalismo”, “señor”, “lazos de dependencia personal”, etc.– dificulta la correcta aprehensión conceptual de nuestras realidades, haciéndolas más nebulosas e imprecisas. Los sustantivos tales como feudal o señorial, implican hacer referencia a toda una estructura cultural que evidentemente nos fue ajena. Hasta tanto no lleguemos a crear una tipología local, todos estos exámenes carecerán de la necesaria certidumbre científica. [*Historia rural*, 1967]



Líneas más adelante señalan que no creen “en las categorías históricas universales” válidas para todo espacio y tiempo, lo que les llevó a desechar la hipótesis de un feudalismo uruguayo.

En ocasión de ser entrevistado por Gabriel Bucheli y Jaime Yaffé, Benjamín Nahum hizo referencia al momento de la destitución de ambos como profesores, en 1979, cuando imperaba la dictadura cívico-militar. Preguntado sobre el interrogatorio que le hicieron en el curso del sumario recordó:

[un] abogado que la iba de profesor de filosofía, con el cual tuve una buena discusión para demostrarle que no éramos marxistas, pero que no éramos marxistas por convicción filosófica, no por compartir su ideología antimarxista. “Ah, no –decía–, porque todo el pensamiento del siglo xx está influido por el marxismo.” “¿No me diga –le decía–; ¿y usted diría eso de Bertrand Russell? A Russell le podían decir cualquier cosa, menos que era marxista.” Y le empecé así a nombrar a cuatro o cinco pensadores no marxistas (por ejemplo Karl Popper), pero... la orden ya había venido de arriba. (Bucheli y Yaffé, 281)

Luego Barrán afirma que cambió también “este investigador”, “al que todavía le cuesta expresarse en primera persona, ¿como tributo que rinde a la ‘necesaria impersonalidad’ que debía caracterizar a las antiguas investigaciones históricas?”. (2008: 8) Posiblemente. Pero también puede ser testimonio de una personalidad: la propia sencillez, la humildad que lo llevó incluso al escrupuloso “deber” de reconocer todo aporte recibido, como lo reflejan las notas en cada uno de sus libros. No ya las tradicionales fuentes –obra editorial, página– sino también el aporte personal. “Algunas de las ideas aquí expuestas las debo a Daniel Gil y Marcelo Viñar. Los errores de interpretación de sus textos y dichos son de mi responsabilidad.” (Barrán, 2008: 8.) La responsabilidad iba acompañada de la autocrítica y el “observarse” (leerse).

En una ocasión escribe que cincuenta años antes, cuando era estudiante, le había impresionado mal que Artigas hubiese supeditado el acuerdo con Buenos Aires, para continuar el combate con los españoles “refugiados en Montevideo”, al restablecimiento de su “honor y reputación”. Manifiesta que creía exagerado el orgullo personal de “nuestro héroe”. “Hoy sé que estaba equivocado, y en varios planos. Los españoles no estaban ‘refugiados’ en Montevideo, eran Montevideo.” (2008, 78)

Más acá en el tiempo, es rever sus afirmaciones, no dejarlas congeladas, lo llevó a observar “supuestos erróneos” en el Tomo I de la *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, como cuestionar aseveraciones vertidas en la *Historia rural*. ¿Impersonalidad, pues? Sí. Pero también modestia –en el buen sentido del término– y probidad. Pero en *Intimidad* hay una ruptura, reflejada en esta “confesión” y en el “mí” que aparece. Al afirmar que hoy –2008–, en este comienzo del siglo XXI, lo público y lo privado pueden estudiarse por separado o vincularse “sin vergüenza”, anota:

El contexto ha variado. La historiografía hace ya varias décadas que asumió el estudio de la interioridad de los individuos. ¿Acaso la historia francesa de la vida privada no lleva más de 20 años de publicada? Tengo ejemplos en los que inspirarme pero debo confesar que este estudio de lo privado es en mí casi obsesivo y no refleja la evolución del colectivo de los historiadores. [*Intimidad*, 7]

En este aspecto refiere que le resultaría insoportable si uno de sus recuerdos “¿u obsesiones?” –*Tristán e Isolda*, el drama de Richard Wagner, en este caso– desapareciera:

En sus orígenes fue evitar que desapareciera sin dejar ningún rastro ese recuerdo y la pasión con que lo he vivido y vuelto a vivir cada vez que lo oigo como sonido y lo veo como representación en un teatro. [*Intimidad*, 9]

Primero le subyugó la música; luego, por ella, llegó a su libreto para advertir la confirmación de lo que sentía al oírla, la multiplicidad de contenidos del amor como pasión y drama. Esto lo aferró aun más a esa memoria que se enriquecía con el paso de los años. “Advirtamos que Wagner escribió tanto la música como el libreto.”

Y en este dejar de lado la dificultad de expresarse en primera persona, indica:

A veces llego al absurdo de pensar –pero como lo pienso lo diré, pues ese absurdo da cuenta de la densidad de mi obsesión– que me es insoportable la muerte de ese recuerdo, pues no puedo admitir que con él se vaya para siempre la pasión con que lo he vivido y revivido, como si temiera que el *Tristán* mismo se empobreciera al borrar el registro de las veces que lo he oído (tantas que no las puedo precisar) y visto en la escena (nueve).

Tiempo atrás había escrito:

En *Tristán e Isolda* o en *La Traviata* el espectador podía hallar tanto la justificación de la entrega sexual y hasta una descripción o alusión musical a ella, como el alimento para su sufrimiento-gozo si deseaba evitarla. Al fin y al cabo, la esencia de estos productos

culturales era permitirle al espectador vivir la pasión vicariamente, a través de sus héroes y la música. [*Amor y transgresión*, 241]

“Solo después de esta confesión debe sobrevenir el plano académico.” Si algo caracterizó a Barrán en el plano historiográfico en los últimos años fue abordar el tema de lo íntimo. Deudor confeso de la escuela francesa en la materia, nutrió sus reflexiones con una amplia bibliografía, desde Philippe Aries y Georges Duby, hasta otra que incluye estudiosos anglosajones, por ejemplo, representantes no específicamente del campo de lo histórico. La exhaustividad bibliográfica fue un rasgo propio a su análisis. Está de más hacer referencia a su detallado conocimiento del material nacional, incluso su pesquisa en archivos y periódicos de la época que considerase.

Pero un punto fundamental lo constituye, en este contexto, la literatura, clave en sus investigaciones. No solo la que podríamos llamar “clásica” y universal, sino aquella nacional de autores reconocidos, como también la de quienes no trascendieron en el análisis hecho por parte de la crítica.

Los historiadores observamos fundamentalmente lo que sucede en público y a la luz del día, y hasta el dormitorio se nos escapa a menudo. Por ello las dificultades para comprender en su habilidad, por ejemplo, el control de la natalidad, un hecho que se origina en lo íntimo, repercute allí y en la pareja, y suena con altavoces en la esfera de lo público, en la estructura demográfica de las sociedades y en la fortaleza o debilidades de los estados. [*Intimidad*, 20]

Basa esta afirmación en Louis Ferdinand Céline, pues indica que el hombre al que dicho escritor (“algo cínico y pronazi”) refiere es real y revela más que *al abstracto de los científicos sociales*. Pero no plantea una falsa oposición: a su entender, las dos miradas deberían combinarse.

Considera que el escritor se adentra aun más en el misterio de lo humano. Muestra un mundo de conducta, reflexiones y valores que de otra forma pasarían desapercibidos. Porque –asevera– es difícil dejar testimonios de nuestros interiores, y, “tal vez peor”, es poco frecuente que los historiadores lo consideren de interés. Considera un error entender que lo individual carece de significado, es irrelevante por no ser representativo del todo. En sentido contrario, ciertos misterios sociales residen y se expresan en nuestro “adentro”, porque éste no es solo nuestro y es menos original de lo que pensamos con orgullo. Esta fue una de las contribuciones mayores de Barrán, desde hace años, en el campo historiográfico: aproximarse al “adentro” y no desde el “afuera”.

Reconoce en el nacimiento del psicoanálisis en el Novecientos –“la época no es casual”– lo que el primero nos ha enseñado sobre la complejidad de las motivaciones humanas. Advierte sobre el peligro de seguir aferrados a la afirmación opuesta, “todo se decide de día”; esto es creer que los procesos históricos trascendentes ocurren en la esfera de lo público y no de lo íntimo.

La Noche a la que se refieren el Tristán de Wagner, Tolstoi en su Diario y Céline en su novela, es el tiempo de los deseos confesos e inconfesables, de las fantasías generosas y

perversas, del amor y los asesinatos del pensamiento, los más siniestros, en una palabra, de la intimidad. La historia no solo debe dar cuenta de ello para conocer al hombre de carne y hueso, que es su materia prima, sino también para comprender al Día, lo público, lo colectivo. [*Intimidad*, 21]

Hay una relación recíproca entre ambos. De esta manera, la ley penetra en la Noche y la oscurece aun más con la culpa del adulterio, sancionado como delito en Uruguay hasta 1907; el deseo penetra en el Día y legitima el divorcio, sancionado como ley en Uruguay ese mismo año. Las normas en la materia habrían provocado nuevas formas de censura en la sociedad uruguaya.

El senador Tiscornia lo advirtió en 1907: a las viejas líneas divisorias políticas, blancos y colorados, y las más novedosas en el plano del pensamiento, católicos y liberales, ahora había que sumar la de divorcistas y antidivorcistas, sobre todo por las demasías de los primeros, en 1907 el mutuo consentimiento y en 1912 el divorcio por la sola voluntad. [*Intimidad*, 276 y 277]

En páginas anteriores había escrito que al estrenarse en Montevideo *Tristán e Isolda* en 1903, Tristanes e Isoldas se encontraban en el escenario y en la platea. La ópera no acotaba su drama al adulterio, pero en él se basaba. Y en aquel Novecientos temprano, el adulterio era un drama y un crimen castigados por la moral, la ley y los individuos en su propio interior.

Las sociedades perciben tanto lo sucedido como lo que pudo suceder, lo realmente acaecido como las esperanzas de unos que fácilmente se transforman en las pesadillas de otros. De este modo, las percepciones de los hechos se integran como hechos a la historia. [*Intimidad*, 268]

En el último capítulo de su libro, Barrán advierte que el tema a estudiar no es fruto de una investigación histórica sistemática, “sino meras impresiones personales” sobre la moral privada hoy dominante y sus posibles relaciones con la que se vio nacer en el Novecientos, la “nueva moral privada”.

Lo que en el Novecientos fueron comportamientos minoritarios y desafiantes, pasó a formar parte a fines del siglo xx de los hábitos de la mayoría y a integrarse como probabilidad en todo futuro individual.

El hombre contemporáneo se define más por sus deseos que por sus necesidades, es decir, por el logro de placeres más que por la conjura del hambre y el frío, pues es el hijo perfecto de una civilización material que provee bienes en abundancia, al menos en los países del Primer Mundo y en las clases acomodadas de nuestra América (y, por cierto, de seguro en la mayoría que me está leyendo). [*Intimidad*, 315]

Y en esta postura de observar la sociedad en que vivimos, este presente, Barrán marca con precisión que la diferencia mayor entre nuestra moral y la nueva del Novecientos es en cierto modo una culminación extrema de esta última, “un



fruto que la postula con inocencia”; el derecho a ser y mostrarse como se es. O sea, el reverso del viejo derecho al secreto con que la intimidad se había protegido. Con un profundo conocimiento del mismo rastreó las raíces de la sociedad en la cual vivimos. Comprender el presente por el pasado. Comprender el pasado por el presente. Una vez más cumplió con esta máxima de Marc Bloch, uno de sus historiadores preferidos, que junto a Lucien Febvre, afirmó:

En verdad, conscientemente o no, siempre tomamos de nuestras experiencias cotidianas, matizados, donde es preciso, con nuevos tintes, los elementos que nos sirven para reconstruir el pasado [...]. Un gran matemático no será menos grande, a mi ver, por haber atravesado el mundo en que vive con los ojos cerrados. Pero el erudito que no gusta mirar en torno suyo, ni los hombres ni las cosas, ni los acontecimientos, merece quizá, como decía Pirenne, el nombre de un anticuario útil. Obrará sabiamente renunciando al de historiador.

José Pedro Barrán fue (es) un historiador.



- 
- BARRÁN, José Pedro, *Amor y transgresión en Montevideo. 1919-1931*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.
- *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- *Historia rural del Uruguay moderno. 1851-1885*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1967.
- “El historiador José Pedro Barrán invitó a dejar de construir ‘una historia de izquierdas’, dominada por visiones ideologizadas”. Entrevista en el semanario *Búsqueda*, Montevideo, 17 de octubre de 1996.
- BLOCH, Marc, *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- BUCHELLI, Gabriel y YAFFÉ, Jaime, “Conversación con Benjamín Nahum”. *Cuadernos del CLAEH. Revista Uruguaya de Ciencias Sociales*, 94-95, Montevideo, diciembre de 2007, p. 281.
- DE CERTEAUX, Michel, *La escritura de la historia*. Capítulo I. México: Universidad Hispanoamericana. Primera edición.
- LEIGHTON CLEATHER, Alice y CRUMP, Basil, *Tristán e Isolda. Descripción e interpretación con arreglo a los escritos de Wagner*. Versión de la segunda edición inglesa. Barcelona: Gustavo Gili, Editor. MCMXXVII.
- NEVES, Salvador, *El legado de José Pedro Barrán*. Semanario *Brecha*, Montevideo, 8 de octubre de 2010, pp. 22-23.
- SANSÓN, Tomás, *La construcción de la nacionalidad oriental. Estudios de historiografía colonial*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Serie Tesis de Posgrado en Humanidades, 2006.
- VIÑAR, Marcelo, “Los tiempos actuales, una amenaza a la intimidad”. Colloque international de théorie politique. 23 al 25 de abril de 2010.



Bernhard: la puesta en escena de una voz narrativa.

# Thomas Bernhard

## Cuando se trata de decir la verdad

**Roberto Appratto**

*Instituto de Profesores Artigas*



171

A la edad de ocho años, montado en la vieja Steyr-Waffenrad de mi tutor, quien en esa época había sido llamado a filas en Polonia y estaba a punto de marchar sobre Rusia con el ejército alemán, di mi primera vuelta bajo nuestro piso del Mercado de las Palomas en Traunstein, en el despoblado de un mediodía provinciano consciente de su importancia. Habiéndole cogido el gusto a aquella disciplina para mí totalmente nueva, pronto salí pedaleando del Mercado de las Palomas por la Schaumburgerstrasse hasta la Plaza Mayor, para, después de dar dos o tres vueltas a la iglesia parroquial, tomar la decisión audaz y, como se vería solo unas horas más tarde, funesta de visitar con mi bicicleta, que, según creía, dominaba ya de una forma absolutamente perfecta, a mi tía Fanny, que vivía cerca de Salzburgo, distante casi treinta y seis kilómetros, en medio de un jardín de flores cuidado con mucho amor pequeño burgués y que los domingos hacía unos filetes empanados muy apreciados, lo cual me pareció el objetivo más apropiado para mi primera excursión, y en cuya casa pensaba hincharme de comer y de dormir, después de una fase, desde luego no demasiado breve, de admiración sin reservas por mi proeza.

Tal es el comienzo de *Un niño*, el último tomo de los relatos autobiográficos de Thomas Bernhard (Heerlen, Holanda, 1931-Gmunden, Austria, 1989), después de *El origen*, *El sótano*, *El aliento* y *El frío*. Escritas entre 1975 y 1982, estas novelas están centradas en el recuento de los hechos de la vida del protagonista, desde la niñez hasta el final de la adolescencia, si bien desordenados cronológicamente.

El fragmento elegido quizá valga como cifra de lo que el lector puede encontrar en otros pasajes de esta y de las otras cuatro novelas: la evocación detallada de un momento de la vida, el intento de recorrer treinta y seis kilómetros por Austria en bicicleta a los ocho años, que incluye no solo referencias al hecho mismo sino a la bicicleta, al tutor, a la guerra, al pueblo de Traunstein, a la tía Fanny y a sus



filetes empanados. En *El sótano* encontramos, al azar, otro fragmento con una temática diferente:

Durante toda mi vida he sido siempre un aguafiestas, como me calificaban siempre mis parientes; ya mi madre, hasta donde puedo recordar, me llamaba aguafiestas, mi tutor, mis hermanos, siempre fui un aguafiestas, con cada aliento, con cada línea que escribo. Mi existencia, durante toda mi vida, ha molestado siempre. Siempre he molestado, y siempre he irritado. Todo lo que escribo, todo lo que hago, es molestia e irritación. Toda mi vida como existencia no es otra cosa que un molestar y un irritar ininterrumpidos. Al llamar la atención sobre hechos que molestan e irritan. Unos dejan a las personas en paz, y otros, y entre esos otros me cuento, molestan e irritan. No soy una persona que deje en paz, y no quiero ser un personaje así. Escribir hoy sobre el poblado de Scherzhauserfeld es una molestia para el municipio de Salzburgo, e irrito cuando recuerdo el poblado de Scherzhauserfeld. Recuerdo mi época de aprendizaje, la época más importante de mi vida, según creo, y como es natural recuerdo la antesala del infierno humano, como, para mí, calificaba siempre al poblado de Scherzhauserfeld. No decía voy al poblado de Scherzhauserfeld cuando iba al poblado de Scherzhauserfeld, sino que decía voy a la antesala del infierno. [37-38]



A la abundancia de información en espacio reducido del primer pasaje citado se suma, ahora, en referencia no a un episodio puntual sino a una condición (la de “aguafiestas”), la repetición de palabras y nombres, la circularidad de los enunciados, y la intervención del narrador para imponer, de manera implacable, su punto de vista. Es, y este es uno de los corolarios indudables de la lectura de los cinco tomos, como si la acción de “dar cuenta” de los hechos y las circunstancias de la vida obligara, por la vía de la escritura, a configurar un relato que tal vez sea más importante que los propios hechos y circunstancias. El yo pasa a ser parte de una realidad que se toma como historia a ser trabajada textualmente.

Esto nos lleva al tema de la autobiografía como literatura, específicamente como un género literario con características propias, si bien muy evanescentes. En *De la autobiografía. Teoría y estilos*, el ensayista y teórico español José María Pozuelo Yvancos señala su carácter de “fronterizo, en la medida en que no puede sentirse como un género literario (ficcional) sin más” (p. 19). Para discutir este estatuto de lo autobiográfico confronta dos posiciones-eje: la del desconstruccionismo de Derrida y Paul De Man, para el cual toda autobiografía es una creación discursiva, una “construcción del yo” que solo relaciona texto y sujeto, y la de Philippe Lejeune, para quien (sobre todo a partir de su ensayo *El pacto autobiográfico*, de 1975) es “el contrato de lectura que identifica al yo textual con el yo del autor” (p. 30), y, por lo tanto, la autobiografía no es leída como ficción. Hay un elemento pragmático, de relación entre emisor y receptor, inevitable en el género, y que hace que los textos se tomen como un diálogo y no como un monólogo. Lo que hace Pozuelo es reconciliar ambas posturas al decir que “la autobiografía o espacio autobiográfico implica siempre una sustitución de lo vivido por la analogía que crea la memoria” (p. 34). En tal sustitución está la condición de construcción discursiva, pero también la pretensión de verdad definida, como en cualquier discurso

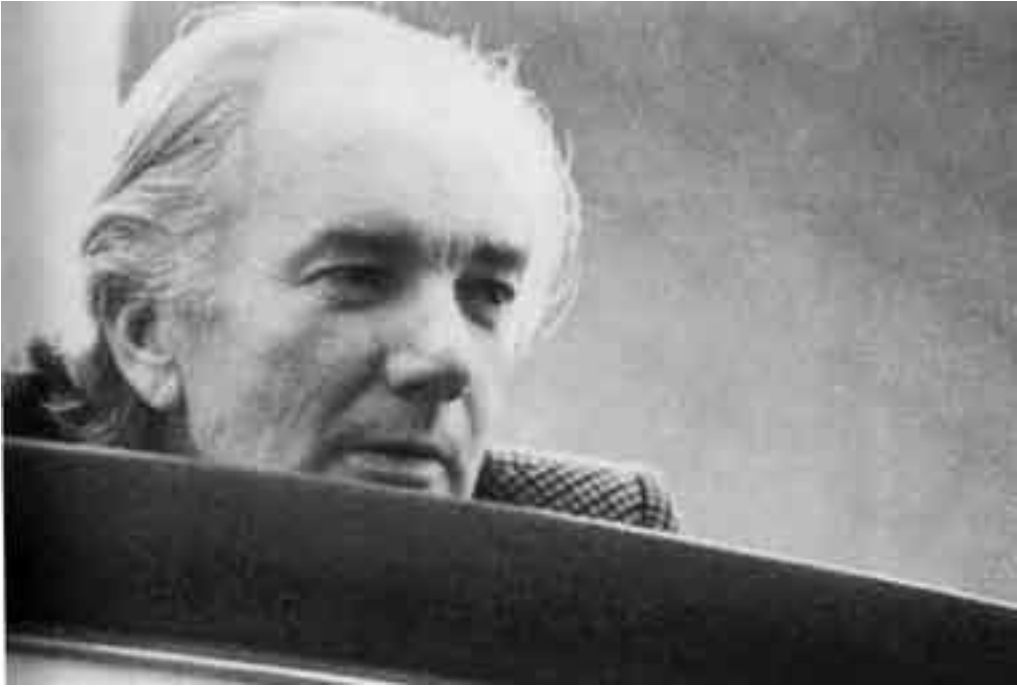
ficcional, en la relación con sus lectores. Todo depende, pues, de cómo se toma el texto autobiográfico, como cualquier texto: de cómo se nota la imagen del yo en la producción del texto.

La cuestión de lo ficcional o no ficcional del texto autobiográfico puede ser muy interesante a nivel teórico, pero es impropio si se toma como criterio de valoración. Es decir, verificar si lo que dice Bernhard acerca de su infancia y adolescencia es cierto, si no oculta datos, si tergiversa o manipula la información, no tiene relación alguna con la apreciación de los textos como tales: esto es, como construcción. Como señala Federico Campbell respecto de la “autoficción” (el hecho de ficcionar la autobiografía):

Se trata de una puesta en escena, o mejor: de una “puesta en ficción” de la vida personal. Si la novela autobiográfica se proponía contar los hechos personales bajo la cobertura de personajes imaginarios, la autoficción hace vivir los acontecimientos ficticios a los personajes reales, con nombre y apellido propios. La distancia que va de un relato descaradamente autobiográfico, como *Las palabras*, de Jean-Paul Sartre, a una novela, de por ejemplo Thomas Bernhard, es casi inexistente. La diferencia depende de cómo asume el lector la proposición: de si acepta o no que el narrador se confunda con el autor.

Dice Campbell: “de por ejemplo Thomas Bernhard”, en alusión a los relatos autobiográficos ya mencionados, pero también a otros textos, como *Tala* o *El sobrino de Wittgenstein*, cuyo material está dado por la vida, por la realidad “a secas”. Para Thomas Bernhard, como para otros, escribir sobre el yo es una variante de “escribir sobre la realidad”. Por lo tanto lo real, y su presencia dentro de lo real, es lo que trata como material de su historia. Y eso, podría decirse, desde una extrema conciencia de la evanescencia de la realidad como recuerdo: el epígrafe de *El sótano* es una cita de Montaigne, precursor en la tarea de escribir sobre uno mismo en los *Ensayos*: “Todo es movimiento irregular y continuo, sin dirección y sin objeto”. Si todo se define en el modo de tratarlo, como ficción o como testimonio, el proyecto de escribir se enfrenta aquí a la dificultad de encontrar, en la materia prima de la vida, un hilo para dar cuenta de lo que no es literatura de antemano, lo que no es “contable”, lo caótico de una serie de datos tal como se presentan a la conciencia en el acto de escribir.

En *Del inconveniente de haber nacido: la autobiografía de Thomas Bernhard*, Dieter Hornig señala que “Bernhard se califica a sí mismo como destructor de intrigas” (107). Eso significa que no apela a la intriga como entrelazamiento de datos que pudieran darle sentido, que eventualmente “probaran algo” a propósito de su vida. En todo caso, la imposibilidad de probar algo está señalada en el epígrafe de otro de los tomos, *Un niño*, y pertenece a Voltaire: “Nadie ha encontrado ni encontrará jamás”. Se trata entonces, específicamente, de dar testimonio de la propia vida sin pretender exactitud ni tampoco interés novelesco: las cosas no se cuentan porque sean singulares, sino porque el acto mismo de dar cuenta de ellas puede serlo, al arrancarlas del desorden natural en que se las encuentra. Si lo ficcional “de contenido” tiene como misión ordenar los datos en torno de un centro,



Bernhard se lo saltea para lidiar con lo real en crudo y ver allí lo que permite llegar a la literatura.

Aparecen, por lo tanto, dos enemigos en la tradición literaria: por un lado, la transparencia del lenguaje, que designa la retirada del punto de vista para destacar exclusivamente lo que se pretende representar, y que parece coincidir con los hábitos de la escritura autobiográfica. Eso, que podría llamarse denotatividad, discreción, entrega a los hechos, está ausente en la mayor parte de la obra de Bernhard, principalmente (aunque no solo) por la presencia obsesiva del punto de vista. Por otro lado, el propio lenguaje. A ese respecto, en *El frío* (volumen cuarto de la autobiografía) dice:

El lenguaje es inútil cuando se trata de decir la verdad, de comunicar cosas, solo permite al que escribe la aproximación, siempre, únicamente, una aproximación desesperada y, por ello, dudosa al objeto, el lenguaje solo reproduce una autenticidad falsificada, una deformación espantosa, por mucho que el que escribe se esfuerce, las palabras lo aplastan todo contra el suelo y lo dislocan todo y convierten la verdad total en mentira sobre el papel. [84]

La lucha contra la inexactitud del lenguaje para dar cuenta tanto de lo puntual como de lo general, obliga a un esfuerzo que se suma al de la transgresión de la transparencia, que no se subsume en ella, sino que más bien agrega dificultades. Decir “lo que pasó” en tal o cual período de su vida es el imperativo, en primer grado, de los relatos autobiográficos; pero decir lo que pasó en clave real, sin las

compensaciones de lo ficcional, sin las debilidades del lenguaje denotativo. Es otra cosa lo que aparece en estos textos: una experiencia de la realidad, algo así como un acto previo a la escritura, que determinará una serie de diferencias entre lo representado y su representación. Eso que se dice, por supuesto, es una versión de los hechos que procura traspasarlos para “encontrar algo más”, alguna forma de verdad no solo en relación con el yo sino con el contexto en el cual existe y se desarrolla el yo.

La ficción, por lo tanto, no está aquí en lo representado sino en el acto de representar, en el modo de narrar, en la puesta en escena de una voz narrativa. Lo que se narra (la escuela, la familia, los hospitales, el trabajo, el ambiente, todo a la vez en general y en particular) es el objeto de un punto de vista ineludible y evidente, de un modo que no puede parangonarse con ningún ejemplo anterior. Ese punto de vista no solo ve: opina, interviene, comenta, desvía la atención con otro tema, cambia el tono del registro, elige dónde situarse para lograr, a partir de datos aparentemente irrelevantes, una visión de la totalidad del mundo recordado. Y acá conviene detenerse: la ficcionalidad del enfoque, ya sea de la vida o de una fábula creada, tiene como consecuencia natural la invención de un orden desde el cual el narrador puede situarse. Liberado de la necesidad de confrontar lo que dice con la puntualidad de los hechos, Bernhard decide qué omitir, qué incluir, y qué es lo relevante para sus textos, y lo hace a cada paso. Ese trabajo de diseño es lo que recibe el lector.

Desde ahí puede entenderse, en primer lugar, que el juicio sobre lo real es más importante que lo real, que las respuestas emocionales tiñen las referencias (los valores nacionales, el ser austríaco, la religiosidad, la estupidez general de todo lo que lo rodea) y convierten lo típico en singular, en asunto de escritura. Los distintos niveles de desfase entre los temas y su representación se verifican, y eso es muy notorio, en la velocidad y en el detenimiento con que se tratan. Las repeticiones, la exactitud de los modos de nombrar las cosas, los giros sintácticos, los cambios de enfoque de un mismo suceso, el pasaje de lo general a lo particular sin aviso, los períodos larguísimos (incluso la inexistencia de la división en párrafos), la insistencia, las maneras de asediar un tema y generar incluso “miniensayos” en el medio de una evocación, las vueltas al presente desde el cual se escribe, producen un ritmo, una alternancia de temperaturas, que se ha calificado de musical en sus textos. Lo estético está, a mi entender, en la autonomía que adquieren las novelas, por encima de la implacabilidad no ficcional de sus referencias, merced a ese tratamiento escritural. Ante toda la negatividad que le produce el ambiente en que ha vivido, ante el tono sombrío, sin atenuantes, que adquiere el cuadro entero que revelan sus memorias, cabe destacar la luminosidad de su representación. En un reportaje de 1983, Bernhard confesó: “nunca escribí novelas, sino textos más o menos largos, en prosa, que me guardaría de calificar de novelas pues ignoro lo que significa esta palabra”. (Hornig, 118)

En esos “textos más o menos largos, en prosa”, que no pretenden ser novelas, Bernhard consiguió moldear su vida, lo que él quiso presentar de su vida, como un material estético. Tal vez su visión de la realidad la convirtió en “novela” por

el simple expediente de no pretenderlo y de asumir el acto de escribir como una experiencia simultánea al acto de tomar conciencia de lo vivido, y de ver lo que hay de narrativo en la vida, tal como es. Esa condición de estructura dinámica, indudable, es el testimonio que dejó para la mejor literatura.



---

BERNHARD, Thomas, *El origen*, Barcelona: Anagrama, 1987.

— *El sótano*, Barcelona: Anagrama, 1985.

— *El aliento*, Barcelona: Anagrama, 1986.

— *El frío*, Barcelona: Anagrama, 1987.

— *Un niño*, Barcelona: Anagrama, 1987.

CAMPBELL, Federico, *Autobiografía y autoficción*, México: <http://padrememoriablogspot>, 2006.

HORNIG, Dieter, “Del inconveniente de haber nacido: la autobiografía de Thomas Bernhard” (1986), en AA.VV., *Tinieblas*, Barcelona: Gedisa, 1987.

POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía*, Barcelona: Crítica, 2006.



Tres miradas sobre  
**Felisberto**

# La invención de una fórmula

## El yo novelesco

### de Felisberto Hernández

**Jean-Philippe Barnabé**

*Universidad de Picardie (Francia)*



Entre 1925 y 1931 Felisberto Hernández escribe y logra imprimir, en modestas ediciones de tirada muy reducida, cuatro opúsculos que marcan sus primeros pasos en el mundo de las letras. Estos pequeños “libros sin tapas”, tal como se los designa habitualmente, adoptando el sugestivo título de uno de ellos, reúnen un total de veintidós textos breves. A este conjunto puede agregarse, para circunscribir el espacio de estos tanteos literarios iniciales, por un lado dos textos más extensos, publicados mucho después pero redactados en el transcurso de estos mismos años, según lo indicó él mismo (“Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” y “Las dos historias”); por el otro, cuatro manuscritos a todas luces inconclusos que con una sola excepción permanecieron inéditos durante su vida, y cuya fecha exacta de composición es imposible determinar a ciencia cierta, pero que en virtud de afinidades tanto temáticas como formales, así como de ciertos indicios materiales, podemos suponer contemporáneos de los anteriores, es decir, adscribir igualmente a la segunda década de los años veinte (“La plaza”, “Mi cuarto en el hotel”, “Manos equivocadas” y “Filosofía del gangster”).<sup>1</sup>

---

1. Los seis textos figuran en distintas secciones de las *Obras Completas* ordenadas y anotadas por José Pedro Díaz, publicadas en tres volúmenes entre 1981 y 1983 por la editorial Arca de Montevideo. Por más sorprendente que parezca esta edición, ya casi inaccesible, sigue constituyendo al día de hoy (a pesar de algunos criterios que bien pueden ser objetados) la única edición crítica consistente y útil de la obra de Felisberto. En lo sucesivo, después de cada mención de la versión impresa de un texto indicaré entre paréntesis, el tomo correspondiente (I, II o III) de esta edición, seguido por la indicación de la(s) página(s) de referencia. Las menciones “AN”, “AMH” y “JPD” designan los archivos de Amalia Nieto, Ana María Hernández y José Pedro Díaz, respectivamente.

En otro trabajo<sup>2</sup> he analizado la llamativa recurrencia de la matriz genérica del diario ficticio, que de distintas maneras y en grados variables determina el contenido y el estilo de la gran mayoría de estos textos, otorgándole al conjunto una sólida coherencia formal. En esta etapa inicial de su producción literaria, inspirada por los principios filosóficos y estéticos de Carlos Vaz Ferreira, y en particular por su énfasis en un discurso siempre modificable, siempre necesariamente (y saludablemente) incompleto, en un texto inestable, jamás definitivo, y por consiguiente, en un libro “abierto” y en perpetuo proceso de revisión, la ficción de un hombre abocado a la redacción de un diario íntimo (o de cualquiera de sus formas derivadas) le ofrece a Felisberto un modelo estructural muy eficaz para “inacabar”, en el sentido eminentemente positivo en que lo entiende su maestro, la obra literaria.

En efecto: la regla de base que constituye la interrupción sistemática de la escritura hace del diario un texto por definición abierto y extensible, intermitente y lagunar, cuya discontinuidad se ve compensada tan solo por la presencia cohesiva del yo, sujeto (y muchas veces también objeto) omnipresente del discurso. El diario íntimo no es una simple colección de fragmentos, pero su forma promueve la sensación de un desorden, como el que resulta, sin ir más lejos, de la variación a menudo contradictoria de los estados de ánimo, o del carácter impredecible de los sucesos exteriores que día a día se registran y se comentan. Tal como lo subraya Jean Rousset, su estructura misma hace que el redactor no pueda “comportarse como autor, en el sentido de amo y organizador de un relato” (159), sino, más bien, como simple observador (de sí mismo). Es, además, un texto inacabable porque sus límites son arbitrarios: puede cubrir tan solo algunas jornadas o extenderse a una vida entera. Su fin no puede ser establecido, en ninguno de los dos sentidos de la palabra: ni en el del término material, ni en el de la finalidad que podría orientar la progresión del texto. Su escritura, por último, es por así decirlo espontánea, y no requiere de mayor aprendizaje técnico: los ideales de la *obra*, de la “composición” (y a menudo hasta de la mera elegancia verbal) le resultan indiferentes a su redactor.

Tras una primera serie de textos predominantemente ajustados a esta línea estética, Felisberto, impulsado por las exigencias de la carrera de concertista a la que anhelaba dedicarse (o bien forzado a ello simplemente por necesidades pecuniarias), emprende a partir de 1932 una serie de giras artísticas que lo mantendrán alejado de sus inclinaciones literarias durante todo el resto de la década, en la que no se produce ninguna publicación de importancia. “Yo no estoy para cuestiones de arte, pues estoy en plena preocupación pianística”, le escribe el 8 de mayo de 1937, desde Minas, a su amigo argentino Lorenzo Destoc (AMH), que le solicitaba una opinión sobre la pintura de Torres García. El peso que acarrea para él

---

2. Debo remitir aquí a mi tesis doctoral “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement” [“Felisberto Hernández: una poética del inacabamiento”] (Universidad de París III, 1997), de próxima publicación en español, en cuya primera parte podrá hallarse una consideración detallada del conjunto de textos que acabo de delimitar (así como la justificación de la fecha de redacción que le atribuyo a los cuatro últimos).



este distanciamiento de sus inquietudes juveniles va aumentando a lo largo de los años, como lo muestra bien la serie de cartas tiernas y humorísticas (pero a menudo también patéticas) que dirige por aquellos años a su esposa, la pintora Amalia Nieto. En ellas se trasluce progresivamente la penosa conciencia del fracaso de sus ambiciones pianísticas, junto con el deseo cada vez más acuciante de afirmarse en el campo literario. El 28 de agosto de 1940, luego de una larga sucesión de agotadoras e infructuosas andanzas por numerosos pueblos de la provincia de Buenos Aires, le confiesa a Amalia:

Me agarro la cabeza de pensar en los años que perdí sin seguir en “lo mío”. Eso no tiene consuelo. Pienso en lo que hubiera podido hacer. El único consuelo está en todo lo que habré acumulado con sentidos tan absurdos como en los que me metí. [AN]

Al regresar definitivamente a Montevideo, a fines de ese mismo año, Felisberto decide recuperar el tiempo “perdido” y concretar por fin sus propósitos literarios, para lo cual se instala por un tiempo en la casa de su hermano Ismael, en Treinta y Tres. Ya plenamente inmerso en su nueva tarea, vuelve a escribirle desde allí a Amalia, el 20 de octubre de 1941:

Entonces me dedicaré a leer las novelas modernas que pueda conseguir y a estudiar formas, estructuras y el mundo de misteriosas y extrañas relaciones —no causas— en el arte. No temas que deje la novela; al contrario. He tomado de nuevo lo mío, de vuelta, con gran conciencia de mi destino y vocación, y pelearé por él. Esto es lo mejor de todo lo nuevo, de lo mejor en lo que pueda decirse evolucionar. [...] Y lo haré aunque esté solo. Pelear por eso mío. Empezar como un adolescente en esa forma del arte. Eso es lo que me hará pelear mejor, para las otras cosas de la vida, porque estaré despierto y sensible. Ya no gastaré la vida tan inútilmente, ni tendré proyectos al azar ni tan lejanos [...]. No pienses ni un segundo que no seguiré la novela. Nada más improbable que eso. [AN]<sup>3</sup>

Felisberto alude aquí, claro está, a *Por los tiempos de Clemente Colling*, que le insumirá un año largo de trabajo, y que gracias a la ayuda de un grupo de amigos se imprimirá en octubre de 1942. Es fundamental reparar en el hecho de que ya sea en su correspondencia, como aquí, o bien en otras instancias, el texto nunca fue designado por él más que como “novela”, tal como lo haría luego también con los otros dos relatos largos escritos a continuación casi inmediata de éste (*El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*). El año siguiente, al publicar *El caballo perdido*, Felisberto compone una corta lista de las obras anteriores “del mismo autor” destinada a ser insertada como hoja suelta en el libro, mencionando únicamente, después de *Por los tiempos de Clemente Colling*, “Las dos historias”, que presenta entonces como “novela corta publicada en la revista *Sur*, número 103, Buenos Aires”. El detalle es por demás significativo, ya que evidencia un deseo bastante

---

3. Esta es la única carta publicada (*Cuadernos de Marcha*, junio de 1997) entre todas las de este archivo fundamental, lamentablemente aún inaccesible.

sorprendente de atribuirle retrospectivamente la dignidad del género novelesco a un relato que al fin y al cabo no sobrepasa las siete u ocho páginas.<sup>4</sup>

¿Cómo explicar la tenaz insistencia en esta denominación? Luego de su exploración inicial de las formas breves, en textos casi confidenciales, difícilmente legibles fuera del benevolente círculo de sus amigos, el retorno a la literatura de 1941 implicaba seguramente para Felisberto la necesidad de producir por fin una obra que de una manera u otra pudiera legitimarlo como “escritor”, para lo cual sentía seguramente la necesidad de insertarse de una vez por todas en el ámbito más prestigioso, o al menos más reconocible, de la “novela”. Y quizá podría conjeturarse también que este deseo de legitimación debía ser determinante para un hombre de orígenes sociales modestos, consciente de las limitaciones de su “capital cultural”, tal como se lee sin dificultad entre las líneas, casi conmovedoras en su modestia (o en su ingenuidad), que le dirige en octubre a Amalia.

En lo que sigue, me concentraré en un pequeño conjunto de manuscritos incompletos y abandonados que distintas razones nos inducen a considerar contemporáneos de la escritura de esta primera “novela”. Estos manuscritos, de extensiones dispares, son “Buenos días” (I, 190-200), “No debo tener eso que llaman imaginación” (II, 206-207), “En la sala de la señorita Celina” (II, 205), y “Primera casa” (III, 154-155).<sup>5</sup> Todos ellos fueron transcritos e incluidos en nuestra edición crítica de referencia, pero se encuentran allí aislados unos de otros en distintas secciones de cada uno de los tres tomos, entremezclados con piezas de otra índole, y de otra época. Importa mucho, por el contrario, reunirlos y leerlos teniendo en cuenta la fecha (común) de su redacción, lo cual nos llevará a postular una relación entre el abandono de estos manuscritos y una incertidumbre evidente en cuanto a la definición del tono, de la estructura, y sobre todo, del ámbito genérico en el que insertar el texto, una incertidumbre que nos dice mucho sobre el problema creativo que Felisberto enfrenta en ese momento, y que terminará por resolver mediante la invención del ambiguo “yo” que asume el discurso “novelesco” de *Por los tiempos de Clemente Colling*.

Para redondear el autorretrato que esboza rápidamente al comienzo de “Buenos días”, el narrador declara que “me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio”, desorden en el que, agrega, “se encuentran

---

4. Muchos años después, a fines de 1963, repite esta denominación en su “Autobiografía literaria” (Díaz, 167-185), calificando de paso también a “Manos equivocadas” (un texto apenas algo más extenso que “Las dos historias”) de “novela en cartas” (y a *Tierras de la memoria* de “novela inconclusa”). “Las dos historias”, recordémoslo, volverá a publicarse en 1947, como el último de los diez cuentos de *Nadie encendía las lámparas*.

5. El primero (veintitrés páginas arrancadas de un cuaderno, conservadas entre sus tapas de cartulina negra junto con una copia dactilográfica del primer tercio del texto) se halla en el archivo JPD. “No debo tener eso que llaman imaginación” y “En la sala de la señorita Celina” (dos breves esbozos de una página) pertenecen al archivo AMH. El manuscrito de “Primera casa” parece haber desaparecido, y sólo podemos remitirnos a las indicaciones suministradas al respecto por la edición crítica (que señala que el texto fue redactado “en el reverso de seis tarjetas de invitación para una exposición de las obras de la pintora Amalia Nieto anunciada para julio de 1940”). Para una justificación de la fecha de redacción de estos cuatro manuscritos, basada en un análisis de la grafía y de los papeles empleados, debo remitir nuevamente a la tesis mencionada en la nota 2.

mi filosofía y mi arte” y que hace de él un simple “espectador ávido, extrañado” de la realidad. Un espectador muy similar, en suma, al emblemático “yo” de la página titulada “La plaza” (III, 156), que se limitaba a registrar la aparición incesante de diversos objetos en su campo visual, sin deseo alguno de articularlos dentro de una totalidad significativa, ni de organizar el material verbal resultante más allá de una elemental parataxis. Si combinamos la declaración que abre “Buenos días” con la ambición “novelesca” reafirmada por otra parte entonces con tanta persistencia, podríamos plantear el problema que subyace a la composición de *Por los tiempos de Clemente Colling* en estos términos: ¿cómo, sin renunciar a la intensa “seducción” de un “desorden” reivindicado como irrenunciable sello personal, y sin dejar, por consiguiente, de aspirar a una estructura textual abierta e indecisa, elaborar no obstante una forma provista de la continuidad –o incluso simplemente del volumen material– asimilable a lo “novelesco”? En otras palabras, y pensando en la trayectoria de Felisberto desde los años veinte: ¿cómo trasladar el carácter espontáneo, aleatorio e inacabable del diario íntimo a una narración continua, provista de una ilación más o menos identificable? O más sintéticamente aun: ¿cómo (des)organizar un relato largo?<sup>6</sup>



Los cuatro manuscritos mencionados ilustran, cada uno a su manera, estos dilemas. El caso de “Buenos días” es el más complejo en este sentido. Un “Prólogo” comienza por esbozar un breve autorretrato (“Color de pelo negro y 38 años [...]. Mi primer cartel lo tuve en música”) que incita inmediatamente a identificar al enunciador con el autor. La misma (?) primera persona asume la narración que se pone luego en marcha, proponiendo una historia de corte fantástico, casi onírico o surrealista, que consta de dos secuencias, separadas por una línea de asteriscos. En la primera, el yo se encuentra en un avión próximo a aterrizar en Farmi, una extraña ciudad en la que habitan numerosos psicoanalistas, y en donde lo espera su novia (?) Eutilodia. El pasajero nos refiere todo lo que le pasa por la cabeza en esos instantes: “Por fin he podido acomodarme [...] para taquigrafar pensamientos, cosas, hechos, lo que sea”. En virtud de esta ficción estenográfica, reflejada por una profusión de guiones y de puntos suspensivos, estos “coloquios conmigo mismo”, tal como se los nombra un poco más adelante, hacen que el discurso tienda hacia el monólogo interior y se sitúe en una frontera incierta entre lo escrito y lo oral.<sup>7</sup>

La segunda sección, redactada un poco más tarde ese mismo día, en la soledad de un cuarto de hotel, se asemeja a un fragmento de diario más convencional.

6. Juan Carlos Onetti dio un interesante testimonio al respecto al recordar su primer encuentro con Felisberto, hacia 1940: “Lo sentí tan descenrado, tan sinceramente inseguro de los pequeños libros que había publicado. Me dijo que le faltaban temas, que no podía inventarlos o perseguirlos [...] me contestó que tenía en su recuerdo muchas anécdotas pero que él andaba buscando otra cosa” (Onetti: 257-58). Por su lado, Washington Lockhart resume palabras escuchadas en boca de Felisberto por aquella misma época en estos términos: “Tengo absoluta necesidad de encontrar un universo narrativo, si no me voy a caer” (Lockhart, 30).

7. Para las relaciones entre el diario íntimo y el monólogo interior, véase Rousset, 168-170 y 207-218.

“Antes que me olvide, apuntaré lo que pasó esta mañana”, escribe el viajero, que comienza por relatar su llegada al aeropuerto pero pronto deriva hacia consideraciones generales sobre la sinceridad y la hipocresía, el “estado natural” y la historia, el principio de placer y la baja de los instintos humanos, en una reflexión libre y sintácticamente informal que parece perder poco a poco su rumbo hasta disolverse en un fatigado “etc., etc., etc.”, al que siguen una línea en blanco y luego un comentario parentético, enteramente tachado: “(Debe hacer mucho rato que he abandonado el relato. Es extraordinario lo que me cuesta concentrarme en el hecho que quiero contar. Con gran facilidad me concentro en otro)”. Este es el punto en que la escritura comienza a perder la regularidad y la prolijidad que ostentaba hasta entonces. Como intentando restablecer la tónica de su diario, el redactor intenta primero integrar de alguna manera las consideraciones anteriores a su relación de los hechos de la mañana (“Claro que aunque esta mañana no pensara esto, llegué a sentir algo parecido, algo que tal vez era en potencia una etapa del desarrollo de esta perorata”), pero una escena dialogada de estilo ya claramente afín al de una narración novelesca clásica vuelve poco después a apartarlo nuevamente de las normas de este tipo de escritura.

En lo que respecta a esta vacilante afiliación genérica del texto, el momento realmente decisivo, sin embargo, se presenta cuando el redactor refiere su despedida de Trisca, la joven desconocida que había estado sentada a su lado durante el vuelo. Después de las palabras “y me despedí [¿o “me desprendí”?]”, dos cruces cancelan las líneas siguientes (pp. 19-20, ver fig.1), en las que se manifestaba la intención de volver de alguna manera a encauzar el texto en el sentido del diario, regresando al *hic et nunc* de la habitación del hotel (“Hoy yo no quiero revolver en todo lo que había en aquel instante [...] hoy quiero seguir con mis nuevas impresiones, con mis placeres nuevos [...] quiero renovar mis sensaciones como el aire se renueva en mis pulmones”). La supresión de estas veinticuatro líneas se comprende bien si leemos lo que sigue: tras una nueva línea en blanco, contradiciendo esta intención de no “revolver” demasiado en sus sentimientos, el redactor explica su decisión de no acompañar a Trisca al paseo al que ésta lo invitaba amablemente al abandonar el aeropuerto:

¡Qué pena! Ella me *gustaba* con una ternura que tiene nubes en el cielo de la infancia. Esas nubes llegan lentas, mansas, ingenuas; cuando queremos acordar están por encima de nuestras cabezas en el cielo y en el día claro de hoy. Su alma *era* clara y su picardía ingenua y entregada. *Aquellas* piernas gruesas, rollizas, como las de un niño que no saben que son así.

A primera vista, estas acotaciones nostálgicas parecerían poder hallar cabida natural en un diario. Las palabras que subrayo en la transcripción introducen sin embargo una mínima pero certera perturbación discursiva: por la acción de los pretéritos imperfectos (“gustaba”, “era”), asociados a “aquellas”, estos sentimientos tienden a desligarse de la actualidad del hombre que escribe en el cuarto de hotel, es decir, a dejar de ser objeto de la “retrospección de corto alcance” (Rousset) que constituye un parámetro usualmente definitorio del diario, para inscribirse en la

me tendió la mano, me sorprende a agudizar las atenciones; él hallaba al  
 mismo tiempo lo de la causa; ella hacia movimientos con imperios  
 tiler con la cabeza y las manos por fin la puse de lado en una sencilla  
 tierra e inaguantable por la sobre-bona o por sobre una piel pintada; él  
 me invitaba también a ir a ver la causa: quedaba allí cerca, en  
 el mismo <sup>lago</sup> lado donde había descubierto el arroyo, aunque ~~antes~~  
~~temper~~ ~~de~~ ~~antes~~ había que salir por dos lados distintos del que comie  
 mos y dar la vuelta al lago. Ella ponía cara de <sup>conocimiento</sup> ~~curiosidad~~ que en  
 nada más que en momentos. En aquel cambio marcado por la  
 decisión y la velocidad de la despedida apresada, iba perdiendo con  
 pulso. Escribo yo, lentamente, en aquella <sup>actividad precipitada</sup> ~~despedida apresada~~  
 habra pensado en que ella concuocionaria, ha sido como quedando  
 que desista en aquel instante; pero ahora se prolongan otros cosa,  
 me puse otros cosas y ~~de~~ ~~lentidamente~~ ~~le~~ ~~ofreci~~ ~~el~~ ~~testat~~, la  
 monté lo de la causa que me venia y dependa. ~~El~~ Hoy yo me puse  
 yo acabar en todo lo que había en aquel ~~instante~~, por  
 que si que me en cambio ~~vigo~~ ~~sublimemente~~ ~~quien~~  
 portamente a ~~mezclar~~ con lo nuevo; hoy puse a  
 girar con ~~de~~ ~~aprovechando~~ ~~la~~ ~~mis~~ ~~recursos~~ ~~improvisamente~~ ~~con~~  
 mi placere <sup>quiero</sup> ~~placere~~, me quise que en otros ~~intereses~~  
 nada por ~~instante~~, ~~incomodo~~; quisiera ~~encora~~ ~~mi~~ ~~en~~  
~~causante~~ como el site se renueva en mis ~~preocupaciones~~,  
~~tempranamente~~ ~~me~~ ~~es~~ ~~quiere~~ ~~haber~~ ~~una~~ ~~mis~~ ~~mis~~

Figura 1

~~que me producen placer, y a mi misma enseñanza, me enseñan  
 todo lo que he aprendido de nuevo, de que todo lo que he aprendido  
 del, pero he aprendido de todo a todo de todo, porque todo  
 aprendido. Demasiado pronto he aprendido a aprender. Hoy me  
 quiero dar un momento que el del placer, y placeres estos  
 cosas son que lo donde hay una profunda estimación  
 de todo esto, una sensación de todo y una sensación  
 y una sensación de todo que  
 quiero ser el inicio de <sup>en</sup> todo y por contrariedad con  
 la vida y por lo tanto la sensación que se pren-  
 de de sentir, cuando he tenido una profunda de  
 estimación de todo; pero me queda que esto involucra  
 un momento, quisiera de todo el arte en realidad,  
 en realidad un momento para desplazar de placeres,  
 estas sensaciones para lo contrario; pero me queda~~

; Que para ella me quedaba con una lección que tiene  
 sentido el cielo de la infancia. En su vida llegan todas,  
<sup>ni una</sup> ni una; cuando queremos acordar están una  
 por encima de todas cosas en el cielo y en el  
 mundo de hoy. La vida es clara y en realidad  
 ingenua y entera. Aquella persona que era, solista,  
 me enseñaban la vida de su vida que me enseñan

lejanía de un pasado indefinido, casi remoto. “Rápidamente todo se empezaba a hacer recuerdo embadurnado de angustia dulce”, escribe Felisberto poco después, describiendo bien este proceso, mediante el cual lo vivido esa misma mañana tiende ya a fijarse en imagen distante, en *recuerdo*.

Como tomando nota del cambio de orientación textual insinuado al final de “Buenos días”, los otros tres textos se centran en la contemplación de diversos recuerdos. Las frases que abren el primero hacen pensar en el prólogo de “Buenos días”, en el que podrían fácilmente ser insertadas: “No debo tener eso que llaman imaginación. Pero creo que ni la necesito. Porque me ha tocado una vida surtida”. Esta renuncia a los atractivos (o a las exigencias) de la ficción parecería anunciar un relato de tipo autobiográfico, como lo subraya la declaración, poco después, de que “he vivido, en estos países, como concertista de piano”. Pero el propósito (o el rigor) autobiográfico se debilita de inmediato:

Para mí la palabra “surtido” tiene estos reflejos: me veo, siendo muy joven, entrar en un boliche con la intención de comprar caramelos para una muchacha; como todavía no sé los gustos de ella, le digo al bolichero: “deme un real de caramelos surtidos”. Entonces me dan un paquete —a veces no tienen paquete y me los envuelven en papel de estraza, que le quedan dos grandes orejas retorcidas y es un verdadero papelón—, bueno, me dan caramelos surtidos, es decir, de distinto gusto y que responden a distinta forma, color, tamaño y calidad.

A este recuerdo puntual le sigue, por simple asociación de ideas, un chiste relacionado con la palabra “surtido” (“Casualmente una muchacha me contó que un paisano...”), tras el que Felisberto se esfuerza fugazmente por mantener cierta dirección (“Entonces quedamos en que me ha tocado una vida surtida”). Pero muy pronto vuelve a desviarse nuevamente hacia una serie de consideraciones generales, esta vez sobre el “toma y daca” que rige las relaciones humanas, para procurar solo al cabo de una página y media recobrar el hilo discursivo, con esta frase: “Pero ahora [...] quiero hablar de la vida...”. En ese momento, sin embargo, el manuscrito se interrumpe de golpe, dejando trunco un texto particularmente indeciso, casi incoherente.

Vale la pena, sin embargo, detenerse en el tiempo presente en torno al que se articula el comienzo del fragmento (“no sé”, “le digo”, “me dan”, etc.), porque los dos restantes, centrados en distintos episodios de la infancia, sacan amplio partido de esta particular modalidad narrativa. El comienzo de “En la sala de la señorita Celina” (véase fig. 2) no puede dejar de evocar el de *El caballo perdido*:

En la sala de la señorita Celina —en casa dicen que debe tener como cuarenta años, pero que está muy conservada— casi todas las cosas son blancas y negras. Las sillas, los sillones, el sofá, el piano y una mesa, están vestidos de un género blanco muy grueso; y cuando terminan esas polleras blancas, se ven debajo las patas negras de todas las cosas. Las teclas del piano también son blancas y negras; las blancas son todas igualitas, pero las negras están en grupos de a dos y de a tres.

En la sala de la señorita Solima - en casa dicen que debe tener como  
cuarenta años, pero que está muy conservada - toda la casa con todo  
las cosas son blancas y negras. La silla, la sillona, el sofá, el  
piano y una mesa, ~~han~~ están cubiertos de un género blanco  
muy grueso; ~~para del entre el borde~~ y cuando terminan esas pallas  
blancas, se ven <sup>de</sup> las patas negras de todo la cosas. La toalla del  
piano también son blancas y negras; y las blancas son todas  
sujalitos, pero las negras están en grupos de 2, de 3 y de 4 etc.  
Pues encima de la toalla ~~para~~ ~~esta~~ ~~esta~~ hay una sola que  
no es ni blanca ni negra; son un marfil, la de un  
miso que ya va a cumplir diez años, y que está marcada  
con el pie de ~~la~~ ~~marfil~~

La toalla blanca que está a la izquierda del grupo de las  
negras, es el do. Y después siguen todas seguiditas  
do se van a ir hasta llegar al otro do, que  
da la casualidad que viene a quedar ~~dentro~~ a la  
izquierda también del otro grupo de la toalla negra.  
Solima, un marfil de primer, también tiene la cara  
blanca, muy empolvada y el pelo muy negro peinado  
~~con~~ ~~una~~ ~~banda~~ ~~gruesa~~ ~~todo~~ ~~alrededor~~ ~~de~~ ~~la~~  
cabeza y que parece un indio quechaco. Y ella no oye.  
Y la otra, cuando ella llega de la calle viene con un vestido  
todo negro y se pinta encima un ~~alrededor~~ ~~granda~~ ~~pecho~~  
todo blanco. ~~Arriba~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~ropa~~ ~~hay~~ ~~una~~ ~~pequeña~~ ~~de~~ ~~una~~ ~~ropa~~  
~~de~~ ~~marfil~~ ~~de~~ ~~primero~~ ~~se~~ ~~parece~~ ~~nada~~ ~~a~~ ~~la~~ ~~marfil~~.  
La de marfil tiene un ~~al~~ ~~contacto~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~cabeza~~  
con una flor que es también de marfil. Pero lo que la  
marfil tiene en la cabeza con siempre se ~~en~~ ~~se~~ ~~se~~  
queca ~~bilan~~ ~~y~~ ~~siempre~~ ~~se~~ ~~está~~ ~~quejando~~. Y ~~de~~ ~~una~~ ~~manera~~  
ta a ~~manera~~ ~~es~~ ~~a~~ ~~la~~ ~~hora~~ ~~que~~ ~~de~~ ~~vino~~ ~~y~~ ~~una~~ ~~canti~~  
dad de cosas que ~~maltrato~~ ~~lo~~ ~~que~~ ~~a~~ ~~con~~ ~~me~~ ~~impone~~

Figura 2



Estas líneas nos hacen oír la voz que asume aquí la enunciación, y que se mantendrá en esta tesitura hasta el final, ya que todo el fragmento está redactado en este mismo presente, poniendo así en obra una narración “simultánea” que intenta recrear la ingenuidad del punto de vista infantil, y que acrecienta el efecto mediante procedimientos estilísticos tales como las repeticiones, los diminutivos afectuosos, las construcciones voluntariamente torpes, o el discurso interior directo (“¡Si ella me oyera!”, “Maldito lo que a mí me importan”).

Inmediatamente después del párrafo citado, Felisberto escribe: “Pero encima de las teclas hay una cosa que no es ni blanca ni negra: son mis manos, las de un niño que ya va a cumplir diez años, y que están moradas por el frío”. La frase introduce, no hay duda, una discordancia tonal: por evidentes razones de estilo, la perspectiva no puede ser ya la del niño, sino la del narrador adulto. Tras una línea en blanco, que parecería materializar el tiempo de una duda, Felisberto regresa al tono “infantil” del comienzo, que ya no alterará. Al llegar al final de la página, sin embargo, dos largas flechas rearmen el conjunto, desplazando la frase citada hacia el extremo inferior de la hoja. En esta nueva posición, la consideración (por parte del adulto) de las manos de “un niño que ya va a cumplir diez años” pasa ahora a cerrar el texto a la manera de poéticos y enigmáticos puntos suspensivos, que cambian de golpe toda su significación: al hacer que la voz del personaje (del niño) ceda en ese momento su lugar a la del narrador adulto, Felisberto nos invita a reconsiderar la escena entera a través de la emoción, de la ternura y de la nostalgia de este adulto. En su nueva posición, al final del fragmento, la frase carga la evocación anterior de un lirismo pronunciado, confiriéndole la dimensión melancólica de un tiempo irremediablemente perdido, haciéndonos comprender *in extremis* que todo el relato, articulado en apariencia por una inocente voz infantil, ocultaba en realidad otra mirada, disimulada entre bastidores: la de un adulto que recuerda un tiempo lejano, perdido para siempre.

El extenso párrafo inicial de “Primera casa” establece una situación narrativa que parecería conforme a la norma autobiográfica habitual, según la cual un autor/narrador rememora episodios de su vida pasada, estableciendo claramente la distancia que lo separa de su yo de antaño:

En Atahualpa. Allí nací y tengo *recuerdos* desde un poco antes de los tres años. Uno de ellos casi lo perdí del todo: era un caballo y un tío abuelo. Los veía próximos uno al otro y no sé bien si entre ellos mediaba un maneador o un freno. Los *recordé* más o menos claramente hace pocos años. Se me acercaban antes de dormir y me acostumbré a recordarlos en alguna época de la adolescencia. A veces [...]. [Los subrayados son míos.]

Cambiando sorpresivamente de registro, el segundo párrafo abandona sin embargo esta voz del adulto y pasa a enunciar todo en un presente de simultaneidad que, como sucedía con la “sala de la señorita Celina”, traduce en apariencia la percepción que el niño tiene de lo que acontece, en el momento mismo en que lo vive, y según su propio lenguaje: “En un galpón, mi abuela que es gorda, está agachada y saca vino de una pipa. Parece que es la primera vez que van a sacar

vino de una pipa”. Cada uno de los párrafos siguientes reproduce este modelo, focalizándose en un espacio particular (el galpón, el patio, la casa de los vecinos, el jardín del fondo), al que se asocia en cada caso una pequeña escena.

En realidad el párrafo inicial, y más específicamente la primera frase, modifican sutilmente el sentido de la serie de presentes de simultaneidad que vertebran el resto del texto, de modo que a la inversa de lo que sucedía antes, una anteposición es la que nos da aquí la clave para la lectura del conjunto. En efecto, la palabra “recuerdos” (así como el verbo “recordé”, tres líneas después) nos hace interpretar todo lo que sigue como un discurso algo peculiar: por ejemplo, el de un adulto mostrándonos viejas fotografías olvidadas de su infancia, recordando a propósito de cada una de ellas una breve anécdota, y adoptando para ello, hasta cierto punto, la voz de un niño.

Solo hasta cierto punto, es cierto, ya que en más de una ocasión la voz de este adulto que “recuerda” sigue tenue pero perceptiblemente audible detrás de la del niño, hasta confundirse por momentos extrañamente con ella. ¿Cómo explicar, por ejemplo, la curiosa sensación que producen frases como esta: “*Estoy* ubicado en una carretilla de mano que en *aquel* momento es ‘*mi carro*’”? La extrañeza se relaciona, es claro, con el uso conjunto de las formas que subrayo: los dos presentes pertenecen a un (hipotético) discurso infantil, mientras que la distancia temporal que implica “aquel”, así como las comillas que hacen de “mi carro” una cita, remiten obviamente al del adulto.<sup>8</sup> De la misma manera, si cuando el niño observa a su abuela extrayendo vino de una pipa (“Parece que es la primera vez que van a sacar vino...”), la incertidumbre que señala el verbo “parece” puede serle atribuida, ¿a quién atribuir este mismo verbo en la frase: “Me parece que algunas veces alguien me viene a ayudar”, al final del texto? ¿Quién habla aquí, quién dice “yo”? La solución sería probablemente imaginar un sobrentendido tal como: “me parece [*recordar*] que algunas veces alguien [*venía*] a ayudarme”, escuchando así la voz del narrador discretamente insinuada en un segundo plano. Por su formulación misma, a todas luces impropia de un niño de tres años, las preguntas que siguen resultan igualmente difíciles de interpretar: “Pero, sin embargo, estando yo solo ¿por qué es que un día me cuesta mucho, otro día poco y otro mucho, de nuevo? ¿Por qué esa diferencia en el esfuerzo y en días distintos?”.

Esta extraña voz “compuesta” se asemeja mucho a la que se escucha en un relato como *L'enfant*, de Jules Vallès, que combina tres parámetros narrativos distintos: el discurso indirecto libre, el tiempo presente y la primera persona (Lejeune, 10-31). Como se sabe, el discurso indirecto libre superpone las dos voces del narrador y del personaje en una mezcla que da lugar a una amplia gama de efectos posibles en función de su mayor o menor ambigüedad. Cuando esta superposición se conjuga con los otros parámetros mencionados, las dos voces, tal como lo muestra Lejeune,

---

8. La diferencia de las dos fuentes de enunciación resulta clara si se contrasta el “*no sé bien*” del inicio ya citado (“no sé bien si entre ellos mediaba un maneador o un freno”), que significa el olvido *por parte del narrador* de ciertos detalles, con este otro, tomado de la escena del “galpón”, que remite a la duda que se le presenta al niño, en el momento en que ve sus padres atravesar el haz luminoso de la puerta: “*No sé bien* si es la luz o la sombra que se sube por los pantalones o las polleras cuando cruzan”.

tienden a confundirse totalmente, y a producir algo así como un “discurso directo libre”, que produce la sensación de que el narrador se desvanece (o desaparece) detrás de su personaje. Si esta desaparición se prolonga y se confirma, se llega a un auténtico monólogo interior del personaje, cosa que no sucede en “Primera casa”, puesto que el discurso del personaje (del niño) no dispone de la plena autonomía que define el monólogo interior: como se acaba de ver, mediante variados recursos estilísticos, el narrador se mantiene siempre más o menos presente en el fondo del escenario.<sup>9</sup>

Este pequeño conjunto de manuscritos, contemporáneos de (o apenas anteriores a) la escritura de *Colling*, nos revela pues a un Felisberto vacilando, a veces de manera contradictoria, o hasta confusa, entre diversas formas de la escritura en primera persona, entre diversas configuraciones genéricas situadas en un espacio de incierta definición, en el que se cruzan el diario íntimo, la ficción y la rememoración autobiográfica, pero también construyendo poco a poco, mediante una creciente polarización sobre la noción de recuerdo, la voz de un adulto abocado a una reconstrucción de algunos episodios de su vida pasada (y especialmente de su infancia).

En un artículo titulado “Le *Je proustien*. Invention et exploitation de la formule”, el crítico francés Pierre Champion analiza al anónimo “narrador” de *À la recherche du temps perdu* a partir de una carta en la que Proust insiste en que su yo no debe ser confundido con el de un autobiógrafo, o de un memorialista, que es tan solo una “fórmula” y que la rememoración con la que se inicia la obra es simplemente “una herramienta” (“*un moyen voulu*”). Para Champion, la “ficción construida” de este yo es la “forma narrativa central” de la *À la recherche*, una forma alejada de todo propósito autobiográfico —o bien, si se quiere, cuya (gran) novedad consiste en borrar la distinción entre novela y autobiografía, fundiendo estas dos categorías en una entidad de rango superior—. En el vocabulario de las matemáticas, se sabe, “fórmula” designa la clave que permite resolver un “problema”, y estos son, precisamente, los términos en los que Champion describe el itinerario que a partir del *il* de *Jean Santeuil* conduce poco a poco al *je* de *À la recherche*: “el tiempo de la formulación y de la resolución del problema del escritor Marcel Proust” (Champion, 4). Quisiera sugerir, por mi parte, que el problema al que Felisberto se enfrenta en el transcurso del año 1941 consiste en hallar la “forma narrativa central” que le permita consagrar su (re)ingreso a la literatura, y que el (también anónimo) *ego memorans* que toma la palabra en sus tres relatos largos del trienio 1942-1944 (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria*) constituye, asimismo, una fórmula generadora del particular tipo de relato “novelesco” que se propone entonces elaborar.

---

9. El lector nunca llega a olvidarse realmente de que este “monólogo”, si es interior, es ante todo interior a la voz del narrador, que forma parte de un sistema de ventriloquía. *No se trata de un niño que habla, sino de un adulto que se fabrica una voz de niño*. El discurso que parece provenir del personaje es en realidad un discurso simulado, alrededor (y dentro) del que flota la presencia difusa e insidiosa del narrador” (Lejeune, 20) (mis subrayados). Para las relaciones entre diario íntimo y monólogo interior, véase también Cohn, 236-244.

## L A P L A Z A

En una tarde sin sol, fui a una plaza solitaria.

De su piso blanco, de balastro, salían tan pronto en ~~xx~~ orden simétrico como dispersos caprichosamente, eucaliptus inmensos que llegaban hasta el aire del cielo.

Allá arriba, el aire y las ramitas se movían un poco, y talvez las hojas hicieran algún bisbiseo.

Pero cuando los ojos llegaban hasta los troncos - donde se recostaban echados para atrás, ~~los bancos~~ los bancos- el silencio era quieto, la luz era quieta y el aire era quieta, y en el piso blanco quedaban separadas con bastante nitidez, las patas de los bancos y las raíces de los árboles.

Cerca del banco donde estaba yo, habían enterrado algunos aparatos de gimnasia;

Una niña hacía ejercicios para que yo la mirara.

Yo me daba cuenta y seguía mirando el piso blanco.

Por el piso blanco pasaban apurados, piés de personas que cruzaban la plaza ~~para~~ <sup>para</sup> ahorrar ~~el~~ <sup>el</sup> camino.

También llegaban hasta el piso blanco, las hojas de algunos plátanos que habían nacido ~~del~~ <sup>del</sup> borde de la plaza.

Sin darme cuenta miré a la niña que hacía gimnasia para que yo la mirara.

Después ella se fué corriendo.

Como ya estaba oscureciendo, se encendieron las luces.

A un ciclista se le descompuso su vehículo y daba vuelta los pedales sin adelantar camino: la bicicleta se iba deteniendo y él tuvo que apoyarse con un pié en tierra.

Después se volvieron más pesadas, las cosas que me pasaban por el alma.

No me daba cuenta cómo eran las personas que pasaban, pero los ojos las veían alejarse.

Cuando me levante para irme, miré para el cielo: por encima de los árboles cruzaba un pájaro y yo pensé en la distancia que habría de los árboles a las nubes.

El tránsito del diario a la “novela” que se gesta a comienzos de los años cuarenta se funda, para él, en el descubrimiento de que la fórmula narrativa del hombre que “ahora recuerda” (ya curiosamente anticipada al final de uno de sus “diarios” de la década anterior)<sup>10</sup> constituye un modelo formal que ofrece la ventaja decisiva de preservar los fundamentos filosóficos (vazferreirianos) de la poética del diario íntimo, porque también (y hasta por definición) produce un discurso lagunar, intermitente y discontinuo. Como el diario, un relato fundado sobre el flujo impredecible de la memoria impide la clausura y la totalización del sentido que signan la obra “acabada”. Como el redactor de un diario íntimo, cuyo único objetivo consiste en atender cuidadosamente los interminables vaivenes de su sensibilidad y de su vida cotidiana, el hombre que “ahora recuerda” también pone en marcha un proceso sin fin, organiza (o más bien: des-organiza) una multiplicidad de elementos, limitándose a yuxtaponerlos en función de relaciones de mera contigüidad metonímica, y así como el espectador de “La plaza” (ver fig. 3), a observarlos con un dejo de divertida pasividad asociarse, repetirse o mezclarse de manera caprichosa, pero a veces sorprendentemente iluminadora. El segundo de los tres títulos de “Juan Méndez”, que responde al carácter algo descabellado de las reflexiones del protagonista, era “Almacén de ideas”. Esta es, en 1929, la primera aparición de una palabra que alude a la coexistencia de elementos heterogéneos, reunidos sin orden definido. Felisberto volverá luego a recurrir a ella en varias oportunidades, sin duda porque le suministra la perfecta metáfora del tipo de estructura textual que la casi totalidad de su obra procura elaborar: ¿qué es, al fin y al cabo, la memoria, sino un complejo y fascinante almacén de recuerdos?



---

10. Véase el comienzo de las dos últimas secciones de “Hace dos días”, incluido en 1931 en *La envenenada* (I, 138-39).

---

CAMPION, Pierre, “Le *Je* proustien. Invention et exploitation de la formule”, *Poétique*, nº 89, febrero de 1992 (también en *La littérature à la recherche de la vérité*, París: Seuil, 1996, pp. 51-98).

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure*, París: Seuil, 1981.

DÍAZ, José Pedro, *El espectáculo imaginario I* (2ª edición), Arca, 1990.

LOCKHART, Washington, “Felisberto Hernández en Mercedes”, *Brecha*, 15 de enero de 1988, p. 30.

LEJEUNE, Philippe, “Le récit d’enfance ironique: Vallès”, en *Je est un autre*, París: Seuil, 1980, pp. 10-31.

ONETTI, Juan Carlos, “Felisberto, el naïf”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 302, agosto 1975, pp. 257-59.

ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, París: José Corti, 1986.



Jugando: Felisberto (derecha) junto al doctor  
Alfredo Cáceres y los hermanos ¿Fayol?



# Felisberto Hernández y una media ilusión

**Carina Blixen**

*Departamento de Investigaciones  
Biblioteca Nacional*

"¿Quién no acaricia, hoy, una media Ilusión?"  
"El cocodrilo"



194

Ricardo Piglia habló en el Centro Cultural de España el 4 de agosto de 2010 sobre Witold Gombrowicz y su conferencia "Contra los poetas". El texto de Piglia había sido una conferencia inaugural de un congreso, estaba a disposición en Internet y publicado en un volumen colectivo.<sup>1</sup> Lo que escuchamos fue un nuevo registro con variantes de un pensamiento que se va creando entre la oralidad y la escritura. Pero no es solo lo que dice, que podía ser en parte ya conocido, sino la figura del escritor lo que hace que la sala se llene. Piglia lee y conversa. Logra con buen ritmo conciliar ambos registros. De esa manera entrecortada, más o menos espontánea, escritor y público recuperamos la magia de la palabra dicha, única en tanto es un acontecimiento en un tiempo y un lugar también únicos. Sin embargo, ya fue escrita o está por escribirse y transformarse en otra cosa, de un orden visual y ajeno a quienes en ese momento hacemos posible ese acto de comunicación.

La conferencia de Gombrowicz fue en Buenos Aires en 1947, el mismo año que Jean-Paul Sartre publicó *¿Qué es la literatura?*. Dice Piglia de Gombrowicz y Sartre:

Los dos se plantean la misma pregunta y sus respuestas son simétricas y antagónicas. Y los dos tienen en común ser panfletos contra el arte (contra cierta ilusión espiritualizada del arte y contra su ilusión de autonomía). Y podemos decir que la conferencia de Gombrowicz, como síntesis de su poética, tiene hoy tanta (o mayor) influencia que la intervención de Sartre.

---

1. R. Piglia, "La lengua de los desposeídos", en [www.elortiba.org](http://www.elortiba.org); "El escritor como lector", en *Entre ficción y reflexión*. Saer, Piglia, Rose Corral Ed., México: El Colegio de México, 2007.

Sin duda es discutible la valoración de Piglia, pero es interesante que sea una conferencia, un registro oral, de la que han quedado versiones, la que gane, en su opinión, a la hora de medir el impacto hacia adelante.

En 1947, también, en Buenos Aires la editorial Sudamericana publicó *Nadie encendía las lámparas*, punto de inflexión en la literatura de Felisberto Hernández, quien también dio conferencias, hizo improvisaciones, leyó sus cuentos. Le interesaba crear situaciones que atentaran contra la frialdad, la inamovilidad, la ajenidad de la palabra escrita.

Como ha señalado Walter Ong, la era electrónica nos ha vuelto más sensibles a los problemas de la oralidad y la escritura pues estamos inmersos en lo que llama una “oralidad secundaria”: “la oralidad de los teléfonos, la radio y la televisión, que depende de la escritura y la impresión para su existencia” (12). Antes de la “era electrónica”, en pleno dominio del prestigio de la escritura, el aferrarse a la dimensión oral de la palabra fue una manera de poner entre paréntesis esa “ilusión de autonomía” del arte mencionada por Piglia. Esa “media ilusión”, esa suspensión entre la autosuficiencia y la dependencia de la situación concreta, entre el desapego de la escritura y el anclaje del habla, se manifiesta también en el carácter precario e irresuelto que tiene el conjunto de la obra de Felisberto. En un importante trabajo





de tesis doctoral que pude consultar y que está en trabajo de edición, Jean-Philippe Barnabé desarrolla el tema de la “poética de lo inacabado” en Felisberto.

— La especulación sobre la autoficción, de desarrollo posterior al momento en que Felisberto escribía y publicaba su obra, que juega a solapar los espacios de la ficción y la realidad, se inscribe también en ese proceso de puesta en entredicho de la autonomía literaria. Es posible que analizar la obra de Felisberto a la luz de la noción de autoficción dé algunos réditos parciales: tal vez ayude a iluminar algún aspecto de su creación y, en definitiva, muestre una vez más la insuficiencia de toda categoría ante un escritor verdaderamente original.

## Sobre quién es el otro y la condición oral

En la secuencia de libros titulados *El espectáculo imaginario*, José Pedro Díaz hizo un paralelismo entre Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti pues encontró en los dos “una disposición de alejamiento, y la práctica de una ‘distancia’ establecida, para la vida social”. Contrapuso estos escritores a los posteriores, comprometidos, de la Generación del 45 basando su diferencia en la coyuntura histórica que les tocó vivir: se formaron durante la época de despliegue y consolidación del batllismo, con una perspectiva de progreso y de relativa concordia social, “estaban por lo tanto ya formados cuando llegó la crisis del 29, cuyas consecuencias se marcarían sobre todo a partir de la dictadura de Terra que se estableció en 1933” (1991: 43).

Quisiera rescatar el marco planteado por José Pedro Díaz y hacer una triangulación entre Felisberto (1902-1964), Francisco Espínola (1901-1973) y Juan Carlos Onetti (1909-1994) en relación a su manera de resolver la dualidad oralidad/escritura.

Noemí Ulla considera que Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges fundaron “la escritura coloquial rioplatense de los años treinta”. Señala en Felisberto la ausencia de lunfardismos, formas italianas y léxico “español”, que encuentra en Arlt y Onetti, y anota coincidencias entre las poéticas iniciales de Felisberto y Onetti: una “modalidad espontánea”, en disidencia con “las poéticas tradicionales”, la preferencia de ambos por “el estilo hablado” que genera efectos diferentes en “el contexto literario de esos años” (Ulla, 65).

Por un lado, es posible focalizarse en una escritura (primer Onetti y Felisberto) que recrea el tono y la “torpeza” de la oralidad y, por otro, atender a la contraposición entre oralidad y escritura como dos formas de invención que implican procesos y resultados diversos. En este último sentido, el paralelismo a establecer es con Espínola. La afiliación que me interesa remarcar es la particular relación entre oralidad y escritura que ambos establecen en el proceso de creación y que resulta excepcional en nuestra literatura. Como los gauchescos, son ellos también letrados que trabajan una materia oral. En Espínola ésta proviene de las “veladas de fogón”, en Hernández de los cuentos que se transmiten entre conocidos o amigos. En los dos el proceso creativo puede empezar al contarle algo a alguien y, a partir de esa construcción inicial, pasar por varias instancias de oralidad y

escritura. Creo que esa capacidad e interés en trabajar en los dos registros puede tener que ver con la situación social provinciana y descontráida señalada por Díaz y con la apropiación, en versión campera o ciudadana, del deseo vanguardista de realizar el arte en la vida.

Pero hasta aquí puede llegar el paralelismo. Espínola es el narrador épico, mientras que Hernández es el narrador de lo “trivial” (San Martín, 246-247). Una “trivialidad” que está atada al sujeto de la enunciación y que se vincula así a la autoficción. Una “trivialidad” solo aparente, pues está minada por una angustia pesada y persistente y atravesada por iluminaciones del vacío.

## Conversar, callar, escribir

Dominique Maingueneau ha analizado de qué manera el fantasma de la desaparición del autor atrás del texto (y pone como ejemplo a Proust) supone una sustracción a la conversación, a la frivolidad, para refugiarse en el yo profundo (54). Felisberto parece realizar ese movimiento y el inverso: huir del mundo para zambullirse en sí mismo y también recuperarse en la dispersión de sus palabras en la conversación. Por un lado u otro llega a la difícil comprensión de la intimidad y la ajenidad del sujeto con su lenguaje.

En su libro sobre las relaciones entre el modernismo, la vanguardia y el posmodernismo Andreas Huyssen plantea que mientras las vanguardias quisieron cambiar la vida y cambiar el arte, el modernismo, del cual Proust es un ejemplo egregio, con su sentido de lo alto y lo bajo, mantuvo al arte alejado de la vida (330). La noción de la literatura como un proceso de autodescubrimiento tiene en Felisberto mucho del sentido trascendente del modernismo y, al mismo tiempo, al realizar ese movimiento hacia adelante, hacia una verdad del tipo que sea, desarticula los límites y las jerarquías de la literatura y pone en contacto el arte y la vida con recursos diferentes (la forma diario, la conferencia, la sintaxis del habla, el narrador memorialístico, el autoficcio...). El humor (que no voy a tratar aquí) es el gran elemento desorganizador. En este marco debe ubicarse su trabajo itinerante entre la oralidad y la escritura y las alternativas de su escritura desemejante. Con el objeto de atraparse rehuendo en lo posible la conciencia, los lugares comunes y las frases hechas, el narrador pone en juego diferentes mecanismos que alteran el ritmo normal de la dicción. Por un lado, quiere crear una escritura rápida que le permita captar la velocidad de los pensamientos (los diferentes sistemas taquigráficos que probó y transformó apuntaban entre otros designios a eso); por otro, una escritura del *tempo* lento (Gómez Mango) que haga posible que el inconsciente aflore.

En un fragmento del *Diario del sinvergüenza* el narrador dice la necesidad del cuerpo de evitar el silencio a través de la conversación. Escribe, refiriéndose al sinvergüenza, es decir, a su cuerpo —el “otro” que actúa con prescindencia de él mismo—:

¿De dónde le viene ese miedo que lo vuelca anticipadamente ante las personas conocidas con esa cordialidad llena de bromas que eviten al silencio, que no dejen pasar mucho tiempo sin palabras, sin alguna manifestación exterior?”

En la obra de Felisberto se encuentra también el movimiento contrario: crear la distancia y el silencio. Así comienza el relato “La casa nueva”, en el que el narrador cuenta su descubrimiento de la importancia del silencio:

Desde hace un rato estoy haciendo signos taquigráficos frente a un amigo que está del otro lado de la mesa del café. Le he pedido disculpas diciéndole que debo tomar unos apuntes [...]. Si yo no estuviera escribiendo tendría que mostrarle a mi amigo, una sonrisa, un gesto y unas palabras que respondieran a ideas que él se ha hecho de mí y que a mí me conviene que las tenga [...] nuestros pensamientos se producen en un ámbito de nuestra intimidad que tiene calidad de silencio [...]. En el silencio en que se forman los sentimientos y los pensamientos, se forma el estilo de la vida y de la obra de un ser humano [O C, Tomo III, 145].

La escritura crea el silencio y el vacío alrededor del escritor y permite así la concentración, la búsqueda persistente, el tanteo acumulado. La manifestación más obvia del silencio a nivel textual es el espacio en blanco, las separaciones entre fragmentos que van pautando el ritmo de las narraciones largas de Felisberto. El acto de tapar el silencio o reconocerlo involucra al cuerpo (por su presencia o por sus percepciones).

En los años treinta Felisberto empezó a matizar sus interpretaciones en el piano con conferencias. Llamó a esos espectáculos “conciertos-charla”: son instancias de un proceso que lo llevó a dejar la música y dedicarse a la literatura (Díaz, 2000: 58). La conferencia tiene mucho de actuación, de *performance* en la que se juegan el cuerpo, la voz, los gestos. Hay una exposición distinta de la del individuo que se sienta en ronda a escuchar y/o contar. La conferencia genera otra distancia. La creación surge en esa situación al mismo tiempo prevista y espontánea. Como si necesitara el tránsito de la música al cuerpo, la voz, la situación de comunicación, para llegar a la letra escrita, a la literatura. Juan Carlos Mondragón planteó la persistencia del intérprete en la escritura:

Felisberto opera como los improvisadores. Asimila notas básicas que proporciona la realidad –sin mutuo sentido aparente– y a partir de ellas desarrolla un tema. Sobre ese material atonal y descartable, el improvisador comienza a buscar posibles líneas melódicas.

Norah Giraldi estudió la relación entre música y literatura en la obra felisbertiana y explicó cómo su experiencia de pianista en salas de cine mudo lo obligó a “seguir el movimiento”, a realizar un ejercicio de creación espontánea. Giraldi señaló también que una constante de su práctica musical, la variación y la repetición sobre el mismo tema o motivo, es uno de los trazos esenciales de su literatura (1998).

Muy citado, pues resulta servicial, es un texto de Felisberto de 1945 que empieza:

He decidido leer un cuento mío, no solo para saber si soy un buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la materia que elegí para hacerlos: yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa

era su condición de materia [...]. Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión [O C, Tomo III, 214].

José Pedro Díaz, que conoció a Felisberto, recordó sus dotes de “narrador incansable”:

Una reunión de amigos en la que estuviera Felisberto Hernández no tardaba en quedar organizada en torno a él. Lo primero que hacía era contar chistes [...]. Pero cuando indicamos que F. H. era un narrador incansable, aludíamos sobre todo a otro nivel de su conversación, a aquel que se orientaba al fin en una narración autobiográfica, y que se centraba –antes de que publicara *Por los tiempos de Clemente Colling y El caballo perdido*– en “las longevas”, en el mismo Colling, el músico ciego, o en las lecciones de piano de su maestra Celina. Nosotros recordamos haberlo oído narrar, con eficacia insuperable, alguno de esos episodios. El hecho tiene especial importancia porque pone en evidencia una especie particular de ejercicio narrativo realizado sobre la práctica oral, que le permitía un progresivo ajuste de los efectos ateniéndose a los elementos integrantes de la narración en un nivel diferente al de la escritura [Díaz: 1974, 18].



En lugar del cuento de hazañas o de sucesos maravillosos propio de la tradición oral, los cuentos de Felisberto están más del lado del hecho curioso, extraño pero no extraordinario. La diferencia de temas se corresponde con una situación de comunicación también distinta. El cuento de la conversación es, por lo general, breve y volátil, siempre en riesgo de dispersión. A veces el sujeto no es lo que se cuenta sino la situación de enunciación, la puesta en abismo de la instancia narrativa, sin que se aclare qué están contando quienes lo hacen (“Nadie encendía las lámparas”). El cuento oral exige una escucha predispuesta a la paciencia, o mejor, a ser encantada durante un tiempo más o menos prolongado.

## Felisberto Hernández, ¿escritor de autoficción?

Hay cierto consenso en considerar que el término autoficción apareció por primera vez en la contratapa de la novela *Fils* (1977), del crítico y escritor francés Serge Doubrovsky (París, 1928).<sup>2</sup> Es interesante que su definición parta del rechazo

2. La explicación del término se encuentra en: “Serge Doubrovsky”, en *Dictionary of Literary Biography, Volume 299: Holocaust Novelists*, Ed. Efraim Sicher, Ben-Gurion University of Negev: Gale 2004 in <http://hubpages.com/hub/TheGenreofAutobiography>. “Autobiographie? Non, c’est un privilege réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, el Dans un Beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou Nouveau”.

del término autobiografía por considerarlo reservado a los importantes de este mundo en el caso de una vida, que se refiera con ironía a un estilo “Bello” (así, con mayúscula) y que apueste a “la aventura del lenguaje” en contraposición al “lenguaje de la aventura”. La expresión “aventura del lenguaje” se volvió un lugar común en poco tiempo, pero si recortamos, para pensar en la obra de Felisberto, los excesos de negación de la realidad a que en algunos casos ha llegado, es posible percibir que su literatura tiende a dejar hablar al lenguaje, a permitir que se despliegue, en un afinado equilibrio entre el azar y el control, para que la revelación se produzca. El narrador acecha una imagen, un sonido, algo de su intimidad que solo el lenguaje le puede devolver en un difícil ejercicio de ajenidad (dejar fluir como si fuera de otro) y apropiación (reconocer y volver a hacer suyo).

Más allá de la precisión sobre el origen del término, esta nueva modalidad narrativa desborda los límites de Francia. Algunas obras de Thomas Bernhard, W. G. Sebald, Ricardo Piglia, Mario Levrero, Carlos Liscano, Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo, Enrique Vila-Matas, entre otros, han sido —o pueden ser— consideradas como autoficciones.

Desde hace unos años está en marcha una relectura de la obra de Felisberto a partir del concepto de autoficción que amplía o matiza análisis anteriores. Ida Vitale situaba el problema en estos términos: “Felisberto y su obra están unidos por un lazo *literario*: él es su personaje. Ha dejado caer los detalles circunstanciales, por determinantes que sean en el momento de la ocurrencia inicial, para imponer su yo como sostén dramático de sus narraciones” (4-11).

Jorge B. Rivera anotaba en 1996:

[...] frente a la idea “evolucionista” de la periodización de la obra de Felisberto en tres etapas, fundamentalmente deudora de los estudios de José Pedro Díaz, Nicasio Perera San Martín sostenía en el Coloquio de Poitiers (1973-1974) la tesis de una esencial unidad en la obra felisbertiana, más allá de avatares cronológicos, que se apoyaría sustancialmente en el uso de la primera persona del narrador protagonista, el empleo intensivo de ciertos tiempos verbales (como el imperfecto) y la recurrencia de rasgos que se advierten desde temprano en el conjunto de la obra: los personajes “raros”, las peripecias “extrañas”, las fragmentaciones o desdoblamientos y las dificultades de escritura [1996: 44].

Jean-Philippe Barnabé señaló las semejanzas entre “Tierras de la memoria” y *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, y anotó que

[...] el relato de Felisberto provoca el mismo tipo de incertidumbre genérica que la obra de Norah Lange, reproduce o ahonda su misma indecisión entre autobiografía y ficción. No es ésta, en rigor, una característica exclusiva de “Tierras...”, puesto que tras algunos esbozos preparatorios que alrededor de 1940 habían marcado un claro vuelco hacia la elaboración literaria de sus recuerdos, los dos libros publicados anteriormente por Felisberto, en 1942 y 1943, ya se inscribían dentro de este espacio ambiguo, dándole así al conjunto la apariencia de una sucesión de elementos desgajados de una unidad virtual más amplia, como en gestación (2001: 99-113).

Norah Giraldi Dei Cas ha analizado la obra de Hernández como una “autobiografía ficcional”, “en la que el sujeto es al mismo tiempo objeto de conocimiento, tamiz o vector por el que se pasa para conocer de otra manera el mundo” (2003: 40-55).

Parecería que la perspectiva de la autoficción refuerza los análisis que plantean la unidad sustancial de la obra de Felisberto. Aceptando esta perspectiva unificadora, los matices se imponen: el yo de los libros de “memorias” es más pasivo y más identificable con el nombre del autor aunque sepamos que es diferente el sujeto que vive del sujeto que enuncia. El acto de recordar incluye lo ficticio en la medida en que cada uno fabula su propia vida, la crea al contarla, y en que la memoria es un ejercicio de imaginación. El narrador-protagonista de los cuentos genera peripecias en un mundo que tiene lazos más o menos visibles con acontecimientos de la vida de Felisberto. Es un yo ficticio que persiste en algunos tópicos, obsesiones, puntos de vista en los que se reconoce la impronta del autor. La obsesión por el espectáculo y el juego permanente de mostrar y ocultar hacen del desvío y el deslizamiento mecanismos inherentes al conjunto de la obra.

Creo, sin embargo, que en los narradores que practican hoy la autoficción tiene más peso, es más central que en Felisberto, la ironía sostenida en el desdoblamiento entre el sujeto de la enunciación y el personaje. La autoficción es tal vez solo una de las posibilidades de decir la extrañeza ante uno mismo.



Anoto algunos problemas que surgen al releer a Felisberto desde la autoficción.

- A diferencia de las autoficciones que suelen jugar con el nombre del autor atribuyéndole acciones reales y/o imaginarias, el yo narrador de Felisberto no tiene nombre. Esta carencia de nombre hace más fluida la introspección pues un nombre siempre liga a un registro, a una historia, a una circunstancia. En lugar de la autoafirmación a través del nombre, su ausencia hace que el yo aparezca despojado de una zona de sí mismo que el que escribe decide dejar en la sombra.

Reinaldo Laddaga, en un estudio sobre Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock, destaca en ellos una forma de hedonismo en la pasividad que está ligada a sus situaciones de escritores. Dice que los tres construyen sus narraciones “en torno a personajes cuya preocupación principal consiste en sustraerse a la identificación en tanto partes definidas de una comunidad, cuya ‘vocación absoluta’ es impedir que ‘ninguna situación social pueda serles atribuida’”. Continúa con una especificación muy pertinente: “se trata de seres que han pasado por la locura”, que no quieren tener éxito sino “disfrutar de ellos mismos”. Cita el análisis de Benjamin de “los ayudantes” en Kafka y los personajes de Walser. Para poder realizar este “epicureísmo particular” ofrecen “la menor superficie posible a la captación” [Laddaga, 12].

- “Deseo señalar que, para aprender a apreciarse, se necesita contar con un punto de comparación; que nadie puede conocerse a sí mismo sin el otro, y que ese otro es también él mismo”: la cita de *Las Confesiones* de Rousseau está tomada

del libro de Georges May (36). El narrador de *El caballo perdido* descubre que el presente incide en sus recuerdos, quiere encontrar la imagen pasada verdadera y no puede, solo le es posible crear un complejo sistema de acechanzas para visibilizar las intromisiones no deseadas. El yo del narrador se desdobra y comienza el diálogo con el “socio”: las metamorfosis se generan en la persecución de esa “verdad última”, una imagen “pura”. Aunque el narrador descubra que lo importante es el viaje y no la meta, aunque —como ha sido analizado— interesen los “mecanismos del recuerdo” y no el recuerdo mismo, aunque en lugar del sexo o la mujer, el narrador reciba placer de los objetos que ésta usó, hay en Felisberto un movimiento hacia la confianza en un proceso de búsqueda que creo falta en los actuales narradores de autoficción.

- Cito otra vez a Georges May que aclara, con sólido sentido común, que: “solo tiene derecho a contar en vida con el interés del público por su existencia privada, quien tiene también una existencia pública” (36). La literatura puede dar vuelta esta sentencia. Ese es uno de sus desafíos: conquistar un lugar con la escritura. Por otra parte, tanto Felisberto como Mario Levrero y Enrique Vila-Matas, por ejemplo, no cuentan su vida privada. El lector entiende que su literatura no provee de datos para relatar una historia aunque sí aparezcan una cantidad de detalles que den cuenta, más que nada, de una singular forma de la sensibilidad y la percepción, o que permitan que los actos y sucesos nimios contados se deslicen hacia otra dimensión (inconsciente, mística, irónica). Felisberto pedía ser querido, pero su literatura dificulta la identificación. Más que juzgar al autor, como sería el caso de la autobiografía, el lector deberá perderse en la fragmentación, la ajenidad, el peligro de la locura; tal vez aceptar el acecho de una sexualidad perturbadora.
- El interés o la compulsión de Felisberto por indagar en el inconsciente lo aleja de la autobiografía y la autoficción. Las obras memorialístico-testimoniales de Felisberto no tienen la convicción constructiva de la autobiografía ni el desapego hacia sí de los narradores que juegan con su yo y su otro. En la obra de Felisberto el lector percibe que su escritura trabaja con el inconsciente y que esto es una terrible experiencia de impersonalidad. En el fragmento “El vapor” de *La cara de Ana* el narrador pasea por el muelle de una ciudad recordando sus “momentos de actor”.

Entonces tuve una angustia parecida a la de los niños mimados cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo. Me reí de esta ridiculez y traté de reaccionar, pero entonces caí en otra angustia mucho más vieja, más cruel y que por primera vez vi que era de una crueldad ridícula. [*O C*, Tomo I, 109-114].

Según Julio Prieto, Felisberto Hernández se apropia de algunas preocupaciones centrales de las vanguardias artísticas de principios del siglo xx y las transforma marginalizándolas a su vez al neutralizarlas e ironizar sobre ellas. Propone el

término de posvanguardia para comprender el arte de Felisberto Hernández y Macedonio Fernández y señala que, sin la voluntad transgresora que caracterizó a las vanguardias históricas, ambos continúan con el mismo afán experimentador (2002).

Felisberto es un vanguardista sin voluntad de serlo. No escribe contra el arte como Gombrowicz, aspira al arte y no puede dejar de agujerear esas aspiraciones y desacomodar toda estabilidad. Esa fatalidad desestructurante está ligada a su pasión por la invención.



En la playa. En segunda línea, identificados Felisberto y el doctor Cáceres que fuma.





- BARNABÉ, Jean-Philippe, tesis “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement”, París: Universidad de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- “Tierras de la memoria como autoficción”, en *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Tercera época, n° 10, Montevideo: julio-diciembre 2001.
- BLIXEN, Carina, “En busca de Paco”, Montevideo: El País Cultural, 19 de octubre 2001.
- DÍAZ, José Pedro, prólogo a *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*, Montevideo: Arca, 1974.
- *El espectáculo imaginario I*, Montevideo: Arca, 1991.
- *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Montevideo: Planeta, 2000.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández, musique et littérature*, París: Indigo & Côté-Femmes Éditions, 1998.
- “Una obra al acecho de la verdad. En el centenario del nacimiento de Felisberto Hernández”, en *Hermes Criollo*, Año 2, n° 5, Montevideo: abril-julio 2003.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo, “Las felicidades de Felisberto: las infancias de su escritura”, en Actas del coloquio. *Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas 1947-1997*. Nuevas variaciones críticas, Norah Giraldi Dei Cas (Coord.), París: UNESCO, 4 y 5 de diciembre 1997.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, Tomos I-III, Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, París: Editions Belin, 2006.
- MAY, Georges, *La autobiografía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MONDRAGÓN, Juan Carlos, “Retrato de Felisberto entre plantas”, trabajo inédito (Archivo José Pedro Díaz).
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio, “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”, en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

- PRIETO, Ricardo, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- RIVERA, Jorge B, “F. H., una escritura de vanguardia”, en H. Raviolo, P. Rocca, *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- ULLA, Noemí, “Felisberto Hernández: un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense”, en *Variaciones rioplatenses*, Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2007.
- VITALE, Ida, “Tierra de la memoria, cielo de tiempo”, en *Crisis* n° 18, Buenos Aires: octubre 1974.

# Para leer a Felisberto

## Las dos etapas de su taquigrafía

**Juan Grompone**

---



206

Todo escritor de cuentos termina por ser uno de sus propios cuentos. Veamos. Horacio Quiroga no necesita explicación. Barbudo y solitario, en medio de las Misiones, fue uno de sus personajes malditos, nada que ver con el niño bien que había nacido en el Salto. Jorge Luis Borges, ese inglés condenado a vivir en Buenos Aires, era el bibliotecario de una Babel decadente y sometida a los vaivenes de los caprichos peronistas. Felisberto Hernández no escapó tampoco a este destino y de él quiero ocuparme con más detalle.

Dejo de lado la historia fúnebre de su muerte, cuando su ataúd debió ser extraído por la ventana. Tampoco me ocupo de sus mujeres, una de las cuales era espía soviética. No hablo de su doble condición de pianista maldito y escritor olvidado (o a la inversa). Quiero contar una historia nueva, porque todo buen escritor de cuentos, como el Cid Campeador que mataba moros luego de muerto, además de pertenecer a sus propios cuentos, también escribe historias nuevas luego de muerto.

Un día inesperado, a mediados de 2009, llamó a mi oficina Walter Diconca invocando el nombre de la ministra María Simón y también el de Felisberto. Creo que nadie puede resistir una tal doble invocación, pero yo menos. Luego de comentarme el tema de su preocupación, menos podía resistirme. Felisberto escribía frecuentemente en taquigrafía (Rosell, 41-46), y Diconca, a la sazón uno de sus nietos, quería descifrar uno de sus textos. Había acudido a los taquígrafos, quienes le dijeron que aquello no era taquigrafía conocida y que no se entendía.<sup>1</sup>

---

1. Esto se debía a que hay decenas de taquigrafías. En [www.oocities.com/taquigra/res-hist.htm](http://www.oocities.com/taquigra/res-hist.htm) se puede encontrar información acerca del Cuerpo de Taquígrafos de la Cámara

Luego acudió a la ministra, en busca de un contacto con el servicio de claves del Ejército nacional. Su esperanza era que la inteligencia militar pudiera quebrar el enigma de Felisberto. En este momento comenzaba Felisberto a renacer e integrar un nuevo cuento. La ministra, siempre sensible a los problemas de la cultura, le dijo, tal vez como escapatoria, consulte a Juan Grompone. Y allí estaba. Me consultaba. Quería que yo descifrara la taquigrafía de Felisberto. Yo le respondí, con toda franqueza, que no sabía nada de taquigrafía, pero insistió. En los cuentos de Felisberto es así, los personajes superan a la realidad. Y yo acepté, sin saber que comenzaba a participar de un nuevo cuento suyo.

Acepté. Recibí un documento sobre la taquigrafía de Felisberto y 12 imágenes taquigráficas suyas, numeradas y con algunos subrayados en rojo de su propia mano. Se sospechaba que era su autobiografía, de modo que recibí también una copia de la publicada por José Pedro Díaz. La sospecha parecía bien fundada porque en el documento había fechas que coincidían con la versión de Díaz.

Así comencé a trabajar. No me llevó mucho tiempo investigar el origen de la taquigrafía de Felisberto. Rosell describe muy bien la situación del problema:

En las biografías de Felisberto no deja de anotarse que la taquigrafía era en él algo así como un *hobby* —en realidad, era una necesidad práctica y espiritual—, en razón de lo cual había inventado algún sistema de taquigrafía, o había refundido en uno original los de otros autores. [...] Felisberto había aprendido taquigrafía con el método de M. Pierre Charles (“Taquigrafía Aimé Paris y Guénin”; París, 1911), que presentaba un sistema geométrico y poligrámico, al que aplicó reducciones (simbolizaciones y abreviaciones) personales. [...] Establecido conocimiento personal allá por la década de los cincuenta, planteado sin más (y obviamente, por mi condición de taquígrafo y enseñante) el tema taquigrafía, Felisberto aludió a su afición por ese estudio y por el empleo de esa forma de escritura [...], referida, por mi parte, la exitosa experiencia que estaba efectuando en la difusión (y aplicación por mis discípulos) del sistema estenital, a su requerimiento expuse sus características [41-46].

Debemos diferenciar entonces dos etapas en la taquigrafía de Felisberto, separadas por una fecha imprecisa de la década iniciada en 1950, posiblemente cercana a 1955.<sup>2</sup> En la primera emplea el método Aimé Paris (parece un nombre inventado por Felisberto, pero es real), de taquigrafía francesa, y en la segunda usa la estenital, de origen italiano. En ambos casos —como es frecuente entre los taquígrafos— se incorporan abreviaturas específicas de uso repetido. En adelante me

---

de Representantes desde su creación. Según esta información, los taquígrafos empleaban mayoritariamente el sistema Martí hasta 1985, momento en que comienza a usarse cada vez más el sistema Crissimi. Hay solamente una taquígrafa, en una lista de 152 funcionarios desde 1856 hasta 2004, que emplea el sistema estenital.

2. Diego Cánepa menciona que la difusión del estenital por Rosell ocurrió así: “Desde setiembre de 1955, a través de la revista *Demostenografía*, inició su prédica en pro de ese ideal”.

y nos y la ... la ...  
 nto tirdo d la esnasa i i kasi posibi d todo lo k sobr elo s a  
 pcado i la umani tuvr epokas m a ke su puda no digo niguna nova  
 para niguna d los k an djado profudisar la formas d aser i  
 be i de ir uri pluro es lo k vulgar podmos lamar esiar a  
 u niño por si est d pluita rsulta  
 ovio para todo i k trabajo ko sesa umanas la lmsa ifinita realida  
 la realida da loka multipl kompo isto difr vividas kada niño  
 k ermos konocida mado nos ace psar esta amnasado  
 asd sdo por los k tinua olvida o parc olvidar o le ven olvidar  
 lo plurt di problema por mi part gra k est serio i aspto prologo  
 ko k dbo domar los ifinitos probimas d las esñasa para  
 de las kuida la ptida di probima difkultads tomar  
 1º para osrvar be  
 2º difkulta " psarlo be  
 3º " " aplikarlo  
 4º i la mas krts d todas pasda o los k lo idrver dar

difkultads k prsta los k no lo gose atituds prsonais

Felisberto Hernández. Primera etapa. Taquigrafía francesa. Método Aimé Paris.

"Menos Julia cuento" (3)  
 En octubre va a Francia con una boca  
 de aquel país  
 1947. F. H. es presentado en el Pen Club de París  
 Se publica El Balcón en "La Licorne" Supervielle

Coker del 17-V-47 -  
 Le Figaro Littéraire 17-V-47

Nadie escucha las máquinas  
 Publicado en la  
 Sud americana Americana de BA. Figura en

el libro del mes y en la Cámara del libro A  
 de 1947. La Nación, 15 de junio y la

Prensa al primero junio comentan

1948. sorbon angiteatr  
 1948 La Sorbonne Richelieu El Comité  
 gran amerik Amphiteatr  
 France Amerique Latine Uruguay el poeta  
 presenta a F. H. este contesta y

Felisberto Hernández. Segunda etapa. Método estenital de origen italiano. Corresponde a la autobiografía que publicó José Pedro Díaz.

referiré a estas dos maneras de escribir como “primera época” y “segunda época”, respectivamente.

No fue difícil deducir que el texto que me había suministrado Diconca pertenecía a la segunda época, puesto que incluía fechas hasta 1962 en la página 12. Se trataba entonces de la taquigrafía estenital.

La primera idea fue buscar en Google la palabra “estenital”, y la encontré, asociada a Avenir Rosell en Uruguay en una página donde se decía:

En 1940, después de varios años de estudios e investigaciones, el profesor Abramo Mòsciaro publica en Roma un tratado sobre taquigrafía en el que da a conocer un sistema demótico propio al que llamó estenital, denominación que es la abreviatura de “estenografía italiana” [*El sistema estenital*].

Si esta información era correcta, la primera época de Felisberto había ocurrido entre 1940 y 1955 aproximadamente. También se afirmaba que el estenital era derivado de una taquigrafía italiana, seguramente mejor adaptada a una lengua fonética que una taquigrafía francesa. Me pareció razonable acudir a las fuentes italianas, de modo que busqué en Wikipedia italiana la palabra *stenital* y me condujo a *Stenital Mosciaro*, donde se presentaba una cartilla con los signos empleados. A partir de este momento fue muy sencillo comparar las 12 hojas manuscritas con la autobiografía publicada por José Pedro Díaz. Había una coincidencia casi perfecta. La segunda época quedaba completamente descifrada.

Le mostré a María Simon unas hojas con el manuscrito de Felisberto y el texto interpretado. La ministra me dijo: “Pero esto yo lo puedo leer”. El comentario me pareció obvio, pero no era así, se trataba, como mencioné al principio, de una nueva historia de Felisberto. María Simon había aprendido el estenital desde niña, como método rápido para tomar apuntes, y por lo tanto leía fluidamente el manuscrito de Felisberto –cosa que yo solamente puedo hacer con una cartilla de símbolos delante–, porque había sido el propio Avenir Rosell –que vivía cerca de su casa– quien le había enseñado. Se cerraba así otra historia de Felisberto sobre la vida de Felisberto. Cuando Diconca le mostró a Simon los materiales taquigráficos, por un azar felisbertiano eligió un texto de la primera época y por esta razón ella no descubrió lo que le era perfectamente familiar.

La primera época, luego de este resultado, quedó en el olvido. Un año después, a mitad de 2010, recibí un correo de Carina Blixen donde me decía: “Estoy investigando en la Biblioteca Nacional las carpetas que en el archivo de José Pedro Díaz se refieren a Felisberto Hernández. Encontré varias páginas en taquigrafía. Como sé que has logrado descifrar su taquigrafía, te escribo para pedirte si podrías traducirlas”.

Así fue que recibí 26 páginas escaneadas de taquigrafías de Felisberto.<sup>3</sup> A poco de examinarlas, comprendí que no se trataba del estenital sino de la primera época. Repasé nuevamente los materiales y encontré que el texto de Rosell mencionaba el método de Aimé Paris. Nuevamente acudí a Wikipedia, ahora en francés. Allí se mencionaba: “1871: méthode Guénin, fondée sur la méthode Aimé Paris, dite méthode Aimé Paris-Guénin” (*Sténographie*).

Con esta pista –que coincidía exactamente con la información de Avenir Rosell– y una búsqueda en Google fue sencillo encontrar un curso completo de este método de taquigrafía (*Sténographie Aimé Paris*). En unas pocas horas había logrado una interpretación razonablemente buena de las primeras hojas de Felisberto. La primera época también estaba descifrada.



---

3. Alfredo Alzugarat, que custodia el archivo de José Pedro Díaz en la Biblioteca Nacional, entregó a Carina Blixen todo el material referido a Felisberto Hernández. Allí había un conjunto de hojas tipo cuaderno con escritura taquigráfica del escritor. Por el tipo de hoja utilizado y el color de la lapicera, las hojas pueden dividirse en dos grupos. Hay tres hojas de tipo cuaderno sin renglones (con signos en una sola carilla: una completa y dos con signos en el primer tercio de la página) escritas con lapicera negra, y 12 hojas con renglones, en tinta azul. Once de esas hojas tienen signos en el verso y el reverso. El trabajo está en proceso. Adelanto para la *Revista de la Biblioteca Nacional* la transcripción de la primera de las tres hojas de cuaderno sin renglón y en tinta negra.



---

CÁNEPA, Diego, *Homenaje a ex taquígrafo de la Cámara de Representantes*. Cámara de Representantes, Montevideo, 2007. La exposición se encuentra en: [www.diegocanepa.com.uy/trabajo\\_parlamentario/intervenciones/4/homenaje\\_al\\_taquigrafo\\_Avenir\\_Rosell\\_en\\_la\\_camara\\_de\\_representantes.php](http://www.diegocanepa.com.uy/trabajo_parlamentario/intervenciones/4/homenaje_al_taquigrafo_Avenir_Rosell_en_la_camara_de_representantes.php)

DÍAZ, José Pedro, *El espectáculo imaginario I*. Montevideo: Arca, 1991.

“El sistema estenital” (sin indicación de autor, encontrado en [us.geocities.com](http://us.geocities.com) el 19 de junio de 2009, hoy desaparecido pero del cual conservo una copia).

ROSELL, Avenir. “Las taquígrafías de Felisberto”, *Revista de la Biblioteca Nacional* n° 22, abril de 1983, Montevideo.

“Stenital\_Mosciaro”, artículo tomado de [it.wikipedia.org/wiki/](http://it.wikipedia.org/wiki/)

“Sténographie”, artículo tomado de [fr.wikipedia.org/wiki/](http://fr.wikipedia.org/wiki/)

“Sténographie Aimé Paris”, tomado de [www.totalgamers-fr.com/stenographie/index.htm](http://www.totalgamers-fr.com/stenographie/index.htm)







# Juana de Ibarbourou y la autoficción

**Elena Romiti Vinelli**

*Departamento de Investigaciones  
Biblioteca Nacional*



215

En este artículo propongo una reflexión sobre las relaciones de la producción de Juana de Ibarbourou con la zona fronteriza de las llamadas escrituras del yo, y en especial con la categoría de autoficción, acuñada por Serge Doubrovsky en 1977.<sup>1</sup>

La producción textual y la “figura social” (Cornejo Polar, 1994) de Juana de Ibarbourou como modelo de “poetisa” latinoamericana que escribe en las primeras décadas del siglo xx resulta de especial interés para desarrollar la hipótesis según la cual la escritura fundacional femenina en Latinoamérica puede ser categorizada teóricamente en una de sus líneas a través de su vinculación con las llamadas escrituras del yo.

La dificultad clasificatoria que surge ante la novedad de la identidad pública de la escritora latinoamericana, “figura social” movediza o “nómada” (Braidotti, 2000), justifica la relación planteada con las mencionadas escrituras del yo, en sus distintas variables genéricas: autobiografías, cartas, recuerdos-testimonios, biografías, memorias, autoficciones, diarios, conferencias ensayísticas y registros iconográficos, como instrumento fundacional de dicha identidad.

Las escrituras del yo o del sí mismo han ido ganando un territorio cada vez más vasto en el sistema literario occidental, relacionadas en todas sus variables con la polaridad realidad/ficción. La clasificación fundante de esta coordenada dual se ubica en la *Poética* de Aristóteles. Aquí el filósofo canoniza la frontera que separa el ámbito de los discursos ficcionales del resto de los discursos, que quedarían del

---

1. Leer desde categorías recientes textos anteriores a su emergencia en el campo teórico da lugar a procesos de resignificación y lecturas alternativas a las propuestas por la crítica hegemónica.

lado de la realidad. La cognición humana queda de este modo organizada según dos grandes campos epistémicos, que se caracterizan el uno como verdadero –el real– y el otro como verosímil –la ficción.

En la *Poética*, el corpus iluminado desde la mirada teórica de Aristóteles es el discurso ficcional,<sup>2</sup> centrado en la tragedia y la epopeya griegas. A su vez, este discurso presenta como uno de sus ejes fundantes a la categoría de mimesis de las acciones humanas, categoría que no tiene el sentido de copia sino de configuración creativa, de manera que este tipo de discurso es una suerte de laboratorio donde se produce experiencia humana, en el sentido en que los hechos deberían ser, y no en el sentido de la historia que da cuenta de lo que realmente ha acontecido.

También interesa recordar la reflexión del filósofo griego relativa al origen de la poesía. En ella pesa el legado platónico, que Aristóteles no anuló sino que amplió, al considerar el origen de la poesía como don de la naturaleza, léase por inspiración divina o manía, o –y esto corre por su cuenta– como derivado por arte, léase *tekne* –técnica y cultura artística.

Por su clasificación de ser no racional, la mujer estaría incluida en la clasificación de poeta por posesión maníaca, iluminada desde un lugar no racional a la hora de su acto escritural. La vieja clasificación aristotélica dejaba a mujeres y esclavos fuera del coto de la razón y este legado también recorre la historia occidental. ¿Cómo influye esta categorización en la constitución de la identidad de la escritora latinoamericana a principios del siglo xx? ¿Cómo se cruza esta clasificación de la mujer poeta por inspiración irracional con las escrituras del yo y su ubicación límite entre ficción y realidad? Me referiré de manera sucinta y necesariamente incompleta a estas cuestiones a través de la consideración de *Chico Carlo* (1944) y textos inéditos –originales y copias de ológrafos– de la Colección Juana de Ibarbourou del Archivo de la Biblioteca Nacional.

## Autobiografía y autoficción como seña de ingreso al sistema literario

Si el discurso ficcional es, tal como lo pensara Aristóteles, un espacio experimental donde se accede al conocimiento, el área fronteriza de la auto(bio)ficción también permite el conocimiento y el reconocimiento, en este caso de las escritoras latinoamericanas, a través de sus nuevas configuraciones identitarias. La cuestión ontológica que anida detrás del debate que investiga de forma creciente la frontera entre realidad y ficción dentro del sistema literario, en las últimas décadas, tiene su origen en la crisis del sujeto y su identidad. La posmodernidad ha asistido al derrumbamiento del mito del yo burgués, y dicho derrumbe no es ajeno al proceso por el cual las escrituras del yo han conquistado un lugar central en el

---

2. En la *Poética* el sistema literario no se nomina como tal, este concepto de literatura deriva de la “letra” latina y será tardíamente instaurado como conjunto de obras literarias por Lessing en el siglo xviii.

sistema. La indagación de los ámbitos del yo y la búsqueda del sí mismo perdido se constituyen en la base de este proceso.

En las primeras décadas del siglo xx la situación del campo cultural no era la misma. Si bien con las vanguardias del período de entreguerras comienza la descomposición identitaria del sujeto burgués, las escritoras latinoamericanas que despliegan sus estrategias para ingresar al circuito literario viven otra situación, en la que deben constituirse por primera vez como figura social. Es desde la total invisibilidad y desde el silencio que poetisas como Juana de Ibarbourou comienzan a construir su imagen y su discurso. Pero la estrategia presenta puntos de contacto con la situación actual, en lo que refiere al uso de las escrituras del yo como instrumento de búsqueda identitaria.

Muchas son las mujeres que en las primeras décadas del siglo xx, en la hora de su ingreso al sistema literario latinoamericano, recurren al discurso autobiográfico —propongo que esta nomenclatura sea leída con flexibilidad de modo que permita incluir autoficciones y otras variedades de las escrituras del yo— para autorrepresentarse en el primer peldaño de su vocación literaria, es decir en el inicio de su práctica de lectoras. Revelan así cómo una mujer constituye su identidad de escritora configurando su prehistoria de lectora desde la memoria autobiográfica o autoficcional.

Al complejizar la clasificación que distingue el territorio de la ficción del de la realidad y considerar géneros fronterizos como la biografía o la autobiografía, estas representaciones de lectoras-escritoras adquieren un matiz de aproximación a la verdad. Este matiz deriva del *pacto autobiográfico* (Lejeune, 1975), según el cual el autor acuerda con el lector una instancia de confianza en la que reconoce, a partir de una condición externa al texto, la verdad del lazo que une relato y vida del que escribe. Este lazo surge para las escritoras latinoamericanas de la necesidad ontológica de comenzar a existir como figuras sociales y de constituirse con una identidad que les permita hacer visibles sus producciones escriturales.

Las escenas de lectura primitiva, “autobiografemas básicos” según Sylvia Mollon, muestran el encuentro del yo con el libro como instancia crucial, donde “a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera” (1996, 28).

En estas escenas el libro adquiere un significado que alcanza las señas de identidad de las lectoras que quieren ser reconocidas como tales. A esto se suma el hecho de que también adquiere la valencia de señalar que dichas lectoras están dentro del sistema letrado desde la infancia, esto es que están dentro de la literatura, en el descubrimiento de una vocación letrada.

En 1944 Juana de América publica *Chico Carlo*, un libro de recuerdos de infancia que se vincula al concepto de autoficción. Este género híbrido fusiona la ficción novelesca y la realidad autobiográfica, en medio de la ambigüedad de los límites entre la una y la otra. Se trata de una ambigüedad que no solo surge de la producción textual sino también del registro teórico de sus definiciones (Alberca, 1996). De hecho, la autoficción se reconoce en textos donde se narran sucesos ficticios y se da la coincidencia del nombre del autor y el protagonista. Tal era el

planteo de quien acuñó el neologismo. O por el contrario, y esto surge de teorizaciones posteriores, en textos donde no se da esta última coincidencia pero donde se reconocen elementos tales como hechos y lugares, o identificaciones nominales parciales, entre otros, cuya procedencia es el mundo real.

Basándose en la relativización de la coincidencia del nombre del autor con el del narrador y el personaje, María Cristina Dalmagro (2009) prefiere la nomenclatura clásica de “ficción autobiográfica” para los relatos en los que la frontera entre la ficción y la autobiografía es ambigua. Al mismo tiempo subraya la propuesta de Regin Robin que amplifica el concepto de autoficción como lugar de la experimentación de las ficciones del yo, “de un yo vacío” (29), una experimentación similar a la desarrollada por Juana de Ibarbourou y otras escritoras de su época.

El cuento titulado “El Padre Eterno” forma parte del libro *Chico Carlo*, y en él se fija la escena del primer encuentro con el libro por parte del personaje cuyo nombre –Susana– no coincide con el de la autora –Juana–, aunque sí coincide la composición vocálica de ambos nombres cumpliéndose la identificación nominal parcial o ambigua. Los signos autobiográficos son fácilmente identificados por el lector: el lugar –Melo–, la época –fines del siglo XIX–, algunos de los personajes –la madre, la niñera Feliciano.

Pero es el paratexto del libro el que aporta con exactitud la certeza de que estamos ante una autoficción, si es que nos centramos en el rasgo de la ambigüedad de la frontera entre ficción y realidad. Efectivamente, en el prólogo de *Chico Carlo* la autora define desde la ambigüedad el perfil genérico de su libro:

Cuando queremos mirar nuestra infancia lejana, ¿qué luz fantasmagórica nos ilumina la escena? Esa niña de ojos vivos y sueño puro, ¿era yo misma? ¿Me he desdoblado de ese capullo, he seguido caminando por la vida desde esa casa y ese jardín? Yo sé que existieron todos los seres que veo moverse en ese tiempo casi inconcebible, de repentinos presentes, de pretéritos remotísimos, y que Feliciano, mi negra aya, con su querida habla, mezcla de portugués y castellano, me donó la oración, la fábula, el canto de cuna y la gracia invaluable del mimo, pan nutricio. Yo sé que Chico Carlo constituyó, sin que yo misma lo supiese hasta ahora, mi primer amor; que Payaso, pobre resto de la ruina de un circo ambulante, con el negro rostro cruzado por blanquecinos tatuajes, cuidó de mi padre, su caballo y sus higueras con una paciencia seráfica; yo sé que Tilo me dio su festivo cariño cuando más necesitaba de alegría y ternura y que yo tuve adoración por la pobre bestezuela que sólo para mí era hermosa. Yo sé que fui tierna, feliz, amada, buena, que todo lo que narro en este libro es verdad, y que la vida entonces era como el paraíso de los elegidos de Dios. ¡Y todo me parece un cuento!<sup>3</sup> [*O C*, 745].

Las marcas de la ambigüedad recorren todo el texto: el “nosotros” desde el que se inicia el texto recuerda la generalidad que exigía Aristóteles para el discurso ficcional, en oposición a la particularidad del caso único que era propia del discurso histórico; la formulación interrogativa referida al estatus ontológico real o ficticio

---

3. Todas las citas de la obra éditada de J. de Ibarbourou corresponden a: *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1968.

del personaje de la niña en que la narradora se desdobra dubitativamente; la enumeración de los personajes que pueblan los relatos de infancia –Feliciano, Chico Carlo, Payaso, Tilo– y el anticipo de los hechos bajo el aserto anafórico “Yo sé que existieron” con sus variables: “yo sé que constituyó, cuidó, dio, tuve, fui”, y la culminación: “que todo lo que narro en este libro es verdad”, una invitación inequívoca para establecer el pacto autobiográfico con el lector, basado en la confianza de que lo que se cuenta es verdadero y no verosímil, atributo que Aristóteles adjudicaba a la producción ficcional. Una enumeración que entra en contradicción con el cierre del pasaje, que ingresa el borramiento de la certeza a través de dos registros, uno analógico: la comparación entre la vida de la infancia recordada o recreada y el paraíso de los elegidos de Dios, donde la analogía quita realidad al mundo evocado y, en segundo lugar, la expresión exclamativa del asombro, que ficcionaliza al tiempo que clasifica todo lo narrado en la categoría ficticia del cuento.

Las variaciones del campo cultural dan lugar a las distintas lecturas que se hacen de los mismos textos y hoy *Chico Carlo* resulta más cerca de la autoficción que de la autobiografía clásica. Desde una lectura actual, se comprende mucho más la falta de referente seguro en toda zona relativa al sujeto y la problemática identitaria de las mujeres que ingresaban al sistema en las primeras décadas del siglo xx, así como las estrategias que urdieron para constituirse en figuras sociales, a través de movimientos de exposición y resguardo.

La escena de lectura anunciada aparece en el cuento titulado “El Padre Eterno”, en el que la transgresión de la frontera entre la ficción y la realidad cambia de dimensión, y ya no se ubica en la cuestión de género literario sino que adquiere la sustancia de la fábula y se ficcionaliza.

El cuento se centra en un “hermoso ejemplar de la Historia Sagrada” hacia el cual la narradora confiesa haber sentido un “secreto rencor” durante muchos años. Se trata de un obsequio venido de Pernambuco, en una época en que la protagonista es una niña de siete años que apenas sabe deletrear y no puede leer en portugués, pero que admira la belleza del ejemplar antiguo. Entre las muchas imágenes coloreadas se destaca la del “Supremo Hacedor resplandeciente de oro, con su barba paternal y el blando trono de nubes arboladas” (787).

La importancia de ese primer encuentro con el libro más significativo de la infancia es valorada desde la distancia, con la conciencia que anticipa el cruce de realidad y ficción que es el tema del relato: la niña viene del paseo veraniego y descubre en la sala de su casa a “un señor de lengua barba que estaba en el sofá, las dos manos apoyadas en el bastón, de grueso puño de oro” (789) que confunde con el Padre Eterno de su libro.

El proceso de la confusión de lo real y lo ficticio es elaborado como instancia de rememoración y reconocimiento:

Luchaba entre la bruma del esfuerzo por reconocer y la incapacidad de recordar. Yo conocía a aquel señor... Después, fue un relámpago. La ubicación, en la memoria, de aquel rostro y aquel ademán, me tomó de pronto en el más pasmoso de los asombros. Y como un relámpago también, la decisión, mezcla de deslumbramiento, de cándida



codicia y de ingenuo sentido práctico, que me hizo irrumpir como un torbellino en el círculo iluminado y caer de rodillas ante la extraordinaria visita de mi madre, para suplicarle, llena de agitación y temblorosa:

—Señor Dios querido: para mí una muñeca negra bien motuda, como la de Juanita Portos. Y una pulsera de oro como la de Cristina María, y un... [790].

En 1956 Juana de Ibarbourou participa en los cursos de verano del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, con una conferencia que fue editada bajo el título “Autobiografía lírica”. La poeta clasifica su discurso como “páginas autobiográficas” dedicadas al tema del proceso de sus comienzos poéticos y su posterior historia.

Allí testimonia cómo creó a los 14 años su primer soneto, “El cordero”, vinculado a procesos orales de composición y memoria: “Y tanto repetí oralmente mi soneto, que me quedó en la memoria como grabado a fuego. Es lo único mío que puedo decir sin apuntador y hasta creo que sin titubeos. ¡Lo sé, triunfalmente, de memoria!” (1.362).

Dos cuestiones interesa remarcar con relación al tema de la frontera entre la ficción y la realidad que nos ocupa, a partir de este registro autobiográfico. Por un lado, que el proceso de génesis que describe la autora está indisolublemente unido al tema de la memoria, como mecanismo de composición que construye a través de la creación oral repetida y también como organización del recuerdo vital. Es así que el motivo poético del soneto inicial, el pequeño cordero compañero de infancia, ubica al texto dentro de la poesía autobiográfica, o autoficticia, y su terceto final ilumina, a modo del pacto fantasmático<sup>4</sup> del que hablaba Lejeune, la obra de la poeta:

Pero el recuerdo de mi blanco amigo,  
aquel tiempo lejano que bendigo  
persigue en los sueños todavía.

A tal punto la coherencia ata el momento de creación iniciático a través de la composición de este su primer soneto con su proceso general, que en este pasaje de su *Autobiografía lírica* recupera también la imagen del Padre Eterno, cuando le atribuye la creación de la primera composición y de las siguientes: “¿Y Dios? Pues, señores, Dios sonríe entre sus blancas barbas de buen padre, pues quien creó el soneto y el endecasílabo, y la lira y la octava real, fue Él” (1.363).

De modo que si en el relato de infancia de *Chico Carlo* la imagen extraída del mundo ficcional del libro portugués se confundió con el visitante de la casa familiar, estableciendo un canal de comunicación entre lo fáctico y lo ficcional que avergonzó a la niña poeta, ahora en la *Autobiografía lírica* de la mujer poeta,

---

4. Debemos a P. Lejeune (1975) la denominación de “pacto fantasmático”, que alude a novelas que no son leídas solo como ficciones sino como textos que remiten a “fantasmas reveladores de un individuo”, una forma indirecta del “pacto autobiográfico”. En el caso que venimos siguiendo la interrogante “¿qué luz fantasmagórica nos ilumina la escena?”, del prólogo de *Chico Carlo*, converge con el mismo concepto.

aquella imagen reaparece como fuente real de la creación poética. Los fantasmas de la infancia pasan una y otra vez de un lado a otro de la frontera que separa los mundos de la realidad y la ficción.

Si se recuerda que uno de los motivos clásicos de las escrituras autobiográficas es el acontecimiento traumático en la etapa de la infancia (Starobinski, 1970), el recorrido desarrollado entre la escena que Juana de Ibarbourou recrea en “El Padre Eterno”, y la evocación de dicha presencia sobrenatural como fuente del proceso creativo en su *Autobiografía lírica*, adquiere la forma de un proceso de reparación y de afirmación identitaria. La confusión que fue duramente censurada a través de la risa sentida como burla inferiorizante por la niña, es reivindicada-revertida por la poeta que reconstruye la imagen del Padre Eterno, otorgando existencia al ser metafísico que aparece con la máscara del padre bueno y barbado en ambos textos, dador en el primero de la creación del universo, y en el segundo, de la creación poética.

El otro aspecto, que funciona como ilación entre la *Autobiografía lírica* de los inicios de la gesta poética y el relato de la infancia “El Padre Eterno”, refiere a la calificación del momento en que se produce en ambos textos el pasaje a través de la frontera de los mundos. En todos los casos la instancia va unida a los registros del fuego, es así que en el relato de *Chico Carlo*, cuando la niña identifica el rostro del visitante con el del Padre Eterno del libro sagrado, la narradora atestigua: “fue un relámpago”. En la *Autobiografía* recuerda el momento en que ingresa súbitamente al sistema literario, tras entregar sus cuadernos de versos en el diario *La Razón*: “y el milagro se hizo rápido y al parecer simple, como todos los milagros. Fue un fogonazo”, y luego: “*Las lenguas de diamante* fueron una llamarada. El éxito llegó fulminante”. De modo que el lugar del pasaje entre el mundo de la ficción y el de la realidad, propio de las escrituras del yo, donde se suele ubicar la poeta, tiene el halo mágico y esplendente que giraba en torno a las antiguas pitonisas.



## Poemas objetos en el umbral de salida del sistema literario

En la Colección Juana de Ibarbourou del Archivo de la Biblioteca Nacional se encuentran originales y copias de ológrafos en hojas sueltas, que se pueden agrupar bajo el rótulo de poemas de obsequio o celebración social. Se trata de textos inéditos que cumplen con un movimiento de salida del sistema literario, en dirección del contexto social de la escritora. Son poemas que funcionan como obsequios y que suelen girar en torno a la representación de objetos fetiches que en la mirada de la autora representarían la felicidad y la plenitud femeninas. Así, desfilan ante los ojos del lector objetos tales como chinelas, peinetones, flores, pulseras, prendedores, sortijas, diamantes, rubíes, todos ellos objetos en que se concentra el significado de la identidad femenina en relación con la idea de tesoro o joya de “resplandeciente oro”.

Los objetos fetiches representan simbólicamente el atributo femenino de la mujer a la que se refieren, al modo en que los autorretratos de época suelen incluir un objeto que representa el rasgo identitario de su modelo. Como todo autorretrato,

Album de la reina Constantza  
Maritima Fausto Rivas, primera  
poesía. Nombre de Juana

J. de L.

72



Constantza: nace aquí la pedrería  
De tu corona. Guarda bien el oro  
Y los diamantes que te dió ¡María,  
La Santa Virgen, guardadme el tesoro  
De mi pequeño nombre de culie  
En tu boca infantil, y entre la brisa  
De tus cabellos de tempranos aromas,

Lo demás lo hará Dios. En tu diadema  
Hao de tener las piedrecuelas ricas  
Y fulgurantes de cien mil poemas.  
Amados bien, Constantza, miel y aromas  
¡Y hay que el pequeño nombre de culie  
Nunca sea apagado en tu tesoro!  
Lobrado

1944

X

las composiciones se aproximan entonces al mundo de la referencia. En general no se trata de poemas destinados a libros sino que responden al destino del agasajo social, y por ello sostenemos que cumplen con el movimiento de salida del sistema literario.

La materialidad de los objetos representados y la identidad de las personas con que ellos se relacionan ubican a estos poemas dentro del espacio fronterizo de las escrituras del yo. Todos ellos coinciden en el movimiento de regreso al mundo de referencia, desde el ámbito de la ficción, y por ello cumplen una función social: ingresar al mundo real iluminándolo con el brillo de la palabra poética, que representa objetos que también brillan como joyas, para celebrar a destinatarias reales. El yo lírico autorrepresentado es el enunciador de la celebración y del obsequio.

De alguna manera, es como si la poeta hubiera decidido instalar la poesía en la sala social, tal como había encontrado en su niñez al Padre Eterno sentado en la casa de la infancia, fuente divina de toda poesía.

A continuación transcribimos tres poemas que presentan estas características. El primero está dedicado a la madre del escritor Hugo Petraglia Aguirre, de quien el yo lírico celebra el peinetón que hereda y a su vez luce en su autorrepresentación en el poema. La copia del manuscrito fue donada por el escritor al Archivo de la Biblioteca Nacional –D. 53/ D. 166-1– junto a la copia del retrato de su madre, Petronila Aguirre de Petraglia, el día de su boda en la Catedral de Mercedes, usando el peinetón que la representa en el poema.



#### Romance de Petronila Aguirre

Yo tengo tu peinetón  
dulce Petronila Aguirre,  
que luciera con el sol  
de tus febreros y abril.

Yo guardo tu peinetón  
y lo llevo como joya  
aunque no tengo tu “aire”  
ni tu aroma de corola.

Del brazo de tu hijo iba  
con mi mantilla de España,  
a tu iglesia de Mercedes  
con flores, órgano y gala.

Era una misa de Gloria.  
Te invoqué frente al altar  
para que dieras a todos  
acierto y felicidad.

Elena cronista de fiestas  
comentó tu peinetón.  
¡Qué lujo, mi Petronila!  
Me latía el corazón.

Y dos presidentes vieron  
en mi moño relucir  
tu alhaja de carey fino  
color de oro y marfil.

Guardaré tu peinetón  
dulce Petronila Aguirre  
para la historia que cuente  
la amistad de “reina” y príncipe,  
toda hecha de lealtad  
con símbolo de jazmines.

Téngate Dios en su cielo,  
denos a nosotros paz.  
¡Tu peinetón de carey  
en la leyenda ha de estar!

Juana de Ibarbourou, 1958  
[En el D. 166-1 se corrige 1958 por 1967.]



Puede leerse este poema, que guardaba Hugo Petraglia, como un agradecimiento de la poeta por el obsequio que éste le diera: el peinetón de su madre. El objeto de referencia queda representado en los dos mundos, el real –crónica– y el ficticio –leyenda– al ser celebrado en el poema, junto a la amistad que une al yo poético con el hijo, con quien se autorrepresenta del brazo, en la Iglesia de las Mercedes. La instancia de duplicación surge clara al cotejarse el texto con el retrato que acompaña al manuscrito.

El objeto es materializado como “alhaja de carey fino, color de oro y marfil” y adquiere, al ser relacionado con la instancia de la boda, reflejada en el retrato que se adjunta al poema, un significado de fetiche, depositario de propiedades mágicas, que trasladan la felicidad a la mujer que lo posea. Se sugiere la transmisión del contenido simbólico del objeto entre las dos mujeres representadas en el poema: doña Petronila Aguirre y el yo poético. Dicho contenido simbólico revela una seña de identidad referida a lo esencial femenino, en el momento de su plenitud vital.

El legado da cuenta de una constitución del femenino a través del mecanismo de las relaciones de género, no solo porque en el poema se ficcionaliza el traspaso del objeto símbolo sino porque como en todos los poemas de esta serie el yo lírico se relaciona con la destinataria celebrada en calidad de receptora del objeto obsequio como en este caso, o en calidad de obsequiante. La relación entre los personajes femeninos funciona como espejo identitario, quien obsequia se refleja

en aquella a quien dirige la ofrenda, símbolo de identidad femenina y cifra de plenitud feliz, que debe ser guardada. En todos los poemas también se insiste en el mandato que erige a la receptora del fetiche en guardiana del legado.

Un segundo poema es destinado a la niña Constanza Martínez Prieto Rivas, y en su título se indica que se reescribió en su álbum de nacimiento (D. 53).

Constanza: nace aquí la pedrería  
de tu corona. Guarda bien el oro  
y los diamantes que te den. ¡María,  
la Santa Virgen, guárdeme el tesoro  
de mi pequeño nombre de rubíes  
en tu boca infantil, y entre la brisa  
de tus cabellos de temprano aroma!

Lo demás lo hará Dios. En tu diadema  
has de tener las piedrezuelas ricas  
y fulgurantes de cien mil poemas.  
Amálos bien, Constanza, miel y aroma,  
¡y haz que el pequeño nombre de rubíes  
nunca sea borrado en tu tesoro!

1944

En este poema se tiende el nexo entre los objetos preciosos: corona, pedrería, oro, diamantes, rubíes, tesoro, y el nombre propio de la niña celebrada. Esta relación conecta los elementos ficcionales con la realidad de la identidad de la niña, de modo que el mandato comunicado conlleva la permanencia del nombre-identidad-metal o piedra preciosa, a través del tiempo. Esta es la constante de la serie de los poemas objetos: la firme inmutabilidad de oro/diamante, que se vincula a la identidad femenina siempre en riesgo ante el vacío.

Del siguiente poema hemos identificado dos versiones. La primera fue publicada con el título “Poema para Marbe”, el 7 de febrero de 1958, en *El Bien Público*. La segunda aparece en la revista *Manizales* n° 459, de Colombia, fechada en agosto de 1979. Esta última presenta una dedicatoria con autógrafo de Juana de Ibarbourou para Aída Jaramillo Mezza y fue donada por Edgardo U. Genta a la Biblioteca Nacional.<sup>5</sup>

Hace algunos días celebró sus 15 años la agraciada e inteligente niña Marbe Gorosito Tanco Orlando, hija de nuestro querido y admirado amigo, el poeta José Gorosito Tanco y la distinguida señora María Elena Orlando. Con tal motivo nuestra gran poetisa escribió este bello y emotivo poema, que nos complacemos en publicar.

---

5. Los dos documentos se encuentran en Colección Juana de Ibarbourou, Impresos. Citamos por el impreso de *El Bien Público*.

¿Qué flor de miel y raso te enviara,  
a ti, la niña que nació entre cantos?  
¿Qué pulsera de azúcar y de plata,  
qué prendedor de estrellas y de pájaros,  
para adornarte a ti, niña de mimos,  
de risas claras y vestidos blancos?

¿Qué te enviara yo, río de nieblas,  
país sin eco, tierra sin distancias,  
siendo como eres un lucero nuevo  
y en la mano de Dios, rosa del alba?

Tierna, mi mano junto a tu mejilla;  
una caricia leve en el cabello  
con reflejos de luz, como la seda,  
no sé qué flor; tampoco sé qué verso.

Eres tan rica (sé que eres tan rica),  
que cuanto tengo me parece poco  
para tu inmensa juventud. Superas  
la joya de oro y hasta el astro de oro.  
(Toma por fin, pequeña, esta sortija:  
un beso entero de tu dedo en torno.)



En este caso, el obsequio es el poema, en juego semántico que fusiona el texto con la flor, la joya y el astro de oro, que llega finalmente a adquirir la forma de la sortija y del beso. Se trata del poema que cumple por tanto de una manera más acabada la función de convertirse en objeto que ingresa al mundo real como obsequio. La palabra poética opera la magia de la mutación de las formas. Se trata de una poética que otorga a la palabra el poder de la configuración objetual e identitaria. La conversión del poema en objeto precioso cuya materia es el oro le otorga a las identidades femeninas representadas las cualidades de la firmeza y la permanencia.

La ambigüedad propia de la autoficción se explicita en el verso: “Toma por fin, pequeña”, que por la formulación parentética se separa del discurso constituyendo una línea metapoética, correspondiente al nivel de la reflexión clasificatoria que hemos venido siguiendo en este trabajo. Como si la poeta trajera a la superficie del poema una larga historia de trasiegos entre la vida y la poesía, entre la realidad y la ficción, que explicara la identidad poética construida desde su ingreso al sistema literario.

No resulta por tanto sorprendente que, fiel al título de su primer libro *Las lenguas de diamante*, de 1919, recorriera gran parte del siglo xx preservando la analogía de la poesía con la piedra preciosa, cuyo brillo inalterado traspasaría el límite de los mundos de la ficción y la realidad.

En este sentido, en el manuscrito del poema “Autorromance de Juanita Fernández” importa leer la dedicatoria a Dora Isella Russell, quien fuera su amiga y representante: “Día de mi Dora Isella. Como no tengo un diamante precioso le doy una

lágrima melancólica. Juana”, donde se concentra una vez más el vínculo del poema en analogía con el diamante, como obsequio concreto a un destinatario real.

El documento original data del 15 de marzo de 1953 (D. 164/ 164-1/ 164-2) y es publicado en 1955. El regalo esta vez consiste en el texto poético más autobiográfico de todos sus escritos. La coincidencia del nombre original de la poeta Juanita Fernández con el del yo lírico y el personaje hace del poema un registro autobiográfico clásico. Verso a verso se van sucediendo todos los elementos y seres que poblaron la vida de la poeta, tanto los reales como los ficticios, los visibles como padre y madre y los no visibles como “su guardia callada de serafines”, hasta llegar a la soledad y el vacío que signaron el final de su trayecto: “¡Qué sola y sola Juanita/ en su casona vacía!”. La construcción de la figura social Juana de América trajo el vacío del otro ser, el que habitara en el mundo real, en tierras de Melo: “América por sus salas/ pasa, y Juanita, perdida”.<sup>6</sup>

Frente al destino de la pérdida de la identidad original, lo que se yergue una y otra vez como signo de resistencia es el recuerdo, la memoria de una vida en relación con la naturaleza y la villa del Melo natal, una vida en la infancia idealizada, una y mil veces recreada en su literatura, como modo único de salvar la identidad real perdida frente a la ficticia, la de Juana de América, un riesgo que corre toda persona que ingresa al mundo de la ficción sin establecer la separación en relación con su obra:

En él está mi madre con su moño de seda lisa y brillante; mi padre, fuerte y barbado; mi oscura Feli, vivaz y tierna; mi primer perro Tilo, intangible. Allí volará mi alma cuando me toque dormir el sueño más largo y pacificado que Dios me conceda, a mí la eterna insomne. Y ella volverá a encontrar todo lo que guardo en el recuerdo como en la caja cerrada de un rompecabezas. Alguna vez levantaré con el mío una torre hasta el cielo. Y no podrán derribarla ni aunque se junten para ello hombro con hombro todos los que en la vida me han dado malignos encontronazos. Y por primera vez, aunque sea una invisible sombra, me sentiré tan fuerte como si fuese de hierro, de piedra, o toda de plata, o toda de oro [1.115].

El pasaje pertenece al texto “Mi pueblo” del libro *Ángeles pintados* (1967), hecho de pequeños relatos autobiográficos que la compiladora, Dora Isella Russell, define como cuentos. Aquí el contraste de la sombra intangible y la vivencia del ser materializada en la enumeración que parte del hierro hasta llegar al oro, reproduce la larga lucha por fraguar una identidad a partir del recuerdo autobiográfico. La torre asimilada a este recuerdo se vuelve inexpugnable en la proyección ficcional, símbolo ascensional de pasaje entre la tierra y el cielo, remeda el asiduo pasaje de la poeta entre ficción y realidad; también asegura la perdurabilidad del oro, culminación de las sustancias inalterables, y a ellas va unida la propia identidad que se consolida en acto de fidelidad con la poesía autobiográfica.



---

6. A esta cuestión del mito o juego de máscara y rostro de Juana de América refieren Ángel Rama (Prólogo a *Los mejores poemas, Juana de Ibarbourou*, Montevideo: Arca, 1968) y Pablo Rocca (“Juana de Ibarbourou: la máscara y el rostro”, *Brecha*, Año V, n° 218, 2 de febrero de 1990, pp. 24-26).



- 
- ALBERCA, Manuel, "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1, enero 1996, pp. 9-19.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Gredos, 1974 (traducción de Valentín García Yerba).
- BRAIDOTTI, Rossi, *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós, 2000.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire*, (1994), Lima: CEAPCP, 2003.
- DALMAGRO, María Cristina, *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, París: Galilée, 1977.
- IBARBOUROU, Juana de, Archivo de la Biblioteca Nacional  
— *Obras completas* (1953), Madrid: Aguilar, 1968.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, París: Armand Collin, 1971.  
— *Le Pacte Autographique*, París: Seuil, 1975.  
— *Signes de vie*, París: Seuil, 2005.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- STAROBINSKI, Jean, "Le style de l'autobiographie", en *Poétique* 3, 1970, pp. 257-265.
- ZANETTI, Susana, *La dorada garra de la lectura*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.



Ilustración en página 212:

En 1930, a un año de ser proclamada Juana de América, la poeta anota en el dorso de la foto: "La cara quedó muy mal, pero el vestido es precioso". La dualidad revela la anulación de la figura privada –rostro tachado– y la imposición de la figura social –vestido de encaje.



El retrato de Juana exhibiendo brazaletes y anillo refleja por un lado la imagen canónica, y por otro, habilita la lectura que plantea la relación de la identidad y el objeto precioso como estrategia de construcción de la figura social de la escritora.



# Mastronardi

**Nora Avaro**

*Universidad Nacional de Rosario*

“Mi fin no es llegar a parte alguna, de modo que la presencia de Mastronardi no me perturba ni me distrae. La noción de carrera, dentro del campo social, nunca me quitó el excelente sueño de que gozo. No persigo ninguna meta; esa carencia de fines concretos me deja libre para trabajar a gusto y para interesarme por las cosas.” (Carlos Mastronardi)



Carlos Mastronardi careció por completo de cualquier superstición de modernidad. A grandes rasgos y casi siempre –quiero decir, aun cuando joven– la objetó con clisés un poco de viejo: velocidad, sobre todo velocidad, intrascendencia, mercantilismo, irreflexión y otros cuantos disvalores. El hombre moderno –“el materialista moderno”, lo llama Mastronardi–, que puede coincidir punto por punto con el hombre de las ciudades, carece, como contracara del provinciano –pero un provinciano que revierte muy a su favor los estereotipos del provincianismo–, de “atmósfera interna”, de “riqueza interior”, de intimidad. La intimidad, que para Mastronardi suele confundirse con el recogimiento, depende en todo de cierta disposición, cierta soltura hacia las ideas, y de la valía de un tiempo quieto, aunque tormentoso, casi exento de hechos y de expectativas: “Ninguna movilidad externa –escribe en 1930–, ya que la movilidad (la tormenta) está en nuestro caso tiempo personal”.

En 1930 Mastronardi tenía 29 años y ya había desconfiado de la suerte estética del martinfierrismo, del que participó con iguales dosis de ironía y lardo entusiasmo. No tenía ya, si alguna vez la tuvo genuinamente, la arrogancia de lo nuevo, ni siquiera la de una ilusoria actualidad que lo haría, a fuerza de voluntad y conciencia –la misma voluntad y la misma conciencia que caracterizaron su itinerario poético–, un hombre de su tiempo. Su propia novedad, su corta, su parca novedad personal, quedó herrumbrosa entre las ruinas de los jolgorios martinfierristas y se manifestó apenas, menos en los poemas de *Tierra amanecida*, de 1926, que en la

decisión de retirar de circulación los ejemplares de *Tratado de la pena*, de 1930, libro que hizo desaparecer (incluso de sus memorias de provinciano), justamente por demasiado ultraísta, por demasiado nuevo, en un emprendimiento urgente, tan demencial y exhaustivo, que quizá haya sido el mayor acto de su vida. “Las fallas más evidentes de esta doctrina estética —escribe Mastronardi sobre el ultraísmo— fueron la vaguedad grandiosa y la tensión constante y sin matices. Toda línea, todo verso, debía aparejar una exaltación y una victoria incontestable.” Esa victoria incontestable, bullanguera, juvenil y hasta un poco grotesca que encadenaba metáforas, sorpresas y desequilibrios, Mastronardi la revirtió en cautela, en método y en sustracción.

Lacónico y adventicio, no se convirtió en “viejo martinfierrista”, como muchos de los que envejecieron resguardando esos dones juveniles, bastante fugaces, que la generación quizá injustamente les deparó; pero tampoco optó por la impugnación compadrita con que Borges, en 1931, mandó a sus compañeros —junto con el involuntario lugonismo que, según él, les fue propio— al fondo mismo de la historia literaria. Ni como joven ni como martinfierrista Mastronardi se consideró novedoso, se podría decir que siempre fue un poco viejo, “un adulto prematuro”, como él mismo pensó a Borges, que eligió desde el vamos, y a diferencia de su amigo Gombrowicz, las condiciones y los reparos de la madurez.

Sin embargo, y aun como la contracara impasible de Gombrowicz, es el talante secundario de Mastronardi (secundario de Gombrowicz, de Borges, de Juanele) el que favoreció los subrayados de la personalidad de sus amigos e incluso, pero muy eventualmente, la propia distinción supletoria, siempre al amparo de esa timidez un poco ladina que lo identifica. No de otra manera pueden leerse sus *Memorias de un provinciano*, en las que la vida de Mastronardi, como bien corresponde al género, mengua y mengua a causa de su decisiva propensión al retrato. “Vuelvo a esconderme, es decir, vuelvo a los otros”, escribe, y también “Aquí no hay nadie”. Aclara Mastronardi en su *Borges*:

“Pasamos (el plural es una convención dispuesta por la timidez) el invierno de 1930 en Buenos Aires. Muy interesado en la épica urbana —todavía las ametralladoras animan los suburbios de Chicago y de Nueva York y los hampones mueren sin perder la galea—, Borges nos invita a ver un film policial del admirable director Von Sternberg”.

Lo que sigue a esta presentación modesta y mayestática de la anécdota es un contrapunto entre las imágenes y las apostillas de Borges, en el que Mastronardi cumple el papel de un apuntador al vuelo —papel en el que Bioy Casares se iba a iniciar, con la escritura de su diario, recién en 1947—, pero tendencioso, más interesado en rescatar los comentarios de su amigo, todas ocurrencias sobre la motivación narrativa —que además, y no es poco, Mastronardi hizo suyas en cantidad de notas y reseñas, fundamentalmente las que escribió para la revista *Sur*—, que en la película que comparten.

A diferencia de Bioy, que en su propio *Borges* se centra sobre todo en las conversaciones que ambos mantuvieron a lo largo de años, Mastronardi —en la serie

de papeles inicialados con una B mayúscula, inéditos en vida—, cuando relata o describe, cuando recuerda o interpreta la personalidad o la obra de su amigo, aligera su protagonismo hasta reducirlo al del observador o al del amanuense, pero un tipo de observador a la vez versado y precavido, que no enfatiza su posición y perspectiva aventajadas (haber caminado con Borges por las noches, durante la juventud temprana, haber descubierto ya entonces su extraordinaria singularidad) pero tampoco las obstruye. En otra escena, Mastronardi da un paso más en sus suspicaces maniobras de atenuación. Si ya había suprimido el yo en el convenio del nosotros, ahora opta directamente por la tercera persona bajo sus iniciales C. M.: “Borges acaba de ascender a un tranvía con su amigo C. M. [escribe], paisano del general Urquiza, es decir, hijo de Entre Ríos”. La voz propia desvía y testimonia en tercera, sube al tranvía por una de sus puertas accesorias, y el viraje, que puede confundirse fácilmente con el pudor, con la modestia y aun con la autorrevocación, trabaja y produce, sin embargo, por un camino aledaño a la vía rápida de la anécdota borgeana pero bien al centro del método Mastronardi: la figuración del provinciano —y también en este caso de otro de sus tipos: el forastero—, un carácter cerrado, opaco, que muy a salvo de todo folclorismo define, con altísimos grados de conciencia y voluntad, los rasgos distintivos del poeta.

Según lo hace hablar Bioy Casares en privado, casi siempre con extrema malicia, Borges nunca creyó en la modestia de Mastronardi; al contrario, consideró artilugios pedantes todas sus formas austeras: ya sea el provincianismo, la cortesía, la decisión de no publicar o la de corregir siempre el mismo poema con el esmero del que confía, casi con entereza de santo, en la perfección. Dice Borges en la mesa de Bioy: “Al fin y al cabo los méritos de Mastronardi son los méritos de la paciencia”, y “Las ideas que Mastronardi tiene, o mejor dicho no tiene, no son interesantes, su inspiración es un hilo de agua, su tono retraído y pueblerino es tedioso”, y más: “La poesía de Mastronardi está podrida de vanidad”. Pero la vanidad, habría que discutirle a Borges, es una consecuencia del método más que una premisa de temperamento; el método, la tarea ardua que Mastronardi se impone, su perfeccionismo, admite siempre el estatuto de la gran obra o de la gran opinión, la conciencia de la grandeza, y, si no la propia, seguramente sí la de participar en la estimación de hombres excepcionales: Borges, Macedonio, Xul Solar, Gombrowicz, Juan L. Ortiz, Jacobo Fijman y Arlt.

Hay otra anécdota muy inspirada y muy ilustrativa en las anotaciones de Mastronardi que bajo el buen título de *Cuadernos de vivir y de pensar* publicó la Academia Argentina de Letras en 1984. Allí, en el apunte, Gombrowicz discute algún asunto con Mastronardi, y lo hace con fervor contrastante, procede por antinomias y rechaza de plano los argumentos de su compañero. Al punto llegan de las particiones tajantes, Mastronardi duda entonces y afirma la fragilidad de su posición: meras “impresiones” y “conjeturas”, se corre de un conflicto en el que, uno puede imaginárselo, casi no ha participado, y deja de ofrecer, si lo hubiere, un “frente de lucha”. En ese desvío desarma los arranques de Gombrowicz, quien sufre ese cambio de tono y reconoce: “Ahora, mi amigo, usted empieza a ser fuerte”. Es decir, ahora Mastronardi domina con su debilidad, con su parsimonia, con su

madurez, el espíritu activo y juvenil de Gombrowicz: “al desnivelar voluntariamente la discusión –escribe–, yo asumía una forma que me hacía menos vulnerable”. Los visos de este enfrentamiento son potentes en derivaciones, por una parte porque quien lo relata es el propio Mastronardi, y aunque de nuevo prefiera para sí un papel secundario, conciso y bastante socrático que parece dejar en el centro el avasallante temperamento de Gombrowicz –un amigo “de trato difícil”–, es evidente que la victoria está de su lado, que es como decir –en un salto alegórico de los que suele practicar el poeta– del lado de la conjetura, no del veredicto, del lado de los titubeos, no de los apotegmas, del lado de la madurez y no de la juventud. Por otra parte, el conflicto se apaga porque el desequilibrio, el desnivel que propicia Mastronardi, no sube su flanco, en el sentido en que se dice “subir la apuesta” sino que, al contrario, “renuncia a las atracciones del enfatismo”, lo baja y deja al otro, al adversario, en el vacío de una postura que necesita, por sobre todo, de la divergencia y la reacción. Gombrowicz reconoce firmeza en la fragilidad de Mastronardi. Y menos por camaradería que por retomar en algún punto el protagonismo que la anécdota finge otorgarle y que muestra en plenitud el narcisismo paradójico y comedido, sin codicias manifiestas del entrerriano, quien ha alcanzado la templanza aviesa, provinciana, de la madurez.

Mastronardi reescribe esta misma anécdota en una nota de homenaje a Gombrowicz, pero allí, muy diverso de sus cuadernos personales, atribuye su rol en la contienda a un tercero, que ni siquiera lleva aquí sus iniciales. Se trata de un supuesto hombre de teatro que habría recibido, en su presencia, la misma réplica del polaco: “Ahora, mi amigo, usted empieza a ser fuerte”. La variación es reveladora, porque marca la distancia, siempre mucha, que Mastronardi impone a su experiencia según se trate del ámbito íntimo de sus papeles privados o de la ostentación y el ditirambo propios del homenaje público. En el homenaje prima, para el narrador de la anécdota, su función de testigo, un papel subsidiario que aparenta inutilizar, por recato, pero sobre todo por elegancia, la posición del yo; en cambio, en los cuadernos personales y –hay que señalarlo– también inéditos en vida, Mastronardi compone su ventaja soltando un poco la cuerda, lo suficiente como para no derrapar en directa petulancia, ni siquiera ante sí mismo, sobre todo ante sí mismo, y realza ambas personalidades, la del amigo y la suya, la de la premura y la del sosiego, la de la juventud y la de la madurez, para reanudar así, casi por método, el persistente tratamiento de su axiología. Se trata de una suerte de lección que el viejo, el clásico Mastronardi, le propina al inmaduro, al romántico Gombrowicz, quien reniega de procedimientos y aprendizajes, y admira en su lugar “los aciertos instantáneos” de la juventud.

En la vida del hombre, ninguna edad más inquieta y desesperada que la primera juventud [...]. Una edad sin duda penosa y sombría, que en general no admite comparación con la tranquila madurez, con el tiempo en que el hombre sabe sus rumbos y conoce su íntimo centro.

Juventud y madurez tienen sus correlatos estéticos, y si a la primera le cabe, como “apóstol del instinto”, la índole de Gombrowicz, la segunda se identifica con el aplicado Paul Valéry.

Mastronardi le dedicó a Valéry un libro que puede leerse frase por frase como una autodefinition poética e incluso como un autorretrato si nos atenemos a la idea que ambos escritores tienen del rol indirecto que, en el campo de la creación, cumple la vivencia. “Tacho la vida”, escribió Valéry. A Mastronardi le place ese acto, esa sentencia pragmática, “esa milicia austera”, para decirlo con sus palabras, o al menos celebra que la vida, el azar general de la vida, quede sometida a una estructura, “a un íntimo centro”, a una proporción que la corrige y le da sentido: “todo aquello que aparece como perdido y simplificado en el mundo real ha de imponerse con vehemente jerarquía en la creación estética”, escribe. Y solo ese modo de vehemencia es aceptable, el que depende no del ímpetu momentáneo y expresivo sino de la maduración y la “voluntad constructiva”.

Entre las anotaciones de los *Cuadernos* hay esta cita de Melville: “Ya de muy joven era tan poco ambicioso como un sesentón”. La falta de ambiciones, como tópico, como actitud virtuosa y hasta como pose se advierte, con evidencia superlativa, de una a otra entrada en las que Mastronardi apuntó durante más de 40 años, desde 1930 a 1974, detalles y recodos de sus contados intereses, sostenidos éstos por una cierta estática del vivir y del pensar: “Vuelvo sobre un tema que siempre me interesó”, sería la fórmula que marca el compás de su obra, de su pensamiento y hasta de su vida entera. Porque algo del monotematismo del diarista es propio de estos cuadernos (sus asuntos: el tiempo –sobre todo el tiempo–, el método y la inspiración, los clásicos y los románticos, el realismo y el símbolo, los arquetipos, el color local y el ambiente, el idealismo y el materialismo, las convenciones sociales, las caminatas nocturnas, los barrios porteños y la provincia, los argentinos, Dios, Gombrowicz y Borges), aunque difiere de la figura plena del diarista tanto por el rechazo a la dramatización de las pasiones como por el desdén hacia las fechas (hay sólo dos en sus notas) y el registro cotidiano. A Mastronardi casi no le interesan los hechos, y sus pensamientos corren, retornan más bien, sin esos cortes de datación característicos del diario íntimo que suelen transformar en acto, en inscripción, y hasta en efeméride, el envión de las ideas bajo el influjo de esta muletilla: “Ayer pensé”. Si Mastronardi escribe “ayer” (“ayer conversé con una muchacha que por momentos me gusta” o “ayer cumplí 70 años”), ese “ayer” no es relativo al presente imperioso –“codicioso”, lo llama Mastronardi en su poema “El forastero”– al que el diarista se enfrenta en cada entrada de su diario a poco de escribir la fecha, y porque la escribe, sino más bien a una hora histórica, a una hora cualquiera, indistinta, serenada, que va a confundirse, que ya está confundida, en el gran pasado: “Me entiendo bien –escribe Mastronardi– con todo lo caduco y lejano”; y también: “persistencias, regresos: mis calles cotidianas están llenas de muertos”. En este sentido, su cuaderno tanto como sus poemas mantienen un tono elegíaco, “un sentimiento elegíaco”, lo nombra Mastronardi, muy uniforme, y pierde y se salva de la pregunta que atarea el presente del escritor de diarios: “¿cuándo, cuándo es ahora?”.



Es un sosiego general del paso del tiempo, que redundando en tardanza, en anacronismo, y que, como bien lo señala el epígrafe, abjura de las carreras, de la avidez de la carrera profesional, económica, artística, social e incluso sentimental, pero justamente, para ganar tiempo (nadie que, como Mastronardi, descrea del progreso podría apostar rápido a las ínfulas del futuro). Emma Barrandéguy relata un par de incidentes amorosos del poeta sin efectos conyugales. Mastronardi, según Barrandéguy, se conserva solterón sólo por no afrontar los incidentes, las exigencias narrativas de cualquier vínculo erótico. Su inacción, “su soledad creativa”, la llama Barrandéguy, lo pone fuera de la competencia amorosa, pero menos por indiferencia o por temor que por preservar su hora, su intimidad y su temple: “A mayor movilidad, menor riqueza interna [...]. Quienes carecen de mundo íntimo llenan su vacío con actos diversos”.<sup>1</sup>

Para Mastronardi los actos desvirtúan el talante especulativo. En las notas que le dedica durante su larga amistad, reconoce en Borges esta misma actitud: “Eencialmente especulativo –escribe–, Borges mira con recato el orbe de las apariencias, el reino mudadizo de las pasiones. No quiere usufructuar el mundo sino pensarlo”. María Teresa Gramuglio ya señaló todo lo que hay de “autorretrato indirecto” en las anotaciones de Mastronardi sobre Borges, el reino de las pasiones, que Mastronardi define como “mudadizo”, es contrario a la contemplación y al pensamiento; los actos “usufructúan” el mundo, imponen su tráfico utilitario y componen un tiempo perentorio que gana en meras realizaciones y que, como ya vimos, caracteriza al “materialista moderno”. “El escaso tiempo personal” de Mastronardi, en cambio, el tiempo propio, fuente de toda distinción e intimidad, se suspende entre dos quietudes, la del pasado y la del futuro y, aunque a ambos y en iguales dosis les compete la incertidumbre, constituyen el único arranque de la cavilación, el presente retiene la ruina y habilita el porvenir: “el pasado inmediato está en el presente –escribe Mastronardi– y también el futuro [...] estos enlaces son un alivio para los hombres”. Pero habría que agregar que el enlace a ese porvenir no difiere en calidad narrativa ni en potenciales, pobres peripecias, del pasado: el régimen del tiempo en el método Mastronardi no es el de la novedad sino el de la variación. Mastronardi carga el presente de pasado y de futuro, lo alivia de su fugacidad y le otorga auge y perseverancia en las ruinas: “Y éstas son mis ruinas”, escribe en el poema “Los bienes de la sombra”, y también en sus cuadernos personales “amo las ruinas”.

Este arreglo del tiempo es central en su obra entera a pesar de las diferencias de géneros, poemas, memorias, ensayos, anotaciones; hay una persistencia asombrosa, que hace sistema con esa concepción y que reditúa en tenacidad compositiva,

---

1. Después de leer este escrito en un congreso sobre escrituras del yo, en Rosario, me encuentro con César Aira en los pasillos de la facultad. Me comenta que Mastronardi se casó con una brasilera. Es decir, para lapidar las suposiciones de Barrandéguy y las mías propias, Mastronardi no sólo se casó sino que lo hizo de manera muy enfática, muy colorida, muy tropical. En la misma charla Aira recuerda uno por uno el nombre de todos los hermanos de Idea Vilariño.

en estilo y en marca personal, “el provinciano”: “En la provincia –escribe Mastronardi–, donde el imprevisto no abunda, intuyo que mis días están en exceso prefijados”.

La confianza de Mastronardi en las tareas de composición poética le hace justicia a su admiración por Valéry. El rigor del método sujeta las variaciones de un punto inspirado, mítico, que está en el origen del poema y al que se vuelve, como al pasado y sus ruinas, en un intento de recuperación y de equilibrio a futuro. Es legendario el afán perfeccionista de Mastronardi, pero se trata de un afán escueto, provinciano, que parece no cargar el arrebato de la obsesión. La imagen del poeta, la que le debemos a Borges –al Borges público de los homenajes, no al íntimo del comedor de Bioy–, es la de quien corrige durante toda su vida, lentamente y en el infinitesimal detalle, un único poema: “Yo he visto versiones sucesivas de *Luz de provincia*, publicadas con un año de diferencia, y creo no ser caricatural al decir que en la segunda versión había un punto y coma, en la tercera el punto y coma era sustituido por un punto y seguido, en la cuarta se volvía a ese punto y coma”. Quizá Borges exagere para dar justeza al retrato, pero lo cierto es que el propio Mastronardi ha colaborado en mucho con la mitología nocturna y enmendadora del célebre poema: “Volvía con inquietud al principio, dispuesto a rehacerlo todo”, escribe en sus *Memorias*. El poeta de “Luz de provincia” vuelve inquieto sobre sus pasos, regresa al principio, a un punto anterior, a una versión del pasado que, como el de sus *Cuadernos*, no es relativo a ningún presente o, mejor, a ninguna novedad, sino más bien a un *estado* de diferencia, un pequeño desequilibrio a rectificar en el que se juegan por completo método y poema. Porque cuando Mastronardi corrige no actualiza (no se somete a la “avasallante actualidad”), sino más bien repone y perfecciona, en una dirección bien clásica, el primer impulso, perdido, de inspiración. “Llamo clásico –escribió en sus notas– al hombre que, dispuesto a salir de su época, de su medio temporal, progresa hacia el pasado.”

Un último comentario al margen: son un poco deprimentes las maldades que Borges le propina a Mastronardi y que Bioy ventila en sus diarios, sobre todo porque en los papeles de Mastronardi, siempre sentidos y favorables, exentos de las ironías y los “falsos elogios” de los que no solía privarse, hay confianza en la calidez y lealtad del vínculo. Borges dice:

Una estratagema de Mastronardi consistía en pasarse unos días estudiando a fondo un tema y después, como por casualidad, empezar a preguntarle a uno: “¿Vos no creés que...?” o: “¿Cómo fue lo de...?” Examinaba a sus amigos: había algo mezuquino en Mastronardi. María Esther [Vásquez] sabe que dejó un libro para que se publique cincuenta años después de su muerte. Ahí se acordará de todos nosotros. Creo que murió en el asilo de ancianos de Recoleta.

Algunos asuntos en estos dichos de Borges procesados por Bioy. Primero, la negligencia con que repone la muerte del viejo amigo, muerto quizá solo –Borges no se interesa, ni se interesó en comprobarlo– en un asilo de Recoleta. Segundo, el mismo hábito mañoso, el de consultar previamente bibliografía para la conver-

sación casual con compañeros, aparece sorprendentemente y tal cual –a menos que todos en la época estudiaran para hablar al acaso en los bares–, en el *Borges* de Mastronardi pero, esta vez, atribuido a Néstor Ibarra, y tolerado y aun aprobado por Borges.

No importa que se trate de una suelta conversación con amigos. Es preferible hablar de los asuntos que se han estudiado. La exposición sale más clara y la claridad es un modo de cortesía: me parece bien que Ibarra tome sus provisiones y venga con algo bajo el poncho. Por otra parte, nada más natural que hablar por la noche de los libros que se han leído a la mañana.

La diferencia de criterio de Borges, según lo encause Bioy o Mastronardi, o, quizá, según se trate de Ibarra o de Mastronardi, es alevosa: lo que en uno es mezquindad en el otro es cortesía. Tercero, no sé de la existencia de ese libro póstumo y reservado en el que el entrerriano se acordaría, mal, de todos sus amigos, lo cierto es que las publicaciones del *Borges* de Bioy Casares, del *Borges* de Mastronardi y aún la que se espera de la UNL con otros papeles B parecen marcar, sobre todo, la nitidez extrema con que Bioy y Mastronardi establecieron, en trazados inversos –uno como el interlocutor dirigente, el otro como el amanuense lacónico, uno insidioso, el otro gentil–, sus propios sentidos de la jactancia y la amistad.





Mastronardi y Borges. Rara foto, lejos de la asimetría de sus memorias.



Diego Meret Foto: © Clara Muschietti

# Tal vez un movimiento

## Sobre *En la pausa*, de Diego Meret

**Alberto Giordano**

*Universidad Nacional de Rosario*

CONICET



Ahora que ya no lee contemporáneos, según le oímos jactarse en varias entrevistas, César Aira se dedica a fustigar a los jóvenes narradores que abusan de la primera persona y el registro autobiográfico. En nombre de la invención, como otros del extrañamiento o la densidad formal, castiga a los que solo cuentan sus vidas estereotipadas por autocomplacientes y por empobrecer la experiencia. No argumenta —no habría por qué esperarlo—, pero ni siquiera ironiza, la autoridad lo pone burlón:

Uno se da cuenta de que todos esos escritores están absolutamente contentos y satisfechos con sus vidas. Y tienen motivos, si no tienen ningún problema: viven en los cafés, no tienen problemas económicos porque vienen de familias más o menos bien, y hoy en día hay tanta beca, tanto subsidio... [...] Hice una especie de estudio: recurren a tres conflictos estereotipados básicos. Son: murió mi viejo, me dejó mi novia o me salió un grano [en Recoba y Lagos, 2010].

¿Quiénes serán “todos esos escritores” hundidos en el narcisismo y la trivialidad que merecen tamaño escarmiento? Mientras me lo pregunto, convencido de que no importa la respuesta, registro la incomodidad que provoca entre los aireanos de la primera hora el aliento moralizador que transmite la reprimenda. Hace treinta años, un poco menos, en la que acaso haya sido su primera entrevista, Aira sentenció: “Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (1982: 2). No me canso de citar este principio ético que individualiza desde hace treinta años su posición en el campo literario argentino (todos los malentendidos del tipo “¿es o se hace?” se debieron a su cumplimiento) y de señalar, cuantas veces resulte posible, que también los críticos deberíamos adoptarlo como divisa. No usar la literatura para volverse respetable. Cuando los periodistas lo hacen cómplice del

rechazo a la literatura confesional (“chiquita”, pobre) y la algarabía de las plateas universitarias sintoniza tan bien con la prédica anti yo, ¿no parece que Aira estuviese desobedeciendo por primera vez la rutina saludable de equívocos y ambigüedades que le impulsó a sus figuraciones públicas desde un comienzo?

Digo que no importa saber quiénes son “todos esos escritores” amonestados porque me temo que no sean nadie, nada más que un espejismo fastidioso sobre el que Aira proyecta sus fobias del momento. La certeza disfrazada de prevención se confirma cuando leo en la entrevista montevideana que confunde a los autores de los que me ocupó en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* con exponentes de esa epidemia de egocentrismo y autocomplacencia que azotaría nuestras letras. (Que me perdone por no dejarle pasar el traspíe, aunque publicite mi libro como “muy bueno”). ¿En quiénes estará pensado, en Raúl Escari o Edgardo Cozarinsky, en Elvio Gandolfo o María Moreno? Imagino que cualquiera de ellos pagaría con gusto el precio de la sanción moral a cambio de que se los maltrate como a jóvenes narradores, pero lo cierto es que no lo son. ¿En Pablo Pérez? El lector de sus confesiones sabe qué poco satisfecho está con lo que le ocurre. En el mundo que registra *Un año sin amor. Diario del sida*, no hay becas ni granos, solo la vida como proceso de demolición y supervivencia. La elección apresurada de ejemplos erróneos delata las autocomplacencias de Aira en la autoridad de sus juicios. No obstante esto, si nos desembarazamos de la oposición falsa entre inventar y narrar la propia vida, y la sustituimos por otra, de alcances éticos, entre novelarse y experimentar en la escritura de sí mismo la íntima ajenidad; si emplazamos el punto de vista en lo que presupone esta otra diferencia, parte del espejismo se convierte en pesada realidad cultural.

No sé desde cuándo, pero de forma muy perceptible en los últimos tiempos, algo que podríamos llamar cultura de lo autobiográfico, o de lo vivencial, o de lo íntimo, absorbe y tritura, cuando no alimenta y promueve, la circulación literaria, periodística, incluso académica, de escrituras del yo. Es el avatar letrado de la sociedad del espectáculo: la reducción por escrito de la privacidad a mercancía y fetiche. “En virtud de su lugar público, de su *publicidad* esencial, la literatura siempre es acechada por la gesticulación mediática. Lo que es cierto del político también lo es del escritor. Más que nunca” (Derrida y Roudinesco, 2001: 140). Hay quienes se benefician con esto, los que aprendieron a montar un personaje de escritor consumible, aunque sea por una minoría, y quienes padecen la intimación a representarse sin compensaciones. Las obras, entre tanto, algunas pocas, solitarias, las que consiguen desprenderse del entramado cultural gracias a la transformación del registro autobiográfico en experiencia literaria, brillan por su indiferencia. De estas obras quise ocuparme en *El giro autobiográfico...*, mostrar cómo lo que condiciona su recepción no las explica. Hay algo secreto en *Un año sin amor*, disimulado por la impudicia, como lo hay en algunas crónicas de María Moreno y en *Dos relatos porteños* de Raúl Escari, que tiene que ver con las transformaciones que experimentan quienes escriben sus vidas para intensificarlas. De esas metamorfosis que la nutren imperceptiblemente, la cultura de la intimidad no dice nada. Le faltan palabras, y sobre todo sensibilidad, para apreciar los modos

en que el yo se eclipsa a favor de lo neutro por la necesidad que tiene la vida de manifestarse como potencia impersonal.

Objetivarse artísticamente es una de las más graves acciones que hoy se puede cometer en la vida, pues el arte es salvación del narcisismo; y la objetivación artística, por el contrario, es puro narcisismo. El artista perpetuamente adolescente que se fija, enamorado de sí, en su adolescencia. Mortal juego, en que no se juega a recrearse sino a morirse [Zambrano, 1995: 30].

La gravedad del juicio es tal vez excesiva, pero en la articulación de vida y escritura que plantea la exigencia de recreación encuentro una perspectiva para considerar la proliferación actual de textos autobiográficos más rica que la que ofrecen la moral aireana de la invención, o cualquiera de las que se disfrazan de saber (sociológico, etnográfico) para celebrar o condenar la ideología de los espectáculos de intimidad. Como siempre, no se trata de oponer lo bueno a lo malo, sino de discriminar lo interesante de lo que no lo es. El recurso a lo autobiográfico y a lo íntimo puede agotarse en la escenificación de las complacencias con las que una subjetividad registra sus contornos (más que en textos que circulan como literarios, encuentro estas *performances* adolescentes en las columnas de los suplementos culturales y en algunos blogs de escritores), como puede responder a un deseo de transformación que coloca a quien escribe, a veces por un ejercicio de extremo ensimismamiento, más acá del comienzo de la reflexión, en esa intemperie al abrigo de las identificaciones que también es la intimidad. Decía Mario Levrero que no se escribe a partir de la invención sino del recuerdo de visiones espirituales. Su *Novela luminosa* es, por el momento, la cumbre más alta que alcanzó entre nosotros esa vertiente de la literatura confesional en la que el yo corteja sus debilidades y fracturas hasta descomponerse y transfigurarse en un irrepetible cualquiera.

A mediados de 2009, los suplementos y las páginas culturales de los diarios porteños, y algún que otro weblog más o menos influyente, registraron, con entusiasmo profesional, la publicación de *En la pausa*, la narración con la que Diego Meret había ganado, un año antes, el Premio Indio Rico de Autobiografía destinado a escritores de hasta 35 años. El consenso se estableció en torno de dos virtudes fundamentales: la ausencia de pretensiones críticas o teóricas en una escritura que sin embargo se despliega reflexivamente, que vuelve una y otra vez sobre las condiciones y las dificultades de su realización, y la figuración sin imposturas ni condescendencias de un universo cultural e íntimo signado por la escasez de recursos y las restricciones.<sup>1</sup> Cada vez que Meret constata el fracaso de su tentativa autobiográfica, aunque sabe que la imposibilidad de narrarse es un tópico literario de larga data, como sabe –hasta los autodidactas suburbanos lo saben– que los hallazgos novelescos confraternizan con las retóricas fallidas, la forma en que el discurso se suspende, cuando no se retuerce o se desvía, transmite el embotamiento

---

1. Beatriz Sarlo (2009: 6) le da a estos argumentos su forma crítica más acabada.



de una verdadera experiencia de los límites de lo reconstruible. Las reflexiones sobre la torpeza y la debilidad del narrador le dan a su fracaso una justificación estética, pero también expanden con discreción, un poco a los tumbos, el aura misteriosa de lo que se sustrae al impulso autobiográfico. Una impresión de autenticidad semejante es la que se desprende de las figuras de escritor-proletario que Meret compone para asumir las rarezas, antes que las limitaciones y las virtudes, de su minoridad cultural. *En la pausa* narra –reconstruye y efectúa– una entrada a la literatura por los suburbios, que no moviliza los estereotipos del imaginario populista, ni responde a las pretensiones del arte de vanguardia. Ni exaltación de lo bajo ni mezcla bien calculada de lo alto y lo popular. La recreación de vivencias anómalas se beneficia mucho con esta suspensión del horizonte moral.

Como todavía no advertí la eficacia crítica del concepto de autoficción (la noción de “pacto ambiguo” me parece más interesada en lo contractual que en la experiencia de lo indeterminado), prefiero no usarlo, por más que *En la pausa* caiga, desde un punto de vista metodológico, dentro de los límites de su definición (la misma entrevista en la que nos enteramos que Meret llama “novela” a su autobiografía certifica la verdad histórica de algunos episodios que funcionan como núcleos de la narración: los siete años de planchador en una fábrica textil, por ejemplo). Por dos razones fundamentales voy a referirme a este librito en términos de “autobiografía literaria”: porque el eje de la rememoración lo constituyen los recuerdos de cómo el autor se convirtió en escritor y porque los procedimientos que le sirven para recrearse tienen una procedencia literaria inequívoca. Hay una tercera razón, pero tendría que plantearla según el modo de la conjetura, porque de este ensayo depende qué tan creíble pueda resultar: más acá de la construcción del personaje y del ejercicio, por momentos escolar, como de taller literario, con el tiempo y la voz narrativa, un deseo de literatura atraviesa *En la pausa* y le imprime a los recuerdos –más por sustracción que por enriquecimiento del sentido– la intensidad suficiente como para que se transformen en imágenes. Mientras una vida se convierte en literatura para que alguien pueda sostenerse como escritor, la vida pasa entre el amontonamiento de las palabras y no es seguro, ni importa, que el que recuerda lo sepa.

La autobiografía es, como se sabe, un género inadecuado para la representación de lo que verdaderamente ocurre mientras se vive: la insensatez habitual de que todo recommienza a cada rato sin causa ni fin, el escándalo inverosímil de nunca estar presente en el instante de las decisiones. Su triunfo, la ilusión de continuidad y permanencia, lo consigue gracias al más elemental y rendidor de los artificios: la mirada retrospectiva. Como por lo general lo adoptan quienes sienten que han cumplido, y no solo una cantidad considerable de años, las autobiografías tradicionales tienden al alegato y la justificación, lo que las vuelve tediosas, incluso deprimentes. Esta habrá sido la causa de que el Premio Indio Rico sólo convocase a escritores que no hubiesen sobrepasado la mitad del camino de sus vidas, como Michel Leiris cuando escribió *Edad de hombre*, y Masotta “Roberto Arlt, yo mismo”. El autobiógrafo que se reconoce en proceso, todavía hospitalario con lo que el porvenir decidirá sobre el pasado, podría estar dispuesto a experimentar

consigo mismo aun a riesgo de dañar la consistencia del yo. Barajar los recuerdos dejando intervenir el azar, a ver qué sale. La apuesta de Meret a la presentación de un yo deteriorado “aunque atractivo por la fuerza de su debilidad” (Blanchot, 1971: 119) resultó afortunada, porque se sostuvo en el hallazgo de un tono y un principio constructivo de encantadora eficacia. Sin pretender restarle méritos a su imaginación y su temeridad, advertimos que el experimento contó con el patrocinio de un genio rioplatense de la rememoración atolondrada.

Si dejamos de lado “Flores para Felisberto”, un pastiche juvenil de Daniel Guebel, no hay en la literatura argentina una narración que le deba tanto al autor de *Tierras de la memoria*, sobre todo al autor de *ese* libro, como *En la pausa*. Del arte de Felisberto provienen la perplejidad y la extrañeza con las que el narrador observa, sin ánimo justificatorio, los frutos de su estupidez, la lentitud que se exaspera en retraso, la dificultad para entender, incluso para pensar. El entorpecimiento del discurrir autobiográfico, por impericia, pero también por exigencias propias de lo que adviene como desconocido, es otra huella del movimiento narrativo que identificamos con el nombre de Felisberto Hernández, lo mismo que esos raptos de lucidez en los que la conciencia vislumbra algo real gracias al embotamiento de la comprensión.

De modo que, ahora que estoy en tren de narrarme, no sé muy bien por dónde tomar el hilo que me gustaría fuera argumental, pues si de algo estoy seguro es que llegué hasta aquí sin argumento, o al menos sin un argumento inteligible. Por otro lado también sé que no me apartaré por lo que dure el texto de ciertos episodios formativos, que, además, vendrán de manera absolutamente caprichosa. Porque no hay forma de apartarse de esas huellas: y ahí radica la imposibilidad de recordar. Y quizá en esta vaguedad de la memoria, de mi memoria, se explique el hecho de que yo sea tartamudo [Meret, 2009: 37].

La referencia al personaje de Felisberto, y a las tontas ocurrencias de su narrador memorialista, se impone con tanta fuerza apenas comenzamos a leer *En la pausa*, que parece redundante que Meret lo cite, y nada menos que para comentar la formación de un recuerdo que considera “fundamental”, el de la primera vez que sintió el paso del tiempo.<sup>2</sup> Tal vez la cita sea una forma de blanquear la deuda acrecentándola, un gesto de agradecimiento y no solo la apropiación de un recurso genuino. No sabemos qué autobiografía hubiese podido escribir este aprendiz de no haber leído a Felisberto, pero hay cosas en la narración de su vida, imágenes que remiten a hallazgos y dificultades intransferibles, que vienen de otros lados, y no solo de otros autores, del empecinamiento en volverse escritor aunque el talento y las ideas sean escasos, de las ganas, que el miedo convierte en necesidad, de “fabricar” textos, como otros camisas, y llevar, donde y como sea, una vida literaria.

---

2. “Y supe, como diría Felisberto Hernández, que estaba dándole forma a una imagen varada en un fragmento del presente que ya tenía casi la consistencia de un recuerdo” (Meret, 2009: 57).

Todas las autobiografías de escritor se podrían titular *Las palabras*; todas, sin importar el desorden con que aparecen los recuerdos, articulan dos secuencias fundamentales: leer-escribir. Meret pone el lugar común al servicio de la presentación de un destino extravagante, el del autodidacta afanoso pero algo idiota, formado en el temor y el instinto de supervivencia, más que en la confianza en su singularidad. Primero, incluso antes de aprender a leer, fue lector del único libro que había en la casa familiar: un ejemplar del *Martín Fierro* con tapas de madera talladas. Cada tarde, después de apagar el televisor, pedía a la madre que lo bajara y se lo dejase ojear. En ese ritual infantil la memoria sostiene lo que luego será la pasión de una vida: leer con locura, con “desesperación pueril”, para poder ser (un lector de libros). Al cumplimiento de este deseo hay que atribuir la aparición de otro que nunca se sabrá realizado, por el que ingresan a la realidad lo incierto y lo improbable.

“Después, empecé a llenar cuadernos, a sentir ganas de escribir, a sentarme en el banco de una plaza, o a la mesa de la cocina de mi madre, a esperar que apareciera, como quien sueña una llegada, una palabra dibujada con mano de escritor” (Meret, 2009: 12). Esta imagen retiene lo esencial del salto a la literatura: la afirmación de lo intransitivo, en la asimilación de palabra y dibujo, y la de lo impersonal, a través de la sinécdoque de la mano. Pero lo que incide con más fuerza en la definición del escritor como subjetividad titubeante, al borde de la inconsistencia, es el carácter somnoliento e infantil de la espera que interrumpe el curso de lo habitual. Meret pertenece a una clase especial de escritores, la de los que consiguen transformar en potencia literaria las restricciones que impone una enfermedad. La suya, leve y nada prestigiosa, consiste en la suspensión momentánea de la conciencia durante la vigilia: de pronto se queda en blanco, aislado en las profundidades de un vacío interior. Es la *pausa* a la que alude el título de su autobiografía, una tara infantil y una modalidad de la *experiencia del afuera*. Como tartamudear, colgarse de nada supone una aceptación conflictiva de la realidad, de ahí su simpatía con la creación de mundos imaginarios. Meret busca narrarse para salir de la pausa, para interrumpir el espesamiento de la vida sin sentido, y también para llevar al límite los poderes de la suspensión, para proyectarla sobre el mundo de las necesidades y el trabajo, que la rechazan, hasta que el pensamiento y la imaginación cobren movimiento.

A veces creo que, de tener el tiempo suficiente, sí sería un escritor... y que a esta altura ya habría escrito la cantidad de páginas que me hubiera gustado escribir. De cualquier manera, escribo. Y escribir, al menos, me salva de un estado de horrible desesperación (si es que la desesperación pudiera no ser horrible), porque significa que tantos años invertidos en algo inútil quizá me saquen algún día de la pausa en la que vivo. Y lo digo porque eso sí es verdad: vivo en una pausa. Sólo siento movimiento cuando escribo, aunque no sepa bien a qué me refero con “movimiento” [Meret, 2009: 31].

El escritor que duda de su condición, que no sabe si lo que escribe es literatura ni si podrá volver a escribir, se mueve porque está fuera de sí mismo, en la pausa

de la pausa que es un estado de activa suspensión. Como sus poderes son los de lo inútil, la angustia y el temor a fracasar duplican a cada paso la inocencia de las contorsiones. ¿Por qué un escritor de estas características decidiría encarar un proyecto tan poco conveniente para su sensibilidad como el autobiográfico? ¿La oferta de un premio? No es raro que enseguida lo encuentre aburrido y cansador, cuando no imposible. Encerrarse en el mundo de los recuerdos, repetidos hasta la saciedad, no es buen programa para un artista que extrae sus recursos del olvido y la dispersión. A menos que consiga arruinarlo a su manera.

“Los recuerdos que van llegando se ordenan en una suerte de hilera falsa y de ahí no se mueven” (Meret, 2009: 23). La fijeza y la falta de autenticidad se corrigen, por la vía del fracaso, en el descentramiento de la rememoración. Como la inteligencia del autobiógrafo carece de fuerza para dominar con elegancia el flujo de las imágenes, hay recuerdos que se mueven por sí mismos, con encantadora torpeza, desprendidos de los ejes que traza la memoria para organizar la representación. El de los “Piques” que le poblaron las plantas de los pies y el padre tuvo que eliminar; los de Wilson y Michael Jackson, los amigos de la infancia con destinos insólitos (si parecen literarios es por culpa de *Los lemmings*, de Fabián Casas); el de la vez que insultó al instructor de judo: le dijo “profesor chanco”, y el profesor chanco lo expulsó. Todos pertenecen a la primera mitad del libro, la más extensa, que se cierra bruscamente con una digresión: “Estoy asustado. Mi mujer y mi hijo están durmiendo. Mi perra desde el patio ladra en sueños. Y en verdad tengo mucho miedo de que Trementina esté embarazada de nuevo” (Meret, 2009: 50).

Ya sabíamos que el narrador es un “temeroso del pasado”. Lo que la digresión hace sospechar es que tiene miedo de cómo podría repetirse en el futuro la novela familiar que acaba de reconstruir. Los recuerdos más intensos de la primera mitad de *En la pausa*, porque rozan con precisión novelesca una verdad que excede el ejercicio autobiográfico, son los que tienen que ver con las ambigüedades de la presencia materna (“Lo siniestro”) y las paradojas de la identificación con un padre ausente por debilidad (“Comala” y “El que está en Comala”). Ahora que *su* familia podría agrandarse, se reaniman el temor arcaico a ser devorado por lo que protege y los fantasmas del deseo de huir.

A partir de este momento, la referencia al presente o al pasado inmediato gana terreno y la narración se precipita hasta alcanzar un final prematuro. La recreación de los recuerdos infantiles cede lugar a la puesta en escena de los infortunios y las pequeñas victorias del escritor proletario (las sesiones en la pieza del hotel, los ejercicios poéticos sobre la puerta del baño, en la fábrica). Cuando lo extravagante declina en pintoresco (la tertulia en la Biblioteca Municipal), la falta de autenticidad transmite el agotamiento de las ganas de narrarse para “develar experiencias”, el triunfo de la voluntad de objetivación. Hay sin embargo, muy cerca del final, iluminando a contraluz su apariencia arbitraria, la confesión de una certeza por la que el texto recupera su fuerza de acto. La tarde en que “el planchador existencial” abandonó definitivamente la fábrica, experimentó en el cuerpo la verdad de lo irreversible, supo, con alegría y temor infinito, “que jamás volvería a ningún lado”, como si acabara de exilarse de la realidad. La escritura conmemora el aprendizaje



y al mismo tiempo lo revive para que, sobre el punto final, el autobiógrafo acepte la coexistencia de miedo y expectativa que desdobra el presente.

Dejar el hotel, lo sabía, era suspender o desistir de la escritura vivencial. Era cortar con la búsqueda de claridad en la maraña tan pegajosa y turbia de los recuerdos. Y ahora estoy agotado y no sé de dónde me viene esta angustia pesada y ardiente que me late en el pecho. Me acuesto al lado de Trementina y sin que se dé cuenta, porque duerme, le acaricio la panza, que está redonda, dura y hermosa. Mi hijo, que duerme entre Trementina y yo, abre por un rato muy breve los ojos y vuelve a dormir. Es como si se hubiera roto una de las primeras capas que recubren la *pausa* [Meret, 2009: 76].

Una primera lectura de este final, acaso la más acertada, deplora la concesión a la idea de cierre. La retórica dominante en el resto del libro, la de la suspensión, hacía prever algo menos convencional. La segunda lectura imagina que la reconciliación con lo que adviene es tributaria de una verdad a la que el autobiógrafo accedió narrándose. Si jamás volverá a ningún lado, jamás estará del todo en ningún lugar. La ambigüedad que lo despega del pasado aliviana la anticipación del futuro. Hay modos de ausentarse sin desaparecer: es la lección de la pausa.



- 
- AIRA, César, “Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (entrevista), *Pie de página* 1, Buenos Aires, 1982.
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BLANCHOT, Maurice, “Combate con el Ángel”, en *La risa de los dioses*, Madrid: Taurus, 1971.
- DERRIDA, Jacques y ROUDINESCO, Élisabeth, *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FRIERA, Silvina, “El recuerdo es un paisaje falseado. Entrevista a Diego Meret”, en *Página/12*, Buenos Aires, 1 de setiembre de 2009.
- GIORDANO, Alberto, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- MERET, Diego, *En la pausa*, Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- RECOBA, Diego y LAGOS, José Gabriel, “Lo cortés y lo irónico. César Aira y su visión de la literatura rioplatense” (entrevista), en *La Diaria*, Montevideo, 14 de mayo de 2010 (reproducido en: <http://ladiaria.com/artículo/2010/5/lo-cortes-y-lo-ironico/?m=nosotros>).
- SARLO, Beatriz, “Vivir para leer, leer para escribir”, en suplemento Cultura del diario *Perfil*, Buenos Aires, 21 de junio de 2009, p. 6.
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo, *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo: Trilce, 2008.
- ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid: Siruela, 1995.



"El yo que se despliega es un Narciso que se contempla obsesivamente en numerosos y confusos espejos."

# La trilogía luminosa de Mario Levrero

**Helena Corbellini**

*Departamento de Investigaciones  
Biblioteca Nacional*



251

En un sueño narrado en *La novela luminosa*, el protagonista declara ser un *escritor maldito*. Ese reconocimiento es pronunciado con un dolor salido “del fondo del alma”, que lo hace “llorar de modo incontenible, inconsolable”. Al despertarse siente “piedad” y “dolor” por los malos tratos que le hace sufrir el *establishment* cultural, al que también denomina “patota literaria” (*LNL*, 92).

El hombre que nació el 23 de enero de 1940 y murió el 30 de agosto de 2004 se llamó Jorge Varlotta. Para convertirse en escritor adoptó la identidad generada por su segundo nombre y el apellido materno. Levrero sostuvo importantes divergencias con quienes detentan la hegemonía cultural, que se manifestaron en rupturas con sus editores, su rechazo a participar en concursos literarios, también explícitas contrariedades hacia el canon universal y una actitud irreverente ante los íconos del prestigio que la crítica le negó hasta que hubo muerto: el único premio a su obra fue el Bartolomé Hidalgo 2006, otorgado por la Cámara del Libro a *La novela luminosa*. Posiblemente todos estos factores condujeron al escritor a vivir en guerra con ese *establishment* patotero que él percibió cuánto lo maltrataba.

En las décadas del 60 al 80, la personalidad de este escritor fundamentalmente escindido entre Varlotta y Levrero había elaborado una doble propuesta artística: el humor –para el que reservaba el nombre de Varlotta– y relatos instrospectivos y fantásticos que firmó como Mario Levrero.

Su consagración como escritor nacional y la consiguiente inclusión en la centralidad simbólica es un fenómeno actual y en expansión. La cuestión de haber producido literatura desde los márgenes, atraviesa el “Diario de la beca”. Es un tema que el narrador se plantea a nivel metadieético, cuando reflexiona sobre el significado de ser escritor. Escribir es una necesidad de su alma que derrama, a la vez, angustia y alivio.



El nombre de Levrero se convierte en un mito por las comentadas extrañezas de su conducta y su apuesta a una literatura que distorsiona la realidad o se entretiene con la vida. Si la producción inicial de Levrero se clasifica como rara o fantástica, luego el autor se entrega al registro minucioso de sus vivencias en diarios o apuntes, donde lo extraño son las percepciones del yo narrador, un sujeto que escapa a las convenciones y se dedica a la construcción sistemática de su singularidad, la sintagmática de su *ser en el mundo*.

## Protectores íntimos

En los relatos que el autor estructuró bajo la forma de diario íntimo se detecta el problema de la *luminosidad*, expuesto desde las percepciones que el sujeto autor-protagonista experimenta en su propia psiquis y en relación con el mundo real. Estas experiencias que denomina luminosas ocurrieron en ocasiones en que una trascendencia divina tocó su alma y le dio sentido a su vivir. Los diarios son el ejercicio preparatorio para narrarlas, el prólogo de lo inefable.

Se trata de tres relatos de muy variada extensión: el primero se titula “Diario de un canalla”, está fechado en Buenos Aires entre 1984 y 1986, e integra el volumen de cuentos *El portero y el otro* (1992). El segundo es la novela *El discurso vacío* (1996) –escrita entre noviembre de 1991 y mayo de 1993– y, por último, el “Diario de la beca” –escrito entre agosto de 2000 y 2001–, perteneciente a *La novela luminosa* y que dentro del conjunto del libro es el llamado Prólogo.

Estos tres relatos escritos en el período último de la vida del autor, inscriptos dentro del género del diario íntimo, marcan una singularidad en el conjunto de la obra levreriana. El propio autor, en su “Prefacio histórico” a *La novela luminosa (LNL)*, señala que encuentra vínculos tan estrechos entre su gran novela final y aquellos dos relatos anteriores, que hubiese deseado editarlos en forma conjunta.

Pensé en juntar todos los materiales afines en este libro, e incluir junto a los que contienen actualmente mi “Diario de un canalla” y *El discurso vacío*, ya que estos textos son también de algún modo continuación de *La novela luminosa*. Pero el proyecto me pareció excesivo, y opté finalmente por limitarlo a los textos inéditos exclusivamente [LNL, 22].

¿Cuáles fueron los motivos que lo indujeron a un cambio de género? Abandonó aquellas ficciones enmarcadas en la categoría de lo fantástico para abocarse a la escritura pormenorizada del yo. Luego estos diarios fueron sometidos a reescrituras hasta culminar en productos híbridos.

El tríptico de narraciones aquí estudiado es denominado trilogía luminosa, para así continuar con la nomenclatura propuesta por el mismo Levrero, cuando llamó “trilogía involuntaria”<sup>1</sup> a las *nouvelles La ciudad, El lugar y París*. La unidad

---

1. “París es el último tramo de lo que he llamado ‘trilogía involuntaria’, integrada además por *La*

de esta trilogía luminosa se fundamenta en la afinidad constructiva temática y formal, forjada con un propósito definido. Al percibir sus vínculos, se aclara la intencionalidad del autor. El estudio de estos diarios permite la comprensión de la poética que Levrero enunció finalmente, la que pone en cuestión el problema de la verdad y la escrituración del sujeto.

En la trilogía luminosa el receptor se enfrenta a una suma de discursos emitidos como “monólogos narcisistas”<sup>2</sup> en tensión con un contexto real. De esa tensión acontece la lucha del yo por escribirse y constituirse simultáneamente. El resultado se materializa en un legado: transmitir –o el intento por transmitir– la experiencia luminosa a sus lectores.

Al escribir diarios íntimos, Levrero se confiesa a sí mismo y ante sus lectores. Philippe Lejeune ha elaborado la teoría del “pacto autobiográfico”, donde explica que se trata del “*engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité*” (31).

El autor se compromete a decir la verdad acerca de su vida, o lo que desde su subjetividad considera verdadero. En estos textos, el compromiso de verdad está focalizado sobre el propio sujeto. El autor pone en juego la cuestión de lo verdadero y lo falso acerca de lo que narra sobre su existencia. Para Lejeune, la fuerza del pacto autobiográfico queda demostrada porque el texto adquiere estatuto jurídico, ya que es susceptible de ser verificado por una investigación.

Al exponer su vida íntima al conocimiento público, el autor corre el riesgo de atentar contra su privacidad o la de quienes lo rodean. Con este argumento Levrero suprime fragmentos en la novela *El discurso vacío*: “En un trabajo posterior de corrección, eliminé algunos pasajes e incluso alguno de los ‘Ejercicios’ íntegros, a veces como protección de la intimidad propia o de otras personas” (EDV, 6).

En el marco teórico de Lejeune, los diarios íntimos integran las escrituras del pacto autobiográfico. Pero como su superficie textual también es utilizada por la novela, es necesario precisar cuáles son las características propias del diario auténtico, al que califica “cándido”. Este se presenta como un texto que comienza cuando el autor toma la decisión de escribir y luego ignora cómo o cuándo terminará. Al fin, el desenlace puede provenir tanto de un hecho del mundo extraliterario, como de la decisión del autor de interrumpir la escritura. El diario cándido es discontinuo, *lacunal*, alusivo, redundante y repetitivo, sin secuencias argumentales que evidencien un desarrollo narrativo (Lejeune, 66-67).

La trilogía luminosa se despliega ante los ojos como un mar de ideas, emociones, frustraciones, sentimientos, recuerdos, ilusiones y rechazos. En ese mar flotan mujeres amadas, amigos, lapiceras, hojas, libros, una computadora, medicamentos, cigarrillos, milanesas, un pocillo de café, el cubo de Rubik, el sillón “de leer” y

---

*ciudad y El lugar*”, M. Levrero, prólogo de *París*, Montevideo: Arca, 1998. Los tres libros fueron por primera vez publicados juntos en *Trilogía involuntaria*, Madrid: Debolsillo, 2009.

2. “Este diario también es una forma de monólogo narcisista, aunque a mi juicio no tiene las mismas connotaciones patológicas del diálogo con la máquina” (LNL, 168).

el “de repatingarse”, los recuerdos y los sueños. Todo se hunde y emerge en ese mar que se parece al de las lágrimas de Alicia en el País de las Maravillas.

Desde una perspectiva pragmática, Lejeune señala que el autor de un texto autobiográfico le demanda a su lector que le crea, y le reclama comprensión, como si el discurso se saliese de la literatura para instalarse en la vida corriente. La autobiografía plantea un campo discursivo no ilusorio, un acto cognitivo real. Levrero acude a estrategias *de verdad* y las derrama a manos llenas. En “Diario de un canalla” afirma: “Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (134).

*El discurso vacío* avanza desde unos ejercicios caligráficos iniciales. El autor incluso utiliza al tachado de la letra para evidenciar la fidelidad a la versión original: “Reconozco que nuevamente he abandonado estos ~~ejercicios~~ ejercicios por muchos días, en los que anduve ansioso y chiflado” (127).

En *La novela luminosa*, el sábado 5 anuncia: “Aquí comienzo este ‘Diario de la beca’ [...]. El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito” (27). Cuando las páginas del diario llegan a su fin, decide aplicar los nombres verdaderos de las personas/personajes de su obra que no sean afectados en su intimidad empírica por su existencia textual:

Es cierto que me distraje un poco en mis controles sobre Mónica (a quien estúpida-mente he llamado M a lo largo de este diario, del mismo modo que he llamado I a Inés y F a Fernanda, como si hubiera algo pecaminoso que ocultar en mi relación con ellas; no lo hay; solo me sacaban a pasear)<sup>3</sup> [421].

Si los diarios han sido los ejercicios preparatorios de la enunciación luminosa, su concreción también estará imbuida por el espíritu de verdad. Así es que el autor vuelve a reclamar credibilidad, con mayor severidad y énfasis: “no puedo decir aquí nada que no sea estrictamente real, porque de otro modo todo se vendría abajo estrepitosamente; recuérdese: estoy escribiendo con la libertad de un condenado a muerte” (442).

Esta voz produce una sensación de intensidad por su entrega, por eso fascina y perturba como una droga.

## Chifladura y estilo

Sin embargo, estos tres relatos de Levrero plantean complejidades formales: el paratexto “diario” aparece de un modo secundario, bajo el de cuento o novela, lo que deja dudas en este terreno minado por las conjeturas.

---

3. Distinto es el caso de Chl, con quien tampoco hubo nada pecaminoso pero sí una importante relación de pareja, que por su propia sabia determinación nunca se hizo pública.

El relato “Diario de un canalla”, aunque se titule así, fue publicado dentro de un libro de cuentos, o sea, ficciones. Por su parte, *El discurso vacío* es llamado novela, aunque paradójicamente el autor, en una suerte de prólogo denominado “El texto”, aclara: “La novela en su forma actual fue construida a semejanza de un diario íntimo” (Levrero, 1996: 6). Y a continuación explica cómo tomó los textos pertenecientes a ejercicios caligráficos y documentación diarística; los integró cronológicamente, corrigió y seleccionó para su publicación en forma definitiva de novela.

Por último, el “Diario de la beca”, que figura en la página 27 del índice, lleva el paratexto previo de Prólogo de *La novela luminosa*, aunque padezca la ominosa contradicción de prolongarse hasta la página 431, en un total de 542.

Este juego de signos que se deslizan también produce deslizamientos cognitivos. Desde que el escritor francés Serge Doubrovsky introdujera el neologismo autoficción para designar su obra *Fils* (1977), la categoría genérica y el concepto de ficción en oposición a autobiografía reactivaron la virulencia del debate. Recientemente, el crítico Philippe Gasparini reubica el concepto de autoficción en función de sus dispositivos narrativos y encuentra que este neologismo presenta el obstáculo de su “viscosidad semántica”. La palabra ficción se ha ampliado y hoy recubre tanto hechos imaginarios como lenguaje poético. Doubrovsky “autoriza” una escritura del yo “sin referencia a la noción de verdad” y el resultado es que caduca la noción del contrato de lectura. El fenómeno de la autoficción no se trataría de la simple proyección del autor en situaciones imaginarias. Tampoco se trataría de un género, sino de una figura, un tropo.

El espacio autobiográfico se configura como un archigénero opuesto al ficcional, y está hecho de políticas pragmáticas: por un lado, el pacto de verdad que rige la autobiografía, las cartas, los diarios, por el otro, la estrategia de ambigüedad propia de la novela autobiográfica. Gasparini señala, en primer lugar, que la autobiografía propone un pacto de verdad, mientras que la novela autobiográfica está fundada sobre una estrategia de ambigüedad verdad/ficción. En segundo lugar, en la autobiografía existe una identidad fija autor-protagonista-narrador, en cambio en la novela autobiográfica esa identidad está apenas sugerida. La autoficción combina estrategias de ambas: ambigüedad y homonimia. Así se crea la obra de Doubrovsky. Al fin, agotados los esfuerzos por fijar los límites, Gasparini deja librada a la recepción cómo interpretar la distribución de signos de verdad y ficcionalidad diseminados en el texto.

¿Cuál política pragmática es utilizada por Levrero? Propone un pacto de verdad, al punto de “jugarse la vida”, pero la triple identidad autor-narrador-héroe está dislocada por las disociaciones de su propio yo en dispersión y búsqueda. En ninguno de los tres diarios el autor se designa a sí mismo por el nombre propio, aunque no tenga reparos en nombrar a familiares y amigos. Sin embargo, hay una referencia explícita a la disociación de sus nombres en *El discurso vacío* y está vinculada a su otra existencia, sumergida y emergente:

Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde. Y mucho más que eso, mucho más que eso,

quiero entrar en contacto conmigo mismo, con el maravilloso ser que me habita y que es capaz, entre muchos otros prodigios, de fabular historias o historietas interesantes [31].

Enunciaciones como “recuperar el contacto con el ser íntimo” y encontrar el “verdadero nombre” sellan el pacto de verdad y alejan el fantasma de la fabulación.

Por último, la ficción entendida como lenguaje poético parece estar más cerca de las propuestas de Doubrovsky y de Levrero. Para este último, la vacuidad del discurso es justamente la proveedora de sentido. La preocupación por la función poética del lenguaje se tornará obsesiva en *La novela luminosa*: “Cuando uno es joven e inexperto, busca en los libros argumentos llamativos, lo mismo que en las películas. Con el paso del tiempo, uno va descubriendo que el argumento no tiene mayor importancia; el estilo, la forma de narrar, es todo” (77).

Gasparini afirma que la relación entre autobiografismo e innovación lingüística es estrecha y ha sido el territorio de un amplio campo experimental. La experimentación y la búsqueda artística históricamente han requerido formas autobiográficas en todas sus variantes. Y la autobiografía ha dejado de ser un subgénero para alcanzar un alto reconocimiento.

En el último diario de Levrero, otros subgéneros son revalorizados por él. El autor vierte juicios lapidarios acerca de la crítica literaria, la academia y los escritores del canon, y en oposición se interesa y exalta los “subgéneros” de consumo popular —como los relatos policiales, el folletín y las historietas—, generando un movimiento desde los márgenes hacia la centralidad cultural. Si el autor por un lado expresa, exagerada y humorísticamente, su devoción ante la literatura de Rosa Chacel hasta el punto de llamarla “doña Rosa” o “tía Rosa”, por otro, declara impertinente y con asco:

No me interesan los autores que crean laboriosamente sus novelones de 400 páginas, en base a fichas y a una imaginación disciplinada; sólo transmiten una información vacía, triste, deprimente. Y mentirosa, bajo ese disfraz de naturalismo. Como el famoso Flaubert. Puaj [74].

Levrero ha manifestado su voluntad de forjar “un estilo”, y en el *continuum* de su voz su estilo es pródigo en huellas de oralidad, tanto en la elección léxica como en la construcción sintáctica y el efecto de tono íntimo. Jorge Schwartz reconoció como una característica propia de las vanguardias latinoamericanas el tomar posesión de las fórmulas de la oralidad (Schwartz, 69-73). Un ejemplo de oralidad levreriana sería el modo informal de autorrepresentarse, donde también acude al humor y la ironía: “Las fotos muestran claramente que soy un viejo ‘en las últimas’; y no es la barba, eh; es la piel, la mirada, el color rojizo de la cara, el encorvamiento de la espalda. Lo que se dice un viejo de mierda. Un personaje de Beckett” (129).

Otro procedimiento de amable burla es la introducción periódica de cartas protocolares dirigidas a un fantasma. Son encabezadas y concluidas de este modo: “Estimado Mr. Guggenheim, creo que usted ha malgastado su dinero en esta beca

que me ha concedido con tanta generosidad. [...] Muchos saludos, y recuerdos a Mrs. Guggenheim” (89).

## Narciso y su lector

En esta literatura el impulso de escribir construye al individuo como ser vivo. Abandonar la escritura equivale a estar muerto, cargar un cuerpo que, aunque respire y circule, padece la pérdida de sentido. Escribir es su ontología, su modo verdadero de ser en el mundo. Las palabras escritas son amantes que alimentan y acarician. Por eso, dejar de escribir se corresponde con el abandono “de toda pretensión espiritual” y la consiguiente conversión en “un canalla”, un simple mortal sometido a la contingencia, dedicado a trabajar y ganar dinero, aunque experimentando también los beneficios del confort y la salud. Sin embargo intuye que debe pagar “un precio atroz”: siente un “íntimo desprecio” porque ha “claudicado como artista” (*DC*, 133).

Este héroe está abrumado por las más simples obligaciones cotidianas y sucumbe a la epidemia de la depresión: “Antes del desayuno conseguí bañarme; hacía mucho, mucho tiempo que no me bañaba. Y antes de salir para el dentista me corté las uñas de los pies; algunas sobresalían casi un centímetro. ¿Acaso me curé de la psicosis? De ninguna manera” (*LNL*, 120).

Para destrabar la alienación de este ser “desaforado” que come “a dos carrillos”, adicto a la computadora y a la pornografía, el héroe tiene que alcanzar el estado ideal del ocio, que es “una disposición del alma”, “una manera de estar” (*LNL*, 109).

El autor de estos diarios lucha denodadamente por conquistar la soledad. Opuesta al vacío enajenante, se trata de un espacio para hallarse a sí mismo, recobrar la memoria y el sentido. La escritura autobiográfica del diario genera el espacio *autovida* de la existencia. Para Levrero no hay artista si no hay Narciso, aunque en el siglo XXI sea una versión desgarrada y desaliñada. El yo que se despliega es un Narciso que se contempla obsesivamente en numerosos y confusos espejos, como la mirada pasajera de “dos señoras”, quienes “vienen caminando tranquilas”, pero dan un “respingo” al verlo: “Debía de presentar una imagen lamentable, caminando con más lentitud que nunca y con cierta vacilación en el paso, y con esa rigidez corporal que da una columna vertebral que no descansó bien” (*LNL*, 96).

Narciso se mira en la escritura y le pide al lector su mirada. Las apelaciones al “hipotético lector” comienzan en el “Diario de un canalla” y se prodigan en el “Diario de la beca”. Tras esta apelación, el monólogo se subvierte en diálogo. Sin embargo, el narrador, en nombre de su libertad y su búsqueda, en principio solamente habla de lo que a él le inquieta, y le pide al otro que escuche. Levrero exige la libertad para sí y para quien pretenda ser escritor. Establecido ese otro pacto, se relaciona con su lector hipotético. Pero esa cuerda de la libertad se tensa al máximo cuando entra en riesgo la atención del lector. El Narciso que monologa vacíos y carece de historias corre el peligro de aburrir al otro.

Pero ya me está apenando tener al lector, por más hipotético que sea, pendiente –si es que todavía está allí– de estos ridículos conflictos míos. [...] Ahora, con cierto rubor, imagino una serie de lectores dispersos, que entran y salen en mi prosa cuando quieren, que saltean párrafos enteros, buscando sustancia, que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más [DC, 134].

Si la seducción no está en el argumento, el escritor deberá recurrir a la persuasión de nuevas retóricas. Introducido en su laberinto de espejos, invitará al lector a perderse junto a él por las sinuosidades del erotismo y la descomposición maloliente de la soledad.

## El ladrón de fuego

La huella digital de Levrero está impresa en el inicio de cada diario. Su tarea es hallar el Espíritu extraviado y sentir nuevamente el hálito luminoso. El narrador canalla lo declara de este modo: “sé que muchas cosas han muerto en mí; y ahora que lo digo –por fin, por fin lo digo– lo escribo, que es para mí la única forma auténtica de decirlo, de decírmelo–, al decirlo, al verlo allí, escrito por mis dedos que han vuelto a pulsar estas teclas con un viejo sentido olvidado” (DC, 129).

El escritor que unos años después realiza metódicamente sus ejercicios caligráficos y observa la aparición de su discursividad narrativa por los intersticios de la escritura, es también un autor-héroe que intenta recuperarse: “La más importante de todas [las actividades], por lo menos a mis ojos, es la casi subterránea tarea, a medias onírica, a medias vigil, de intentar el resurgimiento de mi capacidad imaginativa y, consecuentemente, mi literatura” (EDV, 29).

El autor beneficiado en el año 2000 por la beca Guggenheim, entiende que el camino para alcanzar su propósito de escribir la postergada novela luminosa es llevar un diario:

Aquí comienzo este “Diario de la beca”. Hace meses que intento hacer algo por el estilo, pero me he evadido sistemáticamente. El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito. [...] Todos los días, todos los días, aunque sea una línea para decir que hoy no tengo ganas de escribir, o que no tengo tiempo, o dar cualquier excusa. Pero todos los días [LNL, 27].

Estos diarios que son búsqueda de escritura, ser interior y luminosidad al mismo tiempo, presuponen una experiencia anterior que el sujeto actual ha perdido. Desbloquear la palabra, convocar las emociones y recuperar la memoria equivale a que el Espíritu se eche a andar y realice la luminosidad por medio de la escritura. En algún momento prodigioso, el escritor había hallado un sendero que lo empujaba a una avenida de luz. Pero algo lo desvió. Ciertos hechos de su vida empírica obstaculizaron su discurso y, en consecuencia, su existencia verdadera. Los impedimentos parecen fácticos: una operación de vesícula, trastornos de mudanzas, interrupciones laborales, afectivas, malestares de salud o climáticos que lo alteran

y lo distraen hacia el mundo exterior hostil donde el sujeto vive como un exiliado: “estoy en Buenos Aires, donde soy un extranjero, desconocido y solo” (DC, 132).

El canalla que vive en la ciudad sin “mar” y sin “amor” no está muy seguro de que aún sobreviva dentro de sí el Espíritu y busca señales benéficas que lo orienten: un pichón de paloma caído en el patio lo llenará de entusiasmo y le devolverá la confianza. Esa avecilla es la prueba de que su texto es un diario y por lo tanto su trabajo espiritual ha comenzado:

Este hecho [el pichón] puede no parecer suficiente para determinar que mi texto sea un diario; pero lo es, y vaya si lo es. Debería explicar varias cosas, y no sé en qué orden hacerlo. Tal vez, para comenzar deba dejar sentada mi firme convicción de que este proyecto de paloma es una señal del Espíritu, una forma de aliento para este trabajo que tan penosamente he comenzado [DC, 135].

Más adelante, el esforzado escritor que practica ejercicios caligráficos busca mejorar su letra y también su persona, como consecuencia. También se siente fuera: “me parece adecuada la imagen de exiliado que tengo de mí mismo desde hace un tiempo, más en Colonia que en Buenos Aires” (EDV, 74).

Pero en los *Ejercicios* sin tema se cuele, inevitablemente, el *Discurso* hecho de reflexiones, narraciones introspectivas y recuerdos. En algún punto confiesa que no le interesan los argumentos (vértebras de la narración) porque anda “a la pesca” de sí mismo. Define sus narraciones como “trozos de la memoria del alma, y no invenciones” (EDV, 94). Esta vez está seguro de que una maravilla habita dentro de sí, pero duerme un sueño letárgico y solo el beso real de la escritura puede despertarla.

Entre *Ejercicios* y *Discurso*, el tejido autobiográfico de la escritura despliega su poder. El autor entiende que “tiene unos efectos mágicos incontrolables”, es “como si le estuviera robando el fuego a los dioses”.

El escritor-hechicero ejerce un nuevo poder sin proponérselo. Antes, en las escrituras “literarias”, aunque había inspiración venida de las profundidades psíquicas, no había magia. En este nivel metadieético, el autor lanza una mirada sobre su producción anterior –la “rara”, la fantástica– y la compara con la biográfica, donde intenta “tocar lo que llaman realidad” y en consecuencia “ocultos mecanismos” “comienzan a interactuar secretamente”. (EDV, 77).

Levrero advierte y verifica que este tipo de escritura autobiográfica afecta la realidad. La libertad que obtuvo el perro Pongo rasgando el alambrado, es un hecho que la escritura generó hacia él. La dicción interviene la realidad y la trasmuta. La escritura es, entonces, un fuego fascinante que hace aves fénix con gorriones, y trotamundos cazadores con mascotas aburridas.

Algunas reflexiones de Paul de Man sobre la problemática de la escritura autobiográfica se corresponden con las palabras de Levrero. Si, como se afirma comúnmente, la vida produce autobiografía, en correspondencia, De Man reflexiona si “el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida”. Él se interroga: “¿determina el referente a la figura o al revés?” (462).

De Man reconoce una figura de lectura en la autobiografía. Ese tropo es la prosopopeya. Ésta opera un “desplazamiento deslizante” del mundo real al texto,



del sujeto empírico al yo verbal (que deja mudo al otro). El referente, desplazado y representado por la palabra, se constituye de otro modo y así revela la “inestabilidad inherente” a toda autobiografía.

Su reflexión se apoya en los *Epitafios* de William Wordsworth. La piedra que habla ficciona la voz de ultratumba. También hay una electrizante dimensión de ultratumba en la gestación de *La novela luminosa*. El proyecto aparece nombrado en los tres diarios, y ya en el primero el narrador recuerda: “3 de diciembre de 1986. Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa” (*El portero y el otro*).

En la obra final el autor se despide del lector pidiéndole la cooperación de su propia luz para iluminar las páginas. De Man diría que está presente la estilística del epitafio, la dicción emana un *pathos*: está impregnada de emoción y desde ese lugar busca persuadir. El héroe nos hace oír su sufrimiento una y otra vez, padece dolores físicos y espirituales. El *pathos* también se expresa en la pasión: el sacrificio del escritor para constituirse a través de su obra ha sido mediado por privaciones y numerosos sinsabores:

Muchos de mis alumnos escriben mucho mejor que yo, y sin embargo no mantienen una producción constante, no arman libros, no se interesan por publicar, no quieren ser escritores. Se conforman con intercambiar sus vivencias con los compañeros de taller, a través de la lectura de sus textos. Todos trabajan en otras cosas. Nadie quiere pasar hambre o miseria. Probablemente tengan razón. Es una pena que las cosas no puedan ser de otra manera, que aquí no se pueda sobrevivir dignamente como escritor [*LNL*, 74].

La otra manifestación patética es más profunda, es el acto en que el yo se desgarrar y sangra a través de la tinta y el papel. El yo será escritor en la medida en que rompa el transcurso anestésico de los días. Se vive representado en el pichón de gorrión caído en el patio o en la paloma muerta de la azotea vecina. En cada caso, el narrador describe los avatares del pajarito indefenso o las peripecias del cadáver que cada día se ve más desplumado. Si en el primer diario clama por la sobrevivencia del pichón, en el último despliega un velatorio verbal. Con estos rituales pretende que el Espíritu resucite y se eche a volar.

Sin embargo la escritura es el combate, no la victoria. La escritura es el yo que se hace, se deshace, se rehace. La escritura es la sucesión móvil del campo de batalla que es el alma. La vida fue escrita en el diario que al fin se convierte en novela, “porque una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa” (*LNL*, 30). Con esta definición y esa equivalencia Levrero borra la distinción entre biografía y ficción.

La novela que se lee es la vida. Paul Ricoeur piensa que la ficción (la novela) hace que la vida sea “una vida humana” porque es “vida examinada” (9-22). Cuando Levrero decide transformar sus diarios en novelas, se ha presentado el deseo de narrativizar la experiencia. Al crear una trama procesa una integración de los elementos que estaban dispersos en la masa informe del discurrir de los días. En virtud de esa trama, la bifurcación permanente de sucesos y elementos heterogéneos presentes en el voluminoso “Diario de la beca” se convierte en una

historia. Los acontecimientos adquieren causalidad para contribuir al desarrollo de la narración.

Ricoeur dice que el Espíritu requiere las narraciones para hacer inteligible la experiencia vivida y poder adquirir prudencia (*phrónesis*), inteligencia *phronética*. El emprendimiento de la inteligencia narrativa moviliza “estructuras profundas”, surgidas de “la imaginación creadora”.

En Levrero dichas estructuras profundas movilizadas permitieron la indagación psicoanalítica primero, el aprendizaje de la experiencia y el rescate de la luminosidad. Pero al fin el autor concluye con la formulación de su fracaso: la experiencia luminosa resulta intransferible.

Yo tenía razón: la tarea era y es imposible. Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. [...] los hechos luminosos, al ser narrados, dejan de ser luminosos, decepcionan, suenan triviales. No son accesibles a la literatura, o por lo menos, a mi literatura [*LNL*, 22-23].

La obra literaria mostró su horizonte de experiencias del mundo. Sin embargo, el texto solamente culminará su configuración cuando se encuentre con el mundo del lector. Es más: el sentido del relato surge de la intersección entre ambos mundos, en la *fusión de horizontes*. La obra literaria que ha mediado entre “el hombre y el mundo” y “el hombre y sí mismo”, también media “entre el hombre y el hombre”. En este punto, la reflexividad narcisista se rompe, porque durante la construcción de la trama el yo del narrador requiere del lector.

La obra culmina en el acto de lectura. Narciso, tan enamorado de sí mismo, al intentar comprenderse narrativamente, ha originado “un sí (*soi*) instruido por los símbolos culturales”. Agotado su egotismo en la narratividad que necesita ser oída, Levrero se entrega. Comprende que tal vez la luz solamente exista en la mirada de su lector. El legado sagrado de su escritura destella en el encuentro de los ojos que lo leen.



---

DE MAN, Paul, “La autobiografía como des-figuración”, en *Teorías literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (Eds.), Madrid: Akal, 2005.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je?: Roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil, 2005.

LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. París: Seuil, 2005.

LEVRERO, Mario, “Diario de un canalla”, en *El portero y el otro*, Montevideo: Arca, 1992.

— *El discurso vacío*, Montevideo: Trilce, 1996.

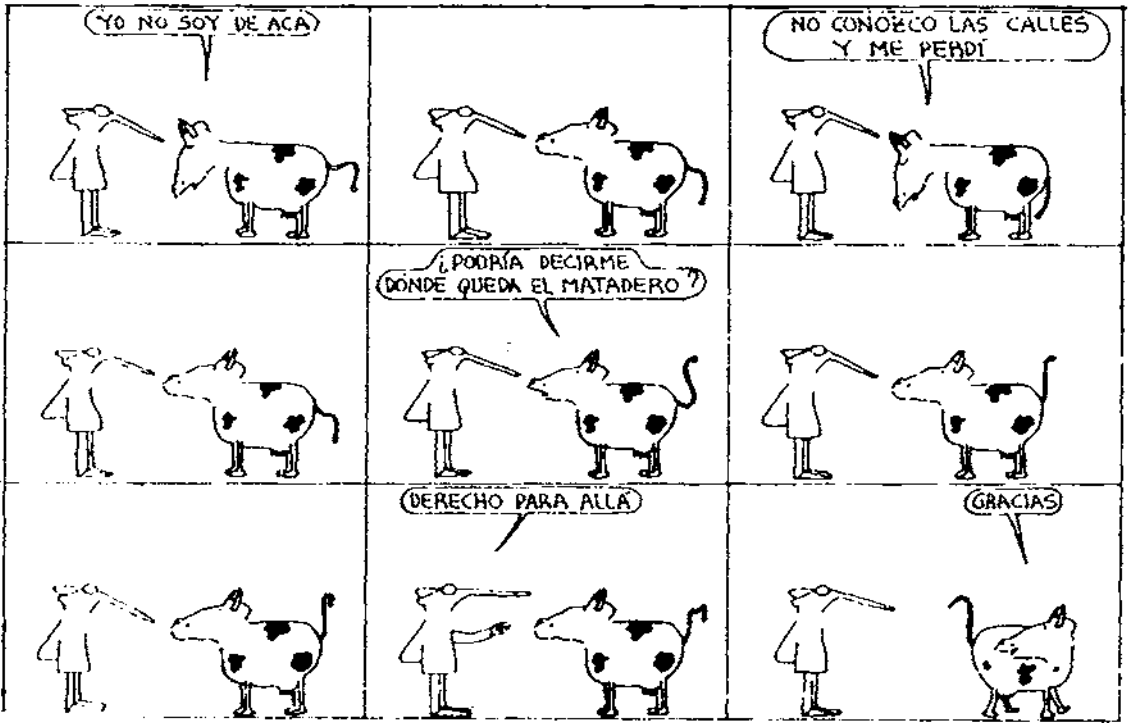
— *La novela luminosa*, Montevideo: Ediciones Santillana, 2005.

RAMA, Ángel, “Medio siglo de literatura latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México: Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana, 1986.

RICOEUR, Paul, “La vida: un relato en busca de narrador”, en *Ágora*, vol 25, nº 2, 2006 (pp. 9-22).

RUFFINELLI, Jorge y otros, *Mario Levrero. Nuevo texto crítico*, nº 16/17, 1995-1996.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias críticas latinoamericanas. Introducción*. (1991), México: Fondo de Cultura Económica, 2000.



Santo Varón, historieta guionada por Jorge Varlotta (Mario Levrero) y dibujada por Lizán (Edgardo Lizasoain).



"y a mí, papá, siempre me gustó tu foto de soldado, y te imaginaba de fusil y en la trinchera, o esquivando al cosaco de galope tendido y sable en mano, esa era otra guerra, papá, los judíos tenían fusil" (*Las cartas que no llegaron*).

"Isaac junto a su hermana, única sobreviviente de Auschwitz" (*Las vidas de Rosencof*).



"...mientras mamá cocinaba y lloraba, picaba las solapas y lloraba, abría la botinera y acariciaba los zapatos de León y lloraba...". (*Las cartas que no llegaron*).

"Rosa y Leibú recién llegados de Polonia" (*Las vidas de Rosencof*).

# Posmemoria y construcción del yo en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof

**Javier Uriarte**

---

*Universidad de la República*  
*New York University*



## Ausencias presentes

Mauricio Rosencof (1933) ha construido buena parte de su obra como una suerte de espiral que vuelve a acercarse una y otra vez al yo narrador para rearticlarlo y complejizarlo. *Las cartas que no llegaron* (2000) puede pensarse en este contexto como un original giro en el proceso de modulación del yo, vacilante entre lo autobiográfico, lo testimonial y la ficción pura.<sup>1</sup> Como ha dicho Anne Forné, “[*Las cartas*] transgrede los alcances convencionales tanto de la novela testimonial como de la autobiografía, al instalarse narrativamente entre la referencia y la imaginación y entre la verificabilidad y la creatividad” (58).<sup>2</sup>

Este artículo explora las modulaciones del yo a través del uso de la carta y la fotografía como espacios de intimidad en *Las cartas que no llegaron*, como instrumentos de construcción de subjetividad. En la primera parte de la novela, narrada desde la niñez, aparecen las cartas que la familia de Isaac, el padre del narrador (judíos polacos que habían permanecido en Europa cuando éste emigró a Uruguay), le habría

---

1 No es mi intención aquí establecer una diferenciación tajante entre autobiografía y ficción. Parece estar claro, desde el ya clásico artículo “Autobiography as De-facement”, de Paul de Man, que toda forma de la autobiografía es también una construcción, que el yo es siempre una máscara, un personaje. La literatura de Rosencof, acaso especialmente en *Las cartas*, se aprovecha de esa frontera brumosa para complicarla, para ir y venir entre zonas más o menos “autobiográficas”. Esos vaivenes son los que me interesan especialmente aquí.

2. Silvia San Martín se refiere a los “géneros memorialísticos” a los que pertenecería buena parte de la obra de Rosencof: “en ellos un yo rememora experiencias propias y exhibe su subjetividad desdibujando con ello los límites del otrora claro campo de la literatura, especialmente los referidos a la ficcionalidad como categoría inherente” (2).

mandado desde el gueto, antes de la deportación a Treblinka, y más adelante desde el campo de concentración mismo. La novela narra el “armado” de una historia personal *que es* familiar, es decir, se trata de una subjetividad que se construye en el rescate de la memoria familiar interrumpida por el trauma del holocausto. Así, el yo se escribe en el diálogo íntimo que implica la carta. Una de las propuestas de este ensayo es que el particular “trabajo de memoria” (Jelin) que se pone de manifiesto de esta manera obedece al uso de la carta para generar lo que Marianne Hirsch ha llamado posmemoria: “La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, [...] formadas por eventos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados”<sup>3</sup> (22).

La carta y la fotografía representan también zonas de imposibilidad. Dice Susan Sontag que la fotografía es un signo de muerte: “Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas dirigiéndose a su propia destrucción y esta conexión entre fotografía y muerte acompaña todas las fotos de personas” (Hirsch, 19). En esta novela, la carta conserva esa cercanía con la muerte propia de la fotografía, ya que se trata de una carta sin destinatario, de una carta que no puede leerse. ¿Cómo leer una carta que no llega? ¿Cómo pensar ese vacío o interrupción en el proceso comunicacional? Tanto en la carta como en la fotografía, sugiero, esa incompletud es una forma de la muerte. Si toda carta es una manifestación de la distancia, estas muertes son además fuertes signos de ausencia, porque se producen en contextos de separación forzada (el campo de concentración nazi, la prisión durante la última dictadura militar en Uruguay).

Parece estar claro que la carta no puede identificarse con lo autobiográfico (véase *Las relaciones peligrosas* o el *Werther*), aunque acaso sí se caracterice por buscar la construcción de un espacio íntimo.<sup>4</sup> En la distancia que implica siempre la carta, la interpelación a una segunda persona constituye una forma de la presencia. Esa intimidad, que no tiene precedentes en la obra de Rosencof, es compartida necesariamente con el lector, el *otro* destinatario, ese que sí lee las cartas. Como la fotografía, entonces, la carta es *al mismo tiempo* presencia y ausencia.

Ese vacío que conlleva la foto es simultáneo a la expresión de una permanencia, de algo que sobrevive, que *está ahí*. Ya ha señalado Roland Barthes que “toda fotografía es un certificado de presencia” (135) y que “la foto es literalmente una emanación del referente” (126). *Las cartas* funciona entonces como un espacio de continuidad, como una forma de resistencia y de supervivencia no solo en relación con los antepasados desaparecidos, sino también con respecto al propio yo,

---

3. Todas las traducciones de textos que no aparecen en castellano en la bibliografía final son mías.

4. Marcos Wasem, citando también estas dos novelas clásicas, ha relacionado lo epistolar con “las historias de relaciones prohibidas y ocultas” (108), lo que según él podría leerse como referencias a la clandestinidad bajo el terrorismo de Estado.

cuya situación de enunciación es la prisión durante la dictadura.<sup>5</sup> La fotografía, que aparece al final del texto, permite otra entrada en el universo familiar, donde la ficción parece desaparecer —o al menos quedar entre paréntesis— para dar paso a imágenes que configuran un pequeño álbum de familia. La fotografía implica así la identificación del yo autoficcional (que, no obstante, nunca aparece nombrado como Mauricio Rosencof) con imágenes concretas que dan una sensación de verdad frente al mundo creado en la novela. Sin embargo, dado que no hay separación alguna entre texto e imagen y que las fotos se acompañan de citas del texto precedente, son en realidad una continuación del mismo. Así, *Las cartas* se instala en los límites de la ficción; allí, el texto *juega* a no querer penetrar en ese mundo, a ponerlo entre paréntesis. Mi ensayo estudia ese espacio en el que el yo se escribe desde una ficción que él mismo parece rechazar o querer borrar, como si no quisiera cruzar un umbral.

## El yo en los otros

*Las cartas que no llegaron* coloca en escena a un yo que se construye a través del diálogo generacional. El fuerte lazo entre memoria e identidad que se establece a lo largo del texto implica la introducción de las generaciones anteriores y posteriores al propio yo narrador. Julio Premat, siguiendo a Paul Ricoeur, se refiere a la “puesta en intriga” del yo como la construcción, a la par del relato, de “una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe” (12). En este texto de Rosencof la carta permite la ficción de la interpelación a través de la cual se alcanza esa coherencia identitaria. Recojo la idea de dialéctica porque este proceso de construcción no está exento de dolor y contradicción, y porque en él la voz propia se entiende como múltiple y conflictiva. Hay, entonces, una necesidad de recuperar la memoria de los otros como parte constitutiva del escribir-se, mientras que en un nivel metadiscursivo (pienso en el paratexto en que “el abuelo” dedica el libro a su nieta Inés), que es en realidad parte de un mismo proceso, el texto se construye como un legado, como un necesario fragmento de una memoria futura. El hecho de que la mayoría de la obra se estructure como un conjunto de cartas ficticias dirigidas a Isaac, el padre del narrador, desde distintos lugares y momentos, y con distintos remitentes, establece un diálogo generacional evidente.

Esta alternancia en los remitentes implica la presencia de un yo múltiple, cambiante. A las cartas que envía la familia de Isaac se suman las que el yo narrador

---

5. Se trata de un biografema: la prisión política sufrida durante 13 años por el autor en la última dictadura uruguaya. Conviene recordar que, sin embargo, la situación de enunciación nunca es explicitada sino aludida en el “acá” que aparece una y otra vez opuesto al placentero recuerdo familiar. Alexandra Falek, en su reciente tesis de doctorado, ha trabajado el poder expresivo de esta alusión, una forma de lo que ella llama *mnemonic manifestations*, menciones pasajeras que hacen presente la brutalidad del período dictatorial sin convertirlo en el centro de la trama y que serían recurrentes en parte de la producción cultural uruguaya contemporánea.



le escribe a su padre desde la cárcel.<sup>6</sup> El único que conserva cierta estabilidad a lo largo del texto es el destinatario, quien, en el universo de la ficción, no leerá nunca la carta de su hijo. Esta multiplicidad del yo lo complejiza y lo torna elusivo, dado que la voz que narra desde el campo de concentración se yuxtapone a la de Moïshe, el yo niño. Las cartas son transcritas directamente, y así las voces de Moïshe y la familia que él nunca conoció aparecen casi mezcladas, construyendo una única voz. Las dos narraciones están separadas únicamente por espacios; así, el lector no sabe cuál será la voz que se introducirá luego de cada silencio. Esta primera parte se construye, entonces, de fragmentos separados por silencios. Esa palabra continua entre silencios es la forma de construcción de la memoria personal en el libro. Si a partir de los efectos de la tortura y la prisión política “allí donde existía memoria de un grupo familiar se produce el estallido y la dispersión de memorias” y “cada uno queda aislado con sus fragmentos” (Maren y Marcelo Viñar, 121), esta estructuración formal da cuenta de esos fragmentos al tiempo que busca reestablecer la memoria como un *continuum*.<sup>7</sup> Surge entonces una suerte de yo colectivo, como en los momentos en que se pone de manifiesto el grito como una forma de continuidad entre la experiencia del campo nazi y la prisión bajo la dictadura, como la expresión última de la resistencia ante la pérdida: “Si ya no queda nada, uno debe gritar” (Rosencof, 31).

La (re)producción de estas cartas es una forma de tomar ese grito ancestral y continuarlo desde la cárcel uruguaya. La segunda parte incluye así una única carta que vuelve sobre las anteriores para reinterpretarlas y resignificarlas, desde la madurez y desde una nueva situación de confinamiento. Esta carta al padre tiene la finalidad de “armarte, de armar tu vida. Cómo eras, Viejo, cuando yo no estaba” (53). Se trata, entonces, de escribir desde la ausencia. Esa ausencia no es sólo la necesaria en toda carta ni la de la cárcel, sino que refiere a la infancia, representada como el tiempo de la exclusión. El narrador se recuerda como testigo, permaneciendo al margen de la lectura de las cartas y de las conversaciones familiares.<sup>8</sup> Se trata de un segundo sentido de la idea de testigo, no como quien relata lo que ha vivido (el origen del género del testimonio), sino como aquel que es capaz de relatar lo que ya no puede ser contado por quien lo vivió. Sin embargo, el testigo del que no tiene voz, que testimonia lo que no vivió, es en realidad, según Giorgio Agamben, un testigo cuyo relato radica en una ausencia: se trata de “testimoniar por la imposibilidad de testimoniar” (32). En este caso, lo único que el testigo puede decir es que *no* puede decir. En el caso de Rosencof, quien es un testigo en

---

6. El texto también se refiere a las cartas que el padre envía a sus familiares en el exterior, aunque éstas nunca se transcriben. Aquí, el destinatario aparece como remitente, como otro origen de la carta. En la segunda parte de la novela (cuando se lee exclusivamente la carta del narrador a su padre) ya no existen, en el tiempo de la ficción, el emisor ni el receptor de aquellas primeras cartas.

7. Además, como he dicho arriba, el libro se propone, desde la dedicatoria, como un fragmento de una memoria futura.

8. No sólo por su edad, sino por no compartir el idioma de sus padres y de esas cartas, el *yiddish*.

los dos sentidos, aparece la ficción como la forma de llenar ese hueco, de realizar el testimonio imposible.

Es también claro que se trata de una composición, de una construcción. La necesidad de “armar” al padre se representa como lo que Jelin ha llamado “trabajo de memoria”, ya que plantea un esfuerzo a partir de fragmentos ajenos que se incorporan a la historia personal para componer una narración nueva. Es casi un trabajo de adivinación, el armado de un *puzzle* que no puede completarse sin el empleo de la ficción, que sirve para llenar huecos, para responder preguntas, para resolver misterios. Como ha indicado Gustavo Lespada, la labor de recomposición que marca el tránsito de la ausencia a la recuperación está ya prefigurada en las primeras líneas del libro. Allí, luego de indicar la imposibilidad de determinar exactamente cuándo conoció a sus padres, el narrador indica su primer recuerdo de la madre con total precisión: “Hay un vacío, parece adelantarnos el texto, *pero* también está la determinación de trabajar con la memoria y la imaginación en torno a lo inenarrable” (Lespada, 182).

Este intento de construir una posmemoria es también un proceso de autoconocimiento en la medida en que, para la concepción que maneja el libro, no se trata de dos memorias distintas: “Creo, papá, que te escribo para escribirme” (96). Ese espacio de intimidad familiar en el que el yo aparece como continuador de otras subjetividades también surge cuando se representa *el envío* de la carta como una instancia familiar: la carta tiene entonces un origen común, compartido. Esto impide pensar, contra la idea tradicional de la carta, en una subjetividad coherente y unificada en el remitente. También las cartas que el narrador envía a su padre quieren incorporar a ese otro, manifestarse como su voz: el remitente se construye así *como el destinatario*. La carta, al tiempo que marca la ausencia, sostiene que en realidad la recepción *no es necesaria* porque el destinatario está en la voz del remitente. Por esta estrategia la carta atraviesa ese límite último que implica no haber llegado nunca.



## Una caja de zapatos

El libro se cierra con un pequeño álbum de fotos familiar. Casi todas las fotos muestran a integrantes de la familia que ya no viven. Cada una aparece acompañada por una cita del texto precedente que en todos los casos incluye el número de página. La primera foto ocupa la carilla siguiente a la última página del texto escrito, por lo que el lector ve a un tiempo el texto y la foto. A partir de ahí, las fotos se continúan una tras otra, y la lectura también se experimenta como un *continuum*. No hay títulos, encabezamientos, ni una palabra como “fin” u otro elemento gráfico que establezca una frontera o separación entre el texto y la imagen. Así, las fotografías forman parte del texto, que no termina hasta que la última ha sido vista.

¿A quién representan las fotografías? Dado el carácter de “realidad”, de “evidencia” (Sontag, 47) que se ha otorgado a la fotografía, es difícil ignorar que se trata de personajes históricos, que efectivamente existieron. La aparición de la

imagen parece borrar definitivamente toda posibilidad de la ficción y acercar el texto al testimonio, al documento. Sin embargo, el hecho de que las fotos se acompañen de citas que contienen un lenguaje altamente poético –y acaso el solo hecho de su inclusión en la historia ficticia narrada– complica ese estatus documental. La fotografía, como sostiene Sontag, no aparece en realidad nunca separada de la interpretación, y por eso, agrego, se acerca “peligrosamente” a la ficción.

Propongo comparar la función de la fotografía en *Las cartas* con su uso en *Las vidas de Rosencof*, reportaje de Miguel Ángel Campodónico. Dado que se trata de dos textos publicados en el mismo año y en los que se intenta proponer distintos acercamientos a la vida del autor, resulta interesante el establecimiento de las diferencias entre las estrategias representacionales de cada uno. Las dos fotografías que aparecen en la página 170 en el libro de Rosencof son reproducidas en el segundo libro acompañadas también de textos. Sin embargo, mientras en el texto periodístico se lee respectivamente “Isaac junto a su hermana, única sobreviviente de Auschwitz” (66) y “Rosa y Leibú recién llegados de Polonia” (53), en *Las cartas* las *citas* (en el otro caso son líneas informativas, como en un periódico) adoptan una dirección distinta.

La primera foto incluye a un hombre parado que apoya una de sus manos en el hombro de una mujer que permanece sentada, y la otra mano en el respaldo de la silla. La cita expresa un pensamiento subjetivo del narrador que introduce la fantasía mientras alude en forma oblicua al genocidio perpetrado por los nazis: “y a mí, papá, siempre me gustó tu foto de soldado, y te imaginaba de fusil y en la trinchera, o esquivando al cosaco de galope tendido y sable en mano, esa era otra guerra, papá, los judíos tenían fusil”. Esta cita no le permite al lector identificar a los personajes. Quizá se trata del padre, pero ¿y la mujer? No hay manera de identificarla como la hermana sobreviviente, y el lector (que no tiene por qué conocer el libro de Campodónico) puede imaginar que se trata de Rosa, la esposa de Isaac (o incluso de otro familiar, pero no necesariamente de la única *sobreviviente*). Sucede que al texto no parece interesarle satisfacer la curiosidad del lector por identificar el referente “real” de los personajes fotografiados.

Aquí puede verse la diferencia entre mostrar y evocar que menciona Sontag (47). En los dos casos el texto propone una lectura de la imagen y establece una relación distinta con la misma. En el texto periodístico la fotografía funciona como documento, como evidencia, y el texto que la acompaña solo busca reducir incertidumbres y fijar un sentido único, alejado de toda interpretación. Por el contrario, la cita abre la fotografía a significados múltiples al permitirle entrar en el terreno de la ficción. Y en lugar de aludir al genocidio hebreo a partir de la presencia de la mujer, lo hace por otro camino, que en apariencia no tiene mucho que ver con la foto. El texto que acompaña la foto no sirve aquí para explicarla, no depende de ella, y emplea esa autonomía para arrastrarla por un camino propio. El texto genera desconcierto e inestabilidad en lugar de certeza, y desplaza la relación original de la fotografía con el referente. En el documento se filtra la palabra, y surge así algo nuevo. Así, se trata de dos textos que al ser yuxtapuestos generan nuevas posibilidades expresivas que los enriquecen.

En la segunda fotografía de la página 170 sucede algo parecido. La foto que en el texto de Campodónico *muestra* a “Rosa y Leibú recién llegados de Polonia” aparece en *Las cartas* acompañada de la siguiente cita: “mientras mamá cocinaba y lloraba, picaba las solapas y lloraba, abría la botinera y acariciaba los zapatos de León y lloraba”. Así, la cita asocia la imagen a la muerte del hermano del narrador. Mientras el primer texto se refiere a un nuevo comienzo (que implicó además la salvación de una inminente deportación), el segundo alude a un final. La distancia entre las leyendas es la que va de la vida a la muerte. Si la fotografía guarda una especial relación con esta última al tiempo que señala una permanencia, aquí el texto parece acentuar la pérdida por encima de la supervivencia. En este caso, la fotografía de Rosa y Leibú, leída a través del texto que la acompaña, resulta un signo de muerte, una escenificación de la muerte del hermano, al otorgarle cotidianidad y prolongarla en el tiempo (a esto sirven especialmente el uso del polisíndeton y el pretérito imperfecto). A su vez, Moishé intenta introducirse a través de la palabra en la relación entre la madre y el hermano, de la cual él se ha sentido excluido. Así, la palabra introduce una tercera presencia entre las imágenes representadas.

La inclusión de estas citas, y las menciones a las fotografías familiares a lo largo del texto, vuelven este álbum una parte necesaria del mismo. El diálogo con lo que se ha leído previamente es explícito gracias a las citas. No hay un orden claro en las fotografías, ni cronológico ni temático, y tampoco ilustran momentos sucesivos de la narración que las precede. Este aparente desorden coincide con el de una novela que se presenta como caótica, ya que se mezclan tiempos verbales, lugares de enunciación, temas, destinatarios, en un estilo que transmite una fuerte sensación de espontaneidad, a lo que ayuda el constante empleo del lenguaje coloquial, que se mezcla, también “desordenadamente”, con una prosa fuertemente poética.

No obstante, la primera y la última foto, que abren y cierran respectivamente el pequeño álbum, sí parecen guardar una débil lógica, vinculada a la cronología y a las generaciones. El álbum se abre con la foto de la abuela del narrador, a quien éste nunca conoció, y se cierra con la foto de los cuatro integrantes de la familia ya en Uruguay. En este sentido, la imagen recorre el mismo camino que el texto escrito: va desde el silencio del pasado hasta las generaciones más recientes, en una línea coherente con la idea de preservación y rescate de la memoria.

La primera foto, que ocupa, al igual que la última, toda la página, está acompañada por una breve cita: “Las búbeles son las mámeles que están en una foto” (37 y 167). Se trata de la conclusión a la que Moishé llega luego de notar que esa foto es el único lugar en el que su abuela existe: “Yo nunca la vi. Bueno, la vi. Papá le hizo una foto” (36). La foto se vuelve así el receptáculo de la memoria, la única posibilidad de conocer al otro, ya que implica siempre una pérdida y una permanencia: “es un regreso del otro perdido o muerto” (Hirsch, 3). Para Moishé las fotografías son más que huellas, son las personas mismas. Al decir de Cornelia Brink,

las fotografías de las personas amadas [...] quizá prometan consuelo –algo ha sobrevivido, aun si se trata solo de una fotografía [...]. El mundo que ha sido fijado de manera fotográfica no está sujeto a la transitoriedad; algo trasciende la muerte, el evento ha sido preservado para la eternidad [146].

Hirsch analiza las relaciones entre familia y fotografía: “la fotografía pasó a ser el instrumento primario de autoconocimiento y representación de la familia —el medio por el cual la historia familiar sería de ahí en más narrada” (6-7). Contemplar un álbum de fotos implica asistir a una narración que se va construyendo foto a foto. La contemplación permite mantener una continuidad, una permanencia de afectos, ideologías y vivencias. Es por eso que la caja de zapatos donde Rosa guarda sus fotos es el antídoto que Moishe encuentra para consolarla frente a la certeza de la muerte de la familia: “y mamá que llora y llora y agarra a León y yo voy a buscar la caja de zapatos y se la doy” (47-48). En la concepción del niño, la familia se recupera en la contemplación de la fotografía, que anula las faltas y los silencios. Así, en el texto se construye la caja de zapatos como el lugar de la memoria, como el depósito donde es posible volver a encontrar a la familia perdida: “mi búbele desconocida, solo conocida en las fotos borrosas en la memoria, y que yacía, como la memoria, en una caja de zapatos” (77).

La operación del libro es, quizá, reemplazar la caja de zapatos como lugar de la memoria, o abrirla, mostrar la memoria de la familia contenida en las fotos, para que la memoria ya no se conserve en ella y pueda ser transmitida. La idea de que el fotografiado o su huella están en la fotografía son claras en el niño, en quien los fotografiados no existen fuera de la foto, *están* en ella (Barthes habla de la fotografía como “emanación”). Este es quizá el movimiento central que el libro lleva adelante, la necesidad de verse, de encontrarse en la historia del otro:

la mirada familiar, entonces, es [...] una mirada mutua de un sujeto que mira un objeto que es un sujeto mirando (a su vez) a un objeto. Dentro de la familia, cuando observo soy siempre observado, visto [...]. La subjetividad familiar se construye de manera relacional, y en estas relaciones yo soy siempre a un tiempo yo mismo y otro [...], a la vez sujeto que habla y observa y el objeto hablado y contemplado [Hirsch, 9].

Así, las fotografías también interpelan al sujeto, lo interrogan y, finalmente, lo fundan; el sujeto se constituye por la mirada de los otros al mismo tiempo que constituye a otros con su mirada. En ese permanente intercambio es que se teje una historia común que el sujeto incorpora como imagen del otro en sí mismo.



- 
- AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. (Homo sacer III), Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: Éditions de l'Étoile/ Gallimard/ Seuil, 1980.
- BRINK, Cornelia, "Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps", *History and Memory*, vol 12, n° 1, 2000, pp. 135-150.
- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel, *Las vidas de Rosencof*, Montevideo: Fin de Siglo, 2000.
- DE MAN, Paul, "Autobiography as De-facement", *Modern Language Notes*, vol. 94, n° 5, Dic. 1979, pp. 919-930.
- FALEK, Alexandra, *The Fictions of Afterwards: "Mnemonic Manifestations" in Recent Cultural Works from Uruguay (1995-2005)*, New York University, 2009. Inédito.
- FORNÉ, Anna, "La materialidad de la memoria en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof (Uruguay, 1930-2000)", *Historia Crítica*, n° 40, ene-abril 2010, pp. 44-59.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge and London: Harvard UP, 1997.
- LESPADA, Gustavo, "La palabra golpeada. Lo inefable en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof", *Confluente. Revista di studi iberoamericani*, vol. 1, n° 1, 2009, pp. 178-200.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ROSENCOF, Mauricio, *Las cartas que no llegaron*, Montevideo: Alfaguara, 2000.
- SAN MARTÍN PETROCELLI, Silvia, "La construcción de la subjetividad del barrio en el discurso literario de Mauricio Rosencof", Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca *on-line*, [www.apuguay.org/bol\\_pdf/bol\\_sanmartin.pdf](http://www.apuguay.org/bol_pdf/bol_sanmartin.pdf) (oct. 2010), pp. 1-10.
- SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- VIÑAR, Maren y Marcelo, *Fracturas de la memoria. Crónicas de una memoria por venir*, Montevideo: Trilce, 1993.
- WASEM, Marcos, "Regímenes ficcionales de *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof", *Lengua y literatura*, vol. 1, n° 2, 2006, pp. 107-117.



C.L.  
09.04.06

# *El escritor y el otro*, de Carlos Liscano Un abismo tendido sobre un paisaje de médanos

**Roberto Ferro**

*Universidad de Buenos Aires*

“Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir, un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido.” (Gilles Deleuze)



275

En *El escritor y el otro*, de Carlos Liscano, se narra de manera obsesiva y recurrente la decisión de escribir sobre el acto mismo de escribir como una tentativa por recuperar a través de la ficción una plenitud, una unidad de ser que parece fugarse en la vida.<sup>1</sup> La narración literaria mantiene y cumple la duplicidad del sujeto que escribe: éste finge una renuncia a la vida para situarse en los territorios de la escritura y la literatura: se trata, entonces, de una renuncia imaginaria y transitoria, nunca es asumida definitivamente por las voces del texto, que persiguen en la escritura encontrar una alternativa existencial a través de esa renuncia fingida. La duplicidad del sujeto y ese doble juego del escritor —que intercambia una renuncia imaginaria por una valorización ética de sí— autorizan la intervención de los comentaristas que comparten y asedian la escena textual que Liscano tiende; una escena en la que la verdad del sujeto en relación con su propia duplicidad tiene fundamentos existenciales puesto que esa búsqueda apunta a suspender las amenazas ominosas de la noche y de la muerte.

*El escritor y el otro* se da a leer como una sucesión de capítulos numerados correlativamente. Ese orden consecutivo no supone que el modo de articularse responda a una serie progresiva que despliega una historia o al análisis de un asunto que se manifiesta en una exposición argumentativa. La extensión de los capítulos

---

1. Carlos Liscano, *El escritor y el otro*, Montevideo: Planeta, 2007. Todas las citas corresponden a esa edición.



varía entre un párrafo, en los más breves, y seis páginas en el más largo, la mayoría de ellos ocupa una media página.

La constelación de narraciones que se van configurando en *El escritor y el otro* está atravesada por envíos que remiten a la vida de Carlos Liscano; son numerosas las referencias a su infancia y adolescencia en el barrio La Teja, a su paso por el Liceo Militar y la Escuela Militar de Aeronáutica, a su militancia clandestina, a los 13 años que estuvo detenido en las cárceles de la dictadura, a su exilio en Suecia, a su regreso a Uruguay, a su domicilio frente a la plaza Libertad en Montevideo, entre muchas otras. Esos envíos no son lineales ni progresivos, se reiteran una y otra vez como si la escritura funcionara en simetría con el retornar incesante de algunos recuerdos que forman un elenco que se asoma una y otra vez a la escena del presente. Asimismo, hay envíos a los libros que fue publicando Carlos Liscano a lo largo de los años: *La mansión del tirano*, *El camino a Ítaca*, *El informante*, *El furgón de los locos*. Unos y otros envíos, que remiten a un nombre propio y a una historia de vida, son el motivo en torno del cual se va expandiendo el texto en movimientos asimétricos y recurrentes:

Nunca fui un buen narrador de detalles, ni un buen narrador a secas, pero siempre tuve la necesidad de inventar a “Liscano”. Ya no. Liscano existe, o por lo menos yo creo que existe, y sin aquella necesidad la pereza domina todo. [...] Ahora existe el escritor y ya no existe el que inventó al escritor [14-15]. El desdoblamiento entre el artista y el ciudadano no siempre es fácil de gobernar. ¿Quién piensa esto, yo, el narrador de la novela o el personaje? [24]. Porque el que existe es Liscano y ese individuo es un invento de otro que se quedó sin voz hace muchos años, la noche en que salió de la cárcel con la decisión de dedicar todo su esfuerzo y voluntad a la letra escrita. ¿Dónde quedó el otro, el que fui, el que hubiera sido? Porque yo sé que está, que existe. Porque no sé cómo dejarlo ser, dejarlo aparecer. Porque no sé cómo devolverle la voz [44].

La configuración inestable con que se presenta la constelación narrativa a la mirada lectora disloca las taxonomías tradicionales de normalización genérica. Los capítulos desalientan cualquier acercamiento que privilegie una topología del fragmento, puesto que muchos de ellos tienen autonomía, se podrían desprender de la sucesión y ser leídos como formas breves, ya sea epigramas, ya sea microrrelatos, incluso como epítafios, es decir como unidades autónomas en sí mismas. En este punto, la lectura crítica se enfrenta a otra suspensión: *El escritor y el otro* se hace en el encuentro, la diferencia, la contaminación, el deslinde, de formas genéricas más o menos establecidas y reconocibles, pero tensadas en un entramado que las trastorna.

Hay marcas propias del diario íntimo, como la minuciosa constatación de hechos cotidianos, la localización precisa del momento de la escritura, la intensificación de la subjetividad de la voz narrativa que se limita a un ámbito interior: “Lo fundamental de aquel trabajo para volverme escritor. Creo, hoy, abril de 2000” (86); “Año 2001, agosto. Tengo 52 años” (110); “es 11 de diciembre de 2001” (111); “Otro día. Enero de 2002. Cadaqués” (112). “Mes de mayo, domingo” (168).

La del diario íntimo es una escritura escondida, secuestrada a la mirada del otro; un diario exhibe desafortunadamente un estadio narcisista fundado en la mostración de su propia producción; refleja desnudando, enmascarando en la letra una constante relación de los linajes, las genealogías literarias. La mano que escribe y el ojo que lee se confunden en un acontecimiento sincrónico, exponiendo la escenografía de una textualización íntima. Cuando en *El escritor y el otro* las zonas de la escritura que participan de los rasgos del diario se desplazan para mostrarse, es decir para incluir otro que lo lea, ese otro no es un simple observador sino un copartícipe, involucrado en todas las modulaciones del secreto de una subjetividad dispersa; ese otro es, en primer término, un lector, no es, simplemente, el que ha escrito y se detiene para leer, sino un otro que puede ser considerado como un intérprete que ha sido alcanzado por la perturbación de un envío que ha cambiado de destinatario:

Debajo del campo de la historia ya dicha, el lector oye la voz entrecortada del escritor. El diálogo entre esa voz y el lector transforma la historia en pretexto para reflexionar sobre el arte de contar. El lector no tiene por qué seguir lo que dice la voz o no tiene por qué hacerlo todo el tiempo. Puede fijar la atención en la historia que le cuentan y evitar la voz que subyace en la página. Pero otro día, o con otro lector, el diálogo se establece. De ese modo el lector deja de ser pasivo, siente que de verdad le cuentan cómo son las cosas. Pero, también, el escritor, al mostrar las cartas, se quita la responsabilidad del contar perfecto de la omnisciencia a tiempo completo [75].

También son frecuentes los procedimientos propios de las memorias, género en el que se impone la exigencia de una exposición más amplia de la realidad histórica y social y de los otros partícipes, más allá de que se haga en función de voz narrativa asume el relato como un escrutinio su pasado:

Estuve dos años en el Liceo Militar, cuatro años en la Escuela Militar de Aeronáutica, que es una forma de estar al margen. Cuando me dieron de baja, después de tres meses preso, pasé a la militancia clandestina dos años [41]. Llegué a Estocolmo en diciembre de 1985. Tenía 36 años, me quedaba todo por hacer. Me poseía una curiosidad inmensa, sentía que para mí todo era posible, aprender sueco, terminar de pasar en limpio mis papeles de la cárcel, viajar, escribir [106].

La forma genérica del ensayo se disemina por todo el texto de Liscano, en tanto escritura que se desarrolla sin responder a una estructuración establecida, que se presenta como una exposición argumentativa que no excluye las digresiones y no presupone una pretensión de exhaustividad:

El ser humano es la especie que por casualidad un día dejó de apoyarse en el suelo con los cuatro miembros y quedó de pie. Desde entonces mira de vez en cuando a lo alto, a las estrellas, y sigue sin entender cuál es la ventaja de andar en dos miembros [69]. Escribir sobre el escritor y sobre la literatura, ¿es literatura? Quizá es solo un pretexto, contar para contarse [120].

El detalle minucioso de los rasgos genéricos que se marcan y demarcan en *El escritor y el otro* no es el objetivo de este trabajo, pero sí se impone la exigencia de un señalamiento preciso de su importancia constructiva. Hay capítulos que participan del microrrelato ficcional, de las memorias, del epigrama, del ensayo, del cuaderno de bitácora del escritor –la enumeración no pretende ser exhaustiva– entregándose a la mirada lectora en perpetua mutación. La escritura de Liscano perturba la pertinencia de las demarcaciones genéricas porque la textualidad que va urdiendo debilita la nitidez de su funcionamiento. No es que se produzcan borramientos de límites, las constantes recurrencias hacen ostensible que la impronta prescriptiva de los géneros ha quedado suspendida en su valor de legalización del sentido textual. El lector en cada itinerario de lectura se encuentra con posibles simultáneos y sucesivos sin que esa paradoja cancele alternativas, sino que más bien las potencia. La liquidación de los modelos y de las prescripciones genéricas aparece como una condición de posibilidad de emergencia del texto.

La topología que constituye *El escritor y el otro* se configura como una dramatización que pluraliza lo que es un yo, sujeto de la escritura, y a la vez un yo sujeto de la representación, que en ese pasaje es implicado como un otro del anterior, distribuyendo roles en un escenario y, de ese modo, se disponen las diferentes instancias con que cada uno se confabula con el otro.

Un motivo reaparece insistentemente en el hacerse texto de la letra escrita: se narran las variadas peripecias de las escenas de escritura; por lo tanto, no sería arriesgado referirme a la imagen de un escenario con todos sus compartimentos y adyacencias: decorado, tramoyas, proscenio, apuntadores, iluminación, telones, bambalinas, para intentar caracterizar esa puesta en movimiento del proceso narrativo; un escenario en el que se representa un yo que escribe, se multiplica y convierte en actor-narrador, que es el mismo y el otro, exigiendo simultáneamente un yo espectador-lector comprometido y representado.

Un relato de la memoria como emblema del pasado que se construye y descifra en la escena presente de una lectura comprendida en el teatro de la escritura dramatizada en el texto como un más acá del futuro.

Ficción de escena compartimentada, que una vez que va configurando el espacio que el texto da a leer como ficción inscrita en la letra, genera la dramatización de la lectura y la relectura como otro plisado de la textualización, transformando y deslizando el estatuto de la escritura en todos los niveles.

Liscano una y otra vez regresa al momento primordial y agónico de comienzo de la escritura. Reescribe la escena del origen, reescribe el aparecer en la letra de un otro, lo que supone la mostración del valor distintivo de ese proceso: un texto que se constituye jugando a establecer y borrar las diferencias entre la posición de enunciación y los enunciados producidos y a través de una práctica de construcción/desconstrucción, entrelaza, teje, trama las dos dimensiones para hacerlas proliferar. Se trata de una articulación coral apoyada en un solo relator que maneja la instancia codificadora y decodificadora conjuntamente, depositando y propagando su vacilación retórica en una fingida sucesión lineal, que se irradia en puntos de fuga.

Al final del capítulo 68, una de las voces narradoras dice:

Hace meses, quizá dos o tres años, escribí algo que guardé con el nombre de “Vencer al tiempo”. Creo que lo escribí de una sola sentada, o tal vez así lo recuerdo. En todo caso no fue una elaboración de mucho tiempo. En mi memoria quedó como un intento de dar respuesta literaria a las preguntas que la vida me formulaba [124].

A continuación se inserta “Vencer al tiempo” en una sección que no está numerada y con una tipografía diferente; pero más allá de esas distinciones, “Vencer al tiempo” funciona como una puesta en abismo de *El escritor y el otro*, en particular por la heterogeneidad genérica, la reaparición de motivos, la tensión con la alteridad y el ritmo de la espacialización con que se escanden las secuencias. La narración se va extendiendo como una suma explícita de restos tramados, en la que la tensión estructural entre el enunciado y lo anunciado, es decir, entre lo que la escritura asume como proceso en curso, por una parte, y la enunciación representada, por otra, configura una urdimbre indecidible. El relato se constituye como una textualidad anterior, injertada en un escenario en el que se está representando la emergencia y escisión de un sujeto que escribe para ser otro, para inventarse o ser inventado.

“Vencer al tiempo” aparece como una incrustación, una grieta en la pared inexistente que separa el escenario de los lectores; se presenta como una puesta en abismo de la escena narrativa, una escritura que, en tanto participa de la generación de su trazado, propone una poética de su propio origen. El sujeto que escribe y el texto que va produciendo, por lo tanto, no alcanzan nunca un grado de estabilidad. Su especificidad es especulativa, es decir: no se deja atrapar en ninguna asignación de identidad, todo intento de fijación se desconstruye por la propia dinámica textual.

La historia de Narciso, como mito de la constitución del sujeto en un simulacro que lo refleja, se complica en *El escritor y el otro*, porque el espejo es reemplazado por la opacidad de la escritura. El escenario al que me he referido es el espacio de una confrontación agónica: el sujeto de la escritura que se constituye en contraposición con el texto que produce, en donde emerge su propia figuración pero como una entidad simulada. Lo que no implica inferir que el sujeto que escribe y va poblando el texto con sus figuraciones está confrontando con el vacío en una mera divagación compensatoria, más bien está poniendo en acto la maquinación de un dispositivo preparado para asumir como propio aquello que esas maniobras se disponen a configurar como otredad. De todas maneras, el sujeto que supuestamente se considera anterior al texto es siempre otro que el sujeto que surge como consecuencia de la actividad escrituraria. Pero el que ha surgido queda sometido a un desplazamiento que le impone una asignación, ese que ya no soy yo, sos vos: el escritor. “Escribir es desdoblarse, ponerse ante el espejo. La obra literaria, mientras se la escribe, es una suspensión de la vida, que es retomada en las pausas” (72).

En *El escritor y el otro*, el espejo de Narciso ha sido reemplazado por el proceso de escritura, pero la estructura subyacente tiene un resto que permanece, la necesidad

de la propia desaparición, que lejos de impugnar la alteridad generadora del texto, la exalta. Hay una indagación incesante del sujeto de la escritura que persigue su propia desaparición del escenario que su escritura está configurando con el objetivo de ser atravesado por esa otredad trazada. Pero ese deseo de desaparición en Liscano es al mismo tiempo resistencia a la muerte:

La cosa más cercana a uno mismo desapareciendo siempre detrás del horizonte cada vez que uno cree poder agarrarla [12]. Quiero irme, desaparecer, encerrarme [27]. Porque también de ese modo uno pretende llegar al otro, pretende decir: aquí estoy, tratando de contar lo único que de verdad tiene sentido, que es la lucha contra la muerte, las ansias de verlo todo antes de desaparecer, de dejar testimonio de lo que se ha visto [120].

En *El escritor y el otro* esa tensión contradictoria, esa confrontación entre el deseo y la desaparición, asoma como un deslizamiento nunca concluido, el actor no soy yo, ya no soy yo, el actor es el otro. El escritor es el espacio en el que emerge la ausencia, es el soporte en que se aposenta lo insoportable. El escritor puede ser inalcanzable para la muerte, él es la presencia que resiste a la ausencia, porque instaura una relación que no es del orden de lo posible, que no depende de la potestad insalvable de la finitud. Pero del mismo modo, ese otro, el escritor, no es una roca, el otro no deja de desaparecer, de ausentarse, acaso de un modo diferente, puesto que en cada momento en que está ocurriendo su desaparición, su ausencia, nunca alcanza a consumarse en la consistencia de la nada; el escritor es la presencia misma de una desaparición que se resiste a desaparecer. En esa tensión se asienta el devenir de la escritura de Liscano.

Como Narciso, el sujeto de la escritura en este texto es demandante y demandado, la amenaza de la muerte debe ser atenuada con la transfiguración. El doble de los pliegues de quien dice yo en *El escritor y el otro* remite a la inversión especular de la escritura autográfica. Quien escribe se invierte e invierte. La copresencia simultánea y sucesiva es lo que lo impulsa a la transfiguración, a figurarse como otro. Ese simulacro es de algún modo resistencia a la muerte de la identidad, es la revelación desasida de que la última residencia de la identidad se inscribe en la diferencia.

En la escritura autográfica hay un movimiento de desplazamiento hacia la inversión que nunca adviene como tal, sino que está en constante hacerse y deshacerse. La inversión en la autografía no confiere ni otorga identidad, esa especulación tiene como consecuencia una pérdida incalculable y un resto de resistencia que no se agota. Al ingresar en la lucidez del reconocimiento de la deuda, el sujeto que ha buscado invertirse especularmente, recupera el esfuerzo de la inversión (en el doble fiduciario del esfuerzo puesto en acto), en la resistencia.

El principio y el final del texto establecen un tenso diálogo: “De una noche a otra noche espero que algo ocurra. Sé que no va a ocurrir, pero si no espero es seguro que no ocurrirá” (11).

Y el final:

Anoche entendí. Anoche llegué, anoche estuve allí. Aunque ahora ya no esté, aunque ahora no sea capaz de encontrar el camino para llegar, aunque ahora no sea capaz de describir lo que vi. Así voy, de noche en noche, al acecho, esperando. Rara vez llego, pero si no acecho seguro que no consigo nada. Yo soy mejor de noche. A mí me inventó M, y me inventó en la oscuridad [189].

Entre esos bordes, más que contar una historia o fraguar la complicada manobra de entramar narraciones, trascurren en sus modulaciones la escritura y las voces que se solapan, invierten, superponen; y en ese suceder se van anotando como en las columnas de un libro de contabilidad las operaciones por las que el sujeto adeuda la muerte. Esa deuda se constituye en el soporte figurativo de la inversión autográfica. El texto se va haciendo en la constitución de la deuda incalculable con la noche y la nada que se presentan como modos de inscripción anticipada de la muerte. La inversión al intentar cubrir la deuda no la salda sino que la posterga constantemente al crear otredades que difieren y transfiguran al sujeto.

En *El escritor y el otro*, el simulacro trata de constituirse en la identidad fantasmática del deseo de escribir, una identidad en la diferencia. De ahí que el sujeto de la escritura se ausente en la presencia compartida con la otredad. Su identidad es un movimiento perpetuo de diferimiento en relación consigo mismo.

“Vencer al tiempo” exhibe que la inserción de otro texto en el texto es simétrica a la confesión que cierra la escritura, el sujeto que profiere ese enunciado es un simulacro de otro que, a la manera de los deslizamientos incesantes en una cinta de Moebius, ha sido una invención imaginaria. “Aunque suene exagerado y ridículo, haber inventado una voz, haber inventado a M, me salvó” (43).

El espejo opaco de la escritura no refleja sino que desapropia cuando se pone en acto el pasaje entre vida y escritura; un pasaje con forma de laberinto que se juega agónicamente en el escenario montado por la escritura. En ese escenario las inversiones del sujeto son gastos sin recupero, no hay un capital que aumente en cada operación. Lo que la escritura desapropia no es el sujeto, sino que ese sujeto que escribe configura una apropiación de la otredad, como un suplemento de sí mismo.

En *El escritor y el otro* los múltiples encuentros, desfases, envíos, complicaciones entre escritura y lectura tienden una desolada desapropiación de la diferencia en un texto que se da a leer como un paisaje de médanos en el que se abre una grieta que pone en abismo el escenario montado para la representación del desdoblamiento de M en un narrador que finge que no finge ser Carlos Liscano.

Me ha seducido la intuición metafórica de conjeturar a *El escritor y el otro* como un paisaje de médanos. La arena traída y llevada por los vientos a veces se asienta y se amontona; esos cúmulos son fugaces, tan efímeros como los paisajes de los que participan. El diccionario llama médanos a esas colinas de arena movediza que en los desiertos y en las playas forma el empuje del viento. La etimología de esa palabra reconoce a *maydān*, del árabe clásico, como su antecedente. Ya sea que la imagen evocada por el paisaje de médanos se presente como un horizonte desértico en el que el otro se le aparece al sujeto de la escritura, perdido en esa



inmensidad, como alguien que llega trayendo consigo una posibilidad sin certeza; a pesar de ello su advenir puede suponer el fin de lo mismo o al menos una perturbación insondable de un estado de malestar. Ya sea que la metáfora envíe a esa zona de encuentro entre el mar y las orillas, que se dilata como una cintura inabarcable, allí el otro es, para el náufrago refugiado en la costa, también un anuncio que viene a cancelar la repetición alienante de lo mismo.

Pero en uno u otro caso, sea cual fuere la imagen del paisaje de médanos que evoque el texto de Liscano, lo que no puede faltar es la grieta como componente exclusivo de ese territorio imaginario. La grieta en *El escritor y el otro* es la figura de que me sirvo para nombrar el punto de articulación que configura al texto, que señala la diferencia en la proliferación de las voces que se nombran entre sí en el escenario.

Mi escritura también puede replicar las maniobras de Liscano, recorro, entonces a confrontar el principio y el final de “Vencer al tiempo”.

Condenado a marchar por el camino estrecho que he elegido, atado a las horas que pasaron, a los errores viejos y los nuevos, arrastrando el cansancio de los años, la busca de siempre continúa.

De pronto se pregunta: ¿existe acaso lo que busco?

Se levanta y escribe: estás siempre buscando porque siempre estás solo [125].

El cultivador justifica tu pequeña nada. Él te enseña que es preferible el mundo, aunque no esté bien hecho. Vivir no es hacer literatura. Porque la vida no es un argumento. Pero escribir puede darle motivo a la vida [141].

En *El escritor y el otro* las inestables constelaciones que van hilvanando los múltiples entramados que se tienden entre las narraciones y las voces son posibles a partir de la grieta que se abre entre la vida y la literatura, esa grieta es la huella de la escritura en la escritura, del mismo modo que son huellas las que deja Liscano en M, Liscano en el cultivador, Liscano en todas las voces narrativas que entran y salen de espacios y tiempos que los contienen y que a su vez son producidos por esas mismas escenas. La grieta abre la escritura a una puesta en abismo de la escena en la que esa escritura está siendo trazada.

## Coda

La crítica literaria no puede eludir el decirse desde un yo. Las máscaras de distancia, los filtros de objetividad, las retóricas de distanciamiento nunca terminan de suturarse; como la enunciación, que solo es posible desde un yo, la lectura crítica siempre es una actividad solitaria actuada por una primera persona, la lectura es un drama con un solo protagonista. La crítica literaria es una de las formas encubiertas de la autobiografía.

Desde una perspectiva que privilegia la dimensión temporal, a diferencia de la lectura, la escritura puede ser pensada como esa instancia, ese acontecimiento en el que el tiempo se demora, demorando la misma demora. La lectura y la escritura evocan de un modo diverso a la muerte. Quien lee pierde más de lo que retiene,

leer es un acto en el que la mirada expone la palabra a la molienda del olvido más que a la permanencia de la memoria; para no perder las diversas ilaciones de la letra, el lector debe ir y venir por el texto imitando las cadencias de una lanzadera. Pero mientras que la escritura y la muerte son incapaces de la plenitud del presente, porque el morir y el escribir no ocurren allí donde alguien muere o alguien escribe; en cambio, la lectura inevitablemente ocurre en una temporalidad fugaz. Alguna vez he leído que Blanchot dice, cito de memoria, que escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo. La radical extrañeza de su ausencia es, paradójicamente, consecuencia del exceso mismo del tiempo; la ausencia del tiempo en la escritura es producto de la coexistencia, en el mismo instante, del pasado, del presente y del futuro. Ese es el núcleo de la diferencia: la lectura está hecha de tiempo, porque sus modulaciones constitutivas, el olvido y la memoria, son maniobras para postergar la muerte.

En el último año he leído *El escritor y el otro* de Carlos Liscano varias veces, atrapado por el montaje de un escenario teatral en el que una única sombra, que yo imagino de color pardo, se dislocaba en otras voces, trastornando la unidad en una proliferación intrincada. Situado en una orilla (había escrito “a la vera”, pero la posible connotación con *vera effigies*, la imagen verdadera de algo o alguien, me ha disuadido de la posible confusión) o en otra orilla, en un borde o en el otro borde, en el margen o el otro margen, situado, entonces, entre la labilidad del recuerdo, que deja escapar los restos de sentidos, y la permanencia de la escritura, que se confabula con la fascinación de lo leído en un escenario montado por una constelación de voces narrativas, me dejé arrastrar por la tentativa (mezcla de tentación y proyecto) de escribir como si yo también fuera un invento de M. El límite nunca está fuera del escenario sino que la grieta que lo pone en abismo saca la escritura de los desiertos tan poblados de estereotipos y la hace delirar con imágenes de colinas de arena movidas por una mirada que se cree otra, que se cree la mirada de M.

Buenos Aires, Coghlan, octubre de 2010.

## Post scriptum

No he vuelto a leer mi trabajo sobre el texto de Carlos Liscano pero, en cambio, he regresado obsesivamente a *El escritor y el otro*. En algunas de mis travesías, he advertido una modulación de su escritura en la que no había reparado: muchos de los capítulos comienzan con una frase breve y directa: “Dificultad para escribir” (12). “No leo novelas” (14). “Escribir sobre literatura es una excusa” (18). “Empezó así” (20). “Pero también está en juego” (25). “La literatura no es un punto de llegada” (23); podría seguir agregando ejemplos pero sería redundante. Leo esas frases como puntos de condensación, lugares en los que los sentidos posibles se han tensado hasta un punto tal que el modo prieto con que se exponen inicialmente las palabras funciona como una válvula que se abre a una proliferación incalculable. Vuelvo, otra vez, a leer el comienzo del texto, ahora como una cita del otro: “A mí me inventó M, y me inventó en la oscuridad”.



Pienso la cita leída y ahora escrita por mí como parte de ese dispositivo; entonces, *El escritor y el otro* es una expansión de ese epígrafe que se propaga tanto en la grieta que atraviesa el desierto de médanos, como en las sucesivas lecturas que las incalculables mutaciones van introduciendo en una puesta en abismo que a su vez toma la forma condensada de una cita: “¿qué M detrás de M la trama empieza, de polvos y tiempo y sueño y agonías?”

No sé cuál de los dos escribe esta página. Borges o yo.







"[...] la verdadera cinta oscura por la que caminamos viviendo no tiene anverso ni reverso, podemos despegarnos en cualquier momento, como las grandes hormigas de patas frágiles de la cinta de Moebius del grabado de Escher."

# El sujeto de la escritura y el yo extranjero Alicia Migdal y Marguerite Duras

**Marta Labraga de Mirza**

*Asociación Psicoanalítica del Uruguay*

“Creía que podía hablar. Creía que tenía tiempo. Vivía como si lo creyera y se trataba en verdad de la pérdida del tiempo, y yo sin saberlo. Me miro desde afuera y no sé lo que veo.”  
Alicia Migdal, “Creía que podía hablar”  
(Inédito, 2009).<sup>1</sup>



Si el psicoanálisis en su dimensión teórica ha creado otro de los grandes relatos del siglo xx, gestados en el xix y siempre en construcción, y en su discursividad especulativa ha construido “novelas” donde los grandes personajes del sufrimiento existencial aparecen caracterizados con sus diferentes locuras sociales o privadas, es el lenguaje de la creación literaria el que, desde el mito y la tragedia hasta el presente, dio la visibilidad imaginaria a las sutiles manifestaciones de las “enfermedades del alma”.

La psiquiatría ya estaba hacía tiempo actuando en las formas diferentes en que se puede maquinizar el padecimiento psíquico por la reclusión y la coerción física, pero también ella hizo surgir sus relatos a través de la voz y la mirada de algunos hombres de verdadera ciencia, que introdujeron la escucha y la historización de los síntomas. De todos modos, sólo la creación artística y la literaria con su fuerza transgresiva escapan al control de los aparatos de poder que aplican la fuerza homogeneizadora de las categorías sobre los hombres que sufren, porque ese malestar en la cultura que revela el sufrimiento psíquico es siempre difícil de tolerar. Toda escritura en su trabajo con el lenguaje se reescribe y se piensa en el acto mismo de destruir, construir y reconstruir la lengua y el sujeto, y hace reaparecer un ámbito de subjetivación ajeno a los sometimientos al yo social y comunitario.

---

1. El acceso a estos textos inéditos me fue facilitado especialmente por la autora.

Por eso me interesa aquí ver el modo de acercamiento al dolor de lo singular en una producción literaria como las novelas cortas de Alicia Migdal y evocar en paralelo algunos pocos fragmentos de la escritura de Marguerite Duras, que ha sido un horizonte de lectura y escritura para muchas generaciones.<sup>2</sup>

En los textos de Migdal pretendo determinar un “sujeto de la escritura” (no un “sujeto de deseo”, que solo sería posible por la escucha en transferencia y en la intimidad de la sesión) diferente de las formas del yo, del que podemos deslindarlo. La narrativa de Alicia Migdal, reunida recientemente en el volumen *En un idioma extranjero* (2008),<sup>3</sup> se diferencia de otras escrituras que crean un personaje, un nombre, una psicología y que son en su enunciación textual configuradoras de un yo personal e intersubjetivo. Aquí prima el desasimiento del yo, el despojamiento como estilo, las presentaciones más que las representaciones y emociones y fragmentos de situaciones de vida recortados en una fuga constante de sentidos. En el movimiento de la lengua misma la constitución del sentido va unida a la constitución del sujeto y en esta escritura la presencia-ausencia de un no-dicho atraviesa lo dicho sin fronteras precisas.

La coexistencia de la multiplicidad de formas del yo, “las formas, imágenes, ropajes con los que el ser humano se envuelve en su existir” (Capo, 41) aparecen en el mismo yo-ella que enuncia el texto; hace presente lo que escapa a la unidad y que al mismo tiempo solo puede ser evocado por el juego significante. Esa oscilación metáforo-metonímica se produce en el correr de un mismo párrafo o en paralelismos a distancia (acrecentados ahora por la reunión en un solo volumen y las posibilidades de lecturas intratextuales) y permite diferenciar un sujeto de la escritura, del texto, sin que eso articule e integre lo que llamamos personajes y secuencias de acontecimientos.

Entre literatura y psicoanálisis, con el mismo oído de “la otra lengua”, distinguiendo en estos textos aspectos del yo y del sujeto, y afirmaré que es la cualidad subjetivante misma de la literatura el tema de toda su escritura, entre el relato y el poema.<sup>4</sup> La información y los detalles de sucesos faltan y es en ese campo de sustracción o defectivo donde se da el logro de lo no decible y se abre el inmenso campo de “la otra escena”. A veces, explícitamente, aparece el yo de la enunciación, a veces es esa ficta tercera persona, ella, y a veces solo un sujeto desinencial, para distinguirse de todo lo que no es yo y que la habita, como aparece en “La casa de enfrente”:

---

2. Tanto Carina Blixen como Alicia Torres señalan correspondencias entre las escrituras de Migdal y Duras.

3. Citaré por esta publicación, que retoma todos sus libros anteriores: *La casa de enfrente* (1988), *Historia quieta* (1993), *Muchachas de verano en días de marzo* (1999) y agrega un nuevo texto, *Abstracto* (2008).

4. *Mascarones* (1981), piezas muy breves de prosa poética, e *Historia de cuerpos* (1986), poemas con estructuras narrativas.

Me espero a mí misma. A veces con paciencia, pero la mayor parte de las veces en medio de un ahogado desasosiego, espero mi llegada adentro de mí, hacia mí. Mi salida al encuentro de lo que no soy yo [53].

Su modo de trabajo con el lenguaje tiene el trasfondo de Kafka y de Marguerite Duras, creando una escritura a distancia del lector pero que le habla desde la irrupción de un sujeto que dice una verdad del deseo y del dolor, desde un yo impersonal que borra al yo biográfico.

Estas narraciones resultan fragmentarias y los párrafos son escrituras lacunares que se enlazan y se pierden por medio de una palabra en común, por una asonancia, una referencia vaga. A ellos se vuelve una y otra vez y su sentido, siempre a posteriori se abre a una resignificación permanente:

Cada vez él le robaba algo. La miniatura del amor, la clave de su mecanismo, las pequeñas agujas del tiempo íntimo. Ella necesitaba, entonces, salir de la casa, sentarse en un café y mirar lo robado, examinarlo con la distancia que ofrece un lugar ajeno [...] observaba las caras de las otras mujeres [...]. Se veía a sí misma, mirando. Pensaba [...] en la marca al costado de su boca, su secreto de pérdida, el lugar extraviado entre todas [81].

Se trata de escrituras de lo parcial y elusivo, con afirmaciones sentenciosas pero sin el peso de lo aforístico, porque mantienen su ambigüedad. No encontramos generalizaciones esencializadoras sobre lo humano; dejan afuera los engañosos universales y trabajan sobre lo particular y mínimo de los seres y las cosas, de las palabras y las cosas. Pienso en Kafka, que formalmente se acerca muchas veces al aforismo, aunque las situaciones humanas kafkianas no nos ofrecen protagonistas que se abran a formas de subjetivación sino que quedan en los límites de la abstracción metafísica y de lo onírico, en sus perfiles de repetición y fórmula enigmática.

En cambio estas son narraciones en los bordes de la poética, para desasirse del yo, para alejarse del yo consciente o de conocimiento que nos piensa desde el engaño de la autoobservación y que tiende al lazo social. El relato busca abrirse a algo más desconocido de sí, a los efectos de lo inconsciente, pero por medio de la conceptualización de los afectos y poniendo a distancia los golpes de la angustia. Lo hace también por cortes y discontinuidades, marca para el lector eso que se escapa, lo que no podrá terminar de escribirse, como la simbolización inacabada que ninguna escritura completará, lo imposible de inscribir: el personaje no se delinea completamente y prima lo impersonal.

Sobre esto Deleuze escribía:

Pero la literatura [...] se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada: un hombre, una mujer, un animal, un vientre, un niño [...]. Las dos primeras personas no sirven de condición para la enunciación literaria; la literatura solo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir “yo” [...] [13].

## El yo extranjero y la palabra extraviada

El paralelismo con Marguerite Duras aparece cuando leemos en *La muerte del joven aviador inglés*: “Debiera existir una escritura de lo no escrito. Un día existirá. Una escritura breve, sin gramática, una escritura de palabras solas. Palabras sin el sostén de la gramática. Extraviadas. Ahí, escritas. Y abandonadas de inmediato” (Duras, 1994: 73).<sup>5</sup> Con trazas de horror y de goce, con silencios y cortes en el relato se ficcionalizan fragmentos de biografías en sus personajes, que no son de ella o de ninguna Marguerite Donnadiou (su nombre de nacimiento), no vividos por nadie. “Es un decir lapidario, elíptico, hiperconciso, que se encuentra ya en los *Derniers vers* de Rimbaud, o en ciertos haikus [...] ese decir puede hacer ‘ver’” (Noguez, 81).

Desde el *Cuaderno de cien páginas* (recogido después en el final de *El dolor*) y el *Cuaderno beige*, el último y más complejo de los *Cuadernos de la guerra* (1943-1949),<sup>6</sup> que reescribirá en obras sucesivas, sus afirmaciones se reiteran en la misma línea: “Mi vida está en mi obra”, “no preciso biografías”, decía ya en 1922, aunque más adelante todos los textos, las entrevistas que concedió, sus apariciones públicas, sus filmes, fueron múltiples biografías parciales y más sugerentes que cualquier relato ordenador de su vida. “La historia de mi vida no existe”, “¿qué es esa necesidad constante, paralela a la vida, de escribir?”, “lo que hay en los libros es más verdadero que las vivencias de su autora”. Y de Alicia Migdal dice Carina Blixen:

En un momento de crisis, en que las vías tradicionales de pensamiento flaquean, o se revisan y tantean nuevos caminos, Migdal propone una literatura que es un lugar de reflexión a partir de una topografía del cuerpo, las emociones, los afectos” [35].

La “topografía” es estructura, es abstracción, y esto aparece en ambas escritoras, más allá de la imposibilidad-inutilidad de una comparación exhaustiva entre ambas, atravesadas de diferente modo por sus vidas, su tiempo y los destinos de sus filiaciones literarias. Ninguna de las dos transforma su narrativa en un despliegue filosófico de reflexiones, por el contrario, el desarrollo parcial de escenarios de lo familiar perdido, fuera de cronologías, produce efectos de experiencia con la soledad, el sufrimiento, la nostalgia de lo infantil deslumbrado con la vida que se abre y de lo adulto que sufre las variadas formas del abandono y la crueldad.

Julia Kristeva, pensando en el decir del análisis, busca articular estos deseos de lo imposible, de lo “fuera del tiempo”, con el tiempo de la vida misma que nos va persiguiendo, y dice: “El fantasma pone al inconsciente en forma de relato de tal manera que el fuera del tiempo inconsciente, una vez nombrado y contado, cobra una dirección, un valor” (416).

---

5. “Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.”

6. Todos estos materiales de Marguerite Duras ingresaron en 1995 al Institut Mémoires de l’Edition Contemporaine (IMEC) de París.

Esto es lo que impresiona en *La casa de enfrente*: la corporeidad de la letra, la referencia directa a la carnalidad de las casas-cuerpos, el cuerpo representado con significantes que retornan, cada tanto, bajo la forma de acciones interrumpidas. Hay evocaciones, perspectivas, perfiles fugaces de individualidades evocadas, donde importa el punto de enunciación, la “ella”, en todo caso, aunque diga “yo”. “*Vivo siempre en la casa de enfrente*” (11).

En un trabajo anterior sobre cuerpo sexuado y escritura (Labraga, 2005 b: 341), propuse sustituir la palabra “casas” del comienzo de esa narración por “cuerpos” y ahora diría que se podría cambiar por “palabras” y ver su efecto: “para mirar de verdad [las palabras] se necesita un coraje que no nos destruya, una paciencia que nos permita inventarlas, desde afuera, sin sucumbir a su llamado infinito”. Y aparece el dualismo permanente entre la tortura y el goce de escribir como en el texto inédito de Migdal:

pienso entonces que no he logrado la mínima utilidad que justifique mi uso de las palabras, uso que no quiero usar y así amplifico esta prisión inútil. Como toda prisión, es sólo castigo. Este horror de la literatura, de saber decir, de la esperanza implícita [...] [2009].

Está en juego una doble subjetivación, de la escritora y del lector porque la escritura rescata, hace y reescribe lo traumático y al reavivar, en el quehacer mismo, el dolor de la pérdida y los límites, oficia una y otra vez de ejercicio con el ideal y sus fallos, con las heridas del narcisismo y con el goce de la creación como se ve al final de *La casa de enfrente* (68). Las casas, los cuerpos y las palabras revelan al yo extranjero. Se deshace de todo lo que sea interiorizar y su historia la presenta a través de lo extrínseco, lo ajeno y a distancia, como una historia de otros, de ese mundo transgeneracional siempre presente. Alude a lazos de sangre, de alianza, de parentesco y todas sus variantes imaginarias trasmutadas en lazo simbólico, siempre parcialmente fallido o deshecho, con las violencias familiares en sus desórdenes y reorganizaciones y los lazos eróticos de la intimidad que pueden encerrar lo ominoso de lo desconocido en medio de lo familiar.

Se escribe desde enfrente del yo, desde afuera. Mirándolo, observándolo como a un objeto: objeto perdido, reencontrado, amado, odiado. Como si fuera lo más propio, pero resulta ajeno. Sabemos desde la intimidad transferencial del análisis que el yo nos dice pero nos miente, nos engaña, quiere describirnos, supone nuestro nombre, pero desconoce su origen y quién lo mueve; habla pero no se dice y no sabe lo que dice y, más aun, no quiere saberlo.

Frente a esto Migdal se afirma en la ajenidad, en mirarse desde afuera, y produce la “especialización y ajenización” de una interioridad, como observa Carina Blixen (36). Es desde esa perspectiva que distinguí en las narrativas de Alicia Migdal y Marguerite Duras entre yo y sujeto, sin que aparezca desdoblamiento, duplicación o fenómeno del doble, como conceptualiza Daniel Gil (1995: 122), sino un encuentro especial del sí mismo en el lenguaje. Es también este autor quien desde la filosofía y el psicoanálisis realiza un minucioso y profundo recorrido (al



que remitimos al lector) de la construcción del sujeto a través de la historia en su trabajo *Descartes en el siglo XXI o ¿de qué sujeto hablamos cuando hablamos del sujeto?* (2007: 173).

El yo nos configura desde el comienzo como yo-cuerpo desde la exterioridad de esas identificaciones inconscientes por rasgos, como “precipitado de identificaciones” y por eso nos sostiene aunque nos engañe. No nos resulta transparente, se presenta a nuestra conciencia con la opacidad de un objeto y nos mantiene siempre otros y extranjeros para nosotros mismos. El yo es conflictual y, aunque nos sea imprescindible en su función vinculada a la realidad, “nunca dejó de ser tenido por algo que, al igual que ésta, se conquista en un drama” (Lacan, 23). Es en este drama especular de origen donde el “otro” y su mirada nos anticipa en nuestra unidad imaginaria y narcisista y por eso podemos siempre volver a experimentar, en la angustia, formas del cuerpo fragmentado y su precariedad.

Leemos en *La casa de enfrente*:

El ojo solo, la mitad terrible de la cara... El ojo mira los ojos y la cara que no veo. La cara mía que no conozco, cara que me posee... igual a la voz que es una ausencia en el momento mismo en que creyendo oír la entrego y la pierdo [17].

No hay ningún ojo polifémico que nos reconstruya, nos conserve y nos contemple tal cual somos. Ningún ojo que junte los fragmentos dispersos [32].

Hay imposibilidad de arraigo en lo real, ausencia de conexiones con circunstancias concretas y conocidas, ruptura con la verosimilitud normalizada, con los automatismos y rutinas cotidianas: “La voz no puede emitirse porque la saliva no lo permite”, “Las piernas envueltas en una falda estrecha no se despegan como si formasen la cola de una sirena” (2009). Es la visibilidad de las imágenes la que sostiene el relato y de ellas surgen los efectos de sentido para el lector; es “ella” presentándose encerrada, clausurada toda abertura, adentro y afuera vueltos uno y borde del desconocimiento y el desdoblamiento:

Caminando por la calle cierro los ojos –se puede– y duermo unos momentos. Así me traslado de un lado a otro. Adentro de la casa, voy huyendo. Ahí sentada en el sillón pienso en el sillón mismo, en el rincón de mi sillón en mi casa. Llego a él y me voy, salgo. Por la calle, pienso que debo volver adentro. El llanto desmoraliza, desarma. Caminando por la calle, siento mi cara delante de mí; no la reconozco [2009].

En esa atopia e intemporalidad anidan, sin embargo, el tiempo y sus marcas, presencias y ausencias. Con la escritura –“lenguaje del ausente”, como la llama Freud– se vuelve presente lo ausente y no lo que se tuvo y se perdió, sino lo ausente que nunca había existido hasta el momento de perderlo; la palabra hace ausencia, inscribe una pérdida y reencuentra lo no existido en el texto mismo. Recordamos a Mallarmé:

Para qué entonces la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria, según el juego de la palabra, sin embargo, si no es para que emane de ello, sin la molestia de un próximo concreto llamado, la noción pura.

Digo: ¡una flor! y del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo diferente que los cálices conocidos, musicalmente se eleva, como idea misma y suave, la ausente de todo ramo<sup>7</sup> [368].

Escribir, recordar, repetir, escuchar (la idea se eleva musicalmente), olvidar: solo diciéndose y haciendo literatura el sujeto de esta escritura reaparece, creando el objeto perdido. Siempre apelando a ese otro por medio de la voz es que puede hacer aparecer algo de sí mismo que le era desconocido.<sup>8</sup>

## Tiempos de erotismo sin historias

Solamente otro, siempre ese otro significativo, “aquel otro inolvidable prehistórico a quien ninguno posterior iguala ya” (Freud, 225), el que no existió jamás, y ese otro de un horizonte de cultura, que hunde sus raíces en la lengua y que es a medias traducido en deseo, es el que permite decir las “novelas familiares”. Es desde la escritura misma de donde surge un sujeto que será por momentos sujeto de su decir y desear y que posiciona la historia, deconstruye y reconstruye los recuerdos de un yo, pobre y herido, empecinado en ser “historiador” y restablecer la conexión con el mundo. Del material inédito de Alicia Migdal transcribo:

Yo estoy tratando de hablar de algo que no se puede verificar, que no está claramente en un orden mensurable, algo que es solo conjetural pero de lo que tengo una convicción fuertemente incorporada: el paralelismo entre vida colectiva y memoria espontánea de los tangos y el descalabro o el automatismo del paralelismo, el lento, inevitablemente *tempo* moroso de la memoria emotiva...

Mis padres bailaban su tango antes de que yo naciera, mientras sus primos morían en los campos, en Europa. Vidas paralelas. Gardel en la foto junto a Gabriel Terra, Homero y Discépolo junto a Perón en una foto tomada en Sadaic, Edmundo Rivero embajador artístico en Venezuela acompañando a Videla, Piazzolla por el mundo componiendo su música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires. Vidas paralelas: lo que le toca a cada generación y el borramiento de esa frontera de asignaciones imaginadas. Era a la mía a la que le tocaba vivir esa nueva formulación del horror... [2009].

---

7. “*A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.*

*Je dis: une fleur! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalment se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets* (“Crise de vers”, traducción de Roger Mirza, *La poética de S. Mallarmé*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990).

8. El problema de la distinción posible entre escritura y literatura en la obra de Alicia Migdal trasciende los límites de este trabajo y ha sido trabajado por Roberto de Espada.

Paradójicamente, en Migdal y Duras el discurso es el de una contemporaneidad que contiene las marcas históricas pero con cierta atemporalidad de la subjetivación. Los profundos cambios en la discursividad y en los relatos que atravesaron nuestras formas de vida en el siglo xx no aparecen como huellas distintivas del pasaje de una década a otra. Nos hablan de un hoy desde un anclaje erótico y desde una intimidad exteriorizándose lacónicamente en formas subjetivas donde la dimensión histórica datable se vuelve ajena y extranjera al texto. También está la historia del mundo, pero no borra el modo no socializado ni individualmente ubicable en el espacio de estas narraciones. Como dice Giorgio Agamben:

una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él, sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida [94].

Escrituras de la mirada a seres sexuados y a pensamientos de lo erótico, a cosas del mundo pero en cortes y sustracciones de todo lo superfluo que componen montajes, como en una concepción fílmica de la subjetividad que el psicoanálisis teoriza. Escribe Alain Badiou:

Aquello de lo que el cine es capaz en cuanto al sexo o la sexuación, aquello de lo que incluso sólo él es capaz, es de figurar sensiblemente, corporalmente, no [tanto] –como se cree demasiado a menudo– la distribución de los roles sexuados o las imágenes de esa distribución, sino –y es infinitamente más delicado y más original– el proceso de identificación de lo que “ser sexuado” significa para un sujeto [88].

Y dice sobre el cine, otra pasión de Migdal, algo que aparece en esta narrativa y en psicoanálisis, el valor de lo discontinuo, el rechazo de las historias, de los argumentos y anécdotas porque no es allí donde se pueden identificar las diferencias entre los sexos; en *Abstracto* Migdal dice:

[se produce] el alivio [para ella] de [esa] desaparición natural de las historias [...] ella se olvidaba de lo que había contado cada vez, de modo que aquellas horas intensas se volvían necesariamente fugaces, no integraban ningún recuerdo, no pesaban [...] era una tranquilidad cumplir con la tentación humana de contar y retirarse sin el peligro de la comprensión y del amor y su sometimiento al tiempo [146].

En la página final de *La casa de enfrente* aparece:

Algo innombrable persiste que busca su justificación en la ilusión de la sangre, Aquí estoy otra vez escribiendo una historia sin argumento [...]. Pocas veces junté las partes de esta historia sin argumento para fabricar una foto ilusoria que mostrase una verdad más grande que sí misma. No hay nada más allá de fotos y cartas, me he dicho, figuras y palabras extendiéndose desde atrás para llegar hasta la página y el cartón y restañarlos. Lo que se dice a otro, lo que se ve de otro. El tiempo íntimo [68].

Y otro de los pasajes serviría como muestra del modo en que se construyen los recuerdos, con los restos de cosas vistas y oídas, como articulación imprevista y preparada de fantasías:

Se acuerda de la preparación imprevista del amor, del palimpsesto del amor y de cómo uno se iba corriendo sobre el anterior, cubriéndolo y tapándolo imperfectamente, pero dejándolo atrás de a pedazos [117].

En Marguerite Duras tampoco se forma un yo por historias relatadas con los recuerdos de infancia, aunque estén y aparezcan en la desorganización de las rupturas de toda cronología y del asalto de la emoción. Son escritos atrapados al vuelo, como ella decía, “una literatura de urgencia”:

Crear en la insignificancia de la propia infancia es, en mi opinión, signo de una incredulidad fundamental, definitiva, total.

Todo el mundo está de acuerdo sobre la infancia. Todas las mujeres del mundo llorarían sobre cualquier relato de la infancia, aunque fuera la de un asesino o un tirano. [...] A partir de la infancia, todo destino es infinitamente lastimoso [...] pues en la mía sólo veo una precariedad que más bien me honraría [...]. Es el tren de la escritura que la atraviesa [1994: 83].

Nuestro yo extranjero guarda siempre algo del niño, infans, ese “extranjero sin palabras”, y de su “mal de infancia”, donde el desamparo era también que su lengua no existía y fue hablado por otros o acallado. Edmundo Gómez Mango le llama el “mudo de la lengua” (2009: 19) lo que se acerca a lo real inexpugnable y a ese niño mudo y escandaloso al mismo tiempo, que dispone de mucho más que la palabra. Y desde esa experiencia con el lenguaje nos dice que a su vez: “la palabra de análisis está marcada por el investimento nostálgico, para siempre incolmable, de la *lengua-madre* [...]. Extranjera y traductora” (1999: 92).

Se cruzan en ambas lo acotado y lo excedido en las maniobras y estrategias con la soledad y la pérdida. Las alusiones al silencio son también cortes en la narratividad y los modos de hacer presente esa afirmación de que una vida es “cualquier cosa menos narrable” (Migdal), que toda historia escrita está orientada desde un yo enunciativo como punto de partida pero dice desde el comienzo el engaño originario que encierra ese pretendido saber de un origen, de los otros, de una vida anterior de donde provenimos, el misterio de las genealogías, los crímenes fundantes de toda familia, el amor sin palabras y las fuentes del odio. Hacia adentro y hacia afuera, introyección y expulsión, la verdadera cinta oscura por la que caminamos viviendo no tiene anverso ni reverso, podemos despegarnos en cualquier momento como las grandes hormigas de patas frágiles de la cinta de Moebius del grabado de Escher.

## Traducción: pasaje al “albergue lejano”

Si decir que toda escritura es traducción resulta una afirmación exagerada, ella encuentra al mismo tiempo su apoyo en el funcionamiento psíquico mismo, donde transcribir, traducir, transliterar, resignificar, son formas del metaforizar continuo del funcionamiento psíquico que se sostiene en las posibilidades de sustitución-transformación significante. Alicia Migdal incluye textos y traducciones de sus escritores preferidos en sus relatos. También transcribe fonéticamente palabras en hebreo “ierokot, agvaniet, melafefonim, tapujéi”, que supone su madre había escrito para aprender a decir (116); como escritora tradujo a otros escritores (Pavese, Molière), por ese poder de introducirse e identificarse transitoriamente con el decir de otro, de penetrar en los universos que las cadenas del lenguaje van haciendo y en el movimiento de subjetivación que producen, trabajando con la polisemia y la ambigüedad de las palabras. Porque sabe que:

pueden suceder muchas cosas durante una palabra. En especial en portugués, cuando alguien dice, pronunciando todos sus recodos, la palabra “*aflição*”; las palabras “*tenebrosas transações*”, las palabras “*extrañas catedrais*” [42].



Un estudioso de la traducción como Antoine Berman ha señalado que cada pasaje traducido de una lengua a otra supone una prueba, un pasaje que toca lo extranjero del significante y de la significación, como lo dice el título de su obra *L'épreuve de l'étranger*. También los textos literarios nos conducen y encierran para nosotros “la posada de lo lejano” (“*l'auberge du lointain*”) esa otra morada.

Todo psiquismo es un traductor perpetuo. Freud, Lacan y Laplanche tomaron el modelo de la traducción para dar cuenta del movimiento de lo que se inscribe en el psiquismo y sus retranscripciones. Pero en *La casa de enfrente* no se trata de recrear los sentidos de otro escritor sino de hacer que los fragmentos intercalados en el texto de esos autores que ha amado oficien de contexto a sus palabras. Están marcados solo por las comillas y solo al final de la novela (70) aparecen las referencias. Pero en la lectura no es necesario confrontar autorías, sino que “hacen” una sola escritura de un solo sujeto y de su voz.

Esa voz parece distante y ajena y al mismo tiempo tan cerca nuestro que nos atrapa, es un yo narrador, pero difuminado. Nunca sabemos dónde estamos –aun en las relecturas nunca se puede anticipar lo que vendrá– salvo algunos momentos en que se vuelve a la misma frase por un paralelismo a distancia que abre para el lector el alivio del reconocimiento al limitar lo desconocido. O también el anuncio de la muerte del relato, como en el final de *Abstracto*: “El día es para terminarlo. El día es para acabarlo. El día es para terminar con él” (162), concordando con el movimiento hacia el cierre en *La casa de enfrente*: “Ir cerrando la historia [...] Decir: el texto llega hasta aquí” (56).

En cada escritor “la nueva lengua” de su obra, el nuevo código que crea, lo protege y lo aísla de las formas tal vez de indiscriminación, de ausencia de límites entre sí y sus otros, sus personajes, sus semblantes, lo resguarda de la indeterminación

permanente con el otro, con ese otro del dolor, del goce o de la violencia de los orígenes y reabre la subjetivación. Herido de guerra desde el comienzo, el yo y el deseo del otro humano, aun sobre la matriz simbólica de la que se origina, pueden sostenernos imaginaria y narcisistamente, pero nunca nos harán sentir garantizados de lo que somos.



- AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- ALLOUCH, Jean, *Letra por letra*, Buenos Aires: Edelp, 1993.  
 — *Contre l'éternité essais*, París: Epel, 2009.
- BADIOU, Alain, *Imágenes y palabras*, Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, París: Gallimard, 1984.  
 — *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París: Editions du Seuil, 1985.
- BLIXEN, Carina, "Alicia Migdal: escribir en un cuarto propio", en *Papeles de Montevideo, literatura y cultura*. Octubre 1997, n° 2, Montevideo, Trilce.
- CAPO, Juan Carlos, "La multiplicidad de las personas psíquicas", en *La neurosis hoy*, APU, Montevideo, 1993.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- DURAS, Marguerite, *Escribir*, Barcelona: Tusquets, 1994.  
 — *Romans, cinéma, théâtre. Un parcours. 1945-1993*. París: Quarto Gallimard, 1997.
- FREUD, Sigmund, *Cartas a Wilhelm Flies 1887-1904*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1994.
- GIL, Daniel, *El yo herido*. Montevideo: Trilce, 1995.  
 — *Escritos sobre locura y cultura*, Montevideo: Trilce, 2007.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo. *Le muet dans la langue*. París: Gallimard, 2009.  
 — *La place des mères*. París: Gallimard, 1999.
- KRISTEVA, Julia, *El tiempo sensible*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005.
- LABRAGA, Marta, "Fronteras del dolor y la violencia en escena: Resiliencia de Marianella Morena y *El dolor* de Marguerite Duras", en *El compromiso a escena*, Dora Sales (Ed.), Cádiz: Festival Internacional de Teatro, 2009.  
 — "El sujeto en Freud y Lacan. Las derivas de la subjetivación", en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* n° 100, mayo 2005 a (pp. 299-317).  
 — "Transferencia/s en el tiempo. Marguerite Duras: El deseo de escribir y la escritura del deseo", en *Trazas y ficciones*. Montevideo, Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis) volumen VII, 2007 (pp. 99-108).  
 — "Cuerpo sexuado y escritura. Conflictividad de las identidades. Algunos aspectos de la escritura de Alicia Migdal", en Melba Guariglia et al (Eds.) *La palabra entre nosotras. Primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres*. Montevideo: Banda Oriental, 2005 b (pp. 339-346).
- LACAN, Jacques, *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955)*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, París: Gallimard La Pléiade, 1960.

MIGDAL, Alicia, *Mascarones*, Montevideo: Arca, 1981.  
—— *Historia de cuerpos*, Montevideo: Arca, 1986.  
—— *La casa de enfrente*, Montevideo: Arca, 1988.  
—— *Historia quieta*, Montevideo: Trilce, 1993.  
—— *En un idioma extranjero*, Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2008.  
—— *Creía que se podía hablar*. Inédito [2009].

NOGUEZ, Dominique, *Duras toujours*, Arles: Actes Sud, 2009.

TORRES, Alicia, “*Historia quieta*, de Alicia Migdal, o la escritura como crimen en defensa propia”, en Melba Guariglia et al (Eds.), *La palabra entre nosotras. Primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres*. Montevideo: Banda Oriental, 2005 (pp. 147-155).





Mario Levrero en la plaza, Colonia del Sacramento.

# Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero

**Matías Núñez Fernández**

*Universidad de Salamanca*

"[...] no [me] queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Y sin embargo amo: no, es todavía demasiado, es todavía interesarse sin duda en la existencia. No amo pero me complazco en eso que no me interesa, por lo menos en eso que es igual que ame o no. Ese placer que tomo, no lo tomo, antes bien lo devolvería, yo devuelvo lo que tomo, recibo lo que devuelvo, no tomo lo que recibo. Y sin embargo me lo doy. ¿Puedo decir que me lo doy? Es tan universalmente subjetivo –en la pretensión de mi juicio y del sentido común– que solo puede venir de un puro afuera."



Jacques Derrida en *La verdad en pintura*,  
citado de la traducción hecha por Julio Cortázar  
en su cuento de autoficción "Deshoras".

"Aquello que hay en mí, que no soy yo, y que busco./ Aquello que hay en mí, y que a veces pienso que/ también soy yo, y no encuentro./ Aquello que aparece porque sí, brilla un instante y luego/ se va por años/ y años./ Aquello que yo también olvido./ Aquello/ próximo al amor, que no es exactamente amor;/ que podría confundirse con la/ libertad,/ con la verdad/ con la absoluta identidad del ser/ –y que no puede, sin embargo, ser contenido en palabras/ pensado en conceptos/ no puede ser siquiera recordado como es./ Es lo que es, y no es mío, y a veces está en mí,/ (muy pocas veces); y cuando está,/ se acuerda de sí mismo/ lo recuerdo y lo pienso y lo conozco."

Mario Levrero, *El discurso vacío*.

## I. El linaje autoficcional

Cuando Philippe Lejeune publicó su texto *Le pacte autobiographique* (1975) ofreció un cuadro esquemático que registraba diferentes marcos de enunciación, en el que distinguía al pacto autobiográfico como una instancia de lectura comprometida con la “sinceridad” del texto. Trascendiendo los estatutos de demostración factual del discurso de la historia y la biografía, Lejeune buscaba dotar de relevancia a una instancia de comunicación en la que el receptor solo podía valorar en su verdadera medida el discurso al que se enfrentaba si asumía la postura de un confidente. En el prólogo de John Eakin<sup>1</sup> a la reedición del texto de Lejeune se caracteriza esta confianza en la capacidad de autorreferencia del lenguaje: “es una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al sincero esfuerzo por vérselas con su vida y por entenderla” (12).

La obra que había maravillado a Lejeune y que había impulsado sus devaneos teóricos no respondía a la línea tradicional de la autobiografía de personajes de Estado o celebridades públicas donde las declaraciones realizadas corrían a la par de otros documentos históricos y fuentes. La obra que lo atrapó fue la mezcla de *collage* y autobiografía de Michel Leiris en la que se expresaba su idea –lejos de Hemingway o de otras destrezas viriles– de entender la literatura como tauromaquia en tanto artes pendientes a la par de la sensualidad y la muerte. Desde esta búsqueda de autorrevelación a partir de la literatura, Leiris construyó su obra no desde la crónica de una exterioridad histórica sino desde la pesquisa sobre la propia identidad y el carácter de las emociones, los sueños y la sexualidad. Sin embargo, el esquema con que Lejeune buscaba dar las pautas teóricas de su encantamiento era precisamente eso, un esquema. Desde allí, ante el cuadro esquemático del pacto autobiográfico propuesto por el teórico, no faltó quien identificara una casilla incompleta, una zona gris, ambigua. Serge Doubrovsky identificó la omisión –o la presencia de una idea buscada pero no articulada por Lejeune– y casi como una respuesta teórica escribió *Fils* (1977), que podría resumirse como la escritura de un texto donde la tríada autor-narrador-personaje comparte una misma identidad al tiempo que el texto se vale de los recursos propios de la novela. La broma teórica de Doubrovsky se basaba, pues, en la incapacidad de diferenciar a partir de elementos textuales qué constituye literatura, historia o biografía, y a la posibilidad de enrarecer o fusionar las variantes de los pactos de lectura desde gestos performativos ambiguos, marcos paratextuales difusos o simplemente desde la presencia de contenidos de difícil o imposible constatación factual (los sueños y



---

1. Este autor ofrece una singular lectura pragmática del texto *Barthes par lui meme* (1975), en el que pese a los esfuerzos posestructuralistas de Barthes por negar toda referencialidad Eakin analiza todos los signos de “autoría” en términos casi jurídico-penales: “[...] a fin de simbolizar el fracaso de este despliegue autorreflexivo [...] Barthes invoca, como se podía predecir, el signo del calamar cuya figura se oscurece detrás de una nube de tinta. Nominación y firma, deconstruidas y desplazadas, retornan en la marcha del calamar” (31).

los deseos insatisfechos, la memoria y el olvido). A este pacto de lectura ambiguo a mitad de camino entre lo autobiográfico y lo ficcional, Serge Doubrovsky lo denominó desde la contraportada –vestíbulo de acceso genérico– de *Fils* como la aventura del lenguaje en libertad, la *autofiction* o autoficción, el contar las fantasías personales a través de los recursos propios de la novela introspectiva y monológica: la perspectiva del yo.

## I. 1. Prisionero del tiempo, a la captura de la nada

En el caso de la literatura uruguaya contemporánea, este singular gesto escritural autoconsciente de los cuestionamientos emergidos de la filosofía del lenguaje, y que al mismo tiempo entrecruza pactos diversos nutriéndose de la hibridez genérica, encuentra un exponente fundamental en Mario Levrero. Signo escritural de la literatura de Levrero pero que, en palabras de Hugo Verani, trasciende al autor y constituye un ineludible signo de época dados ciertos marcos epistemológicos:

La disolución no solo de las convenciones genéricas sino también de las fronteras entre lo literario y extraliterario, la abolición de las distinciones entre arte y vida, ficción y no ficción, novela y autobiografía, son características distintivas –aunque no exclusivas– de la narrativa posmoderna [127].

Asimismo, este contemporáneo gesto escritural del yo posmoderno autocontemplativo y ensimismado se manifiesta como la praxis vital de un tipo de sujeto social excéntrico y que para Fernando Aínsa asume características de una marginalidad dotada de una condición impuesta (resultante del proceso dictatorial que tuvo lugar en Uruguay) y otra caracterizada por la deliberada autoexclusión de los cánones artísticos colectivos y la búsqueda de una identidad creativa propia (71). A la hora de dar un marco para la obra de Levrero, tanto los estatutos del pensamiento contemporáneo en torno al lenguaje así como las pautas histórico políticas particulares de Uruguay se asemejan bastante, por ejemplo, al marco contextual que Manuel Alberca ofrece sobre el auge de la autoficción en España durante las décadas del 80 y el 90:

El fenómeno de la autoficción, y de la explosión autobiográfica en general (aparte de las razones políticas que son exclusivas de España: fin de la dictadura, llegada de la democracia, descreimiento de la política y desencanto consiguiente), casa bien con los designios de una sociedad guiada por el predominio y la exaltación de lo individual, como consecuencia muchas veces del desprestigio y rechazo de causas colectivas. [...] Todo esto configura una sociedad y un sujeto social de fuerte impronta narcisista o, mejor, neonarcisista: un Narciso desaparegado, descreído, distanciado; un Narciso atravesado por la crisis del sujeto, escindido, sin énfasis y dubitativo [1999: 71].

En el caso de Mario Levrero, sin embargo, parece menos importante situar sus encierros creativos o su autoexclusión dentro de las pautas posmodernas de



interacción social que tomar en cuenta la fuerte presencia en sus textos de otro registro epocal más determinante, como son los cuestionamientos provenientes del posestructuralismo sobre la propia escritura. Respetando la adscripción a la familia que Ángel Rama definió como los “raros” (1966) y que Pablo Fuentes atribuye a la primera parte de la obra levreriana (1986), el segundo núcleo autoficcional en la obra de Levrero mantiene este registro singular fundado en Kafka y Felisberto (ahora en sus diarios fantasmagóricos y autorreflexivos)<sup>2</sup> y no ofrece análogos –sí herederos– dentro del ámbito de producción autoficcional de la literatura latinoamericana. Es de hecho muy difícil encontrar grandes similitudes entre la obra de Levrero y los representantes que Manuel Alberca (2006: 7) describe como los más emblemáticos de la autoficción latinoamericana: Fernando Vallejo, con obras como *La virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001), *La rambla paralela* (2002); César Aira, con *Cómo me hice monja* (1993); Roberto Bolaño en relación a *Los detectives salvajes* (1998) y *Llamadas telefónicas* (1997); Ricardo Piglia y Jaime Bayly.

Y es que más allá del marco de la posmodernidad como contexto general de estas producciones, a la hora de afinar una comparación, difícilmente el exotismo del narcotráfico o la prefiguración de una identidad sexual alternativa desde la experiencia de lo marginal tengan que ver con la candidez de la “angustia difusa” de Levrero. Mucho menos pueden relacionarse las disquisiciones metalingüísticas sobre la falsedad de la memoria y el lenguaje que desarrolla Levrero con otros formatos autofccionales de hiperteorización como son las “tesis autobiográficas” de Piglia o de Sylvia Molloy. Quizás lo único que pueda decirse a la hora de enmarcar la producción autoficcional de Mario Levrero en una clave genérica es precisamente la coincidencia con los juegos deconstructivos de la referencialidad del lenguaje que Doubrovsky desplegó desde el *nouveau roman*,<sup>3</sup> al tiempo que mantiene el pacto ambiguo o difuso de la literatura entendida como tauromaquia o medio de autoconocimiento que reclama un lector comprometido con la sinceridad de dicha búsqueda. Una serie de inquietudes, experimentaciones y reflexiones metalingüísticas sobre la escritura del yo que Levrero terminó por hacer primordiales y centrales en su obra y que se basan en la dislocación de la realidad en tanto percepción subjetiva de lo extraño –o incluso místico– y que reflexionan sobre su expresión desde el lenguaje como representación de la fragmentación del

---

2. No debe confundirse esta denominación con un recurso de metalepsis al estilo de lo que Diana Paris asume en la clave *fantasy* como el ingreso de lo fantástico en los diarios ficcionalizados. Antes bien y dados los marcos paratextuales que instala Levrero, lo insólito o extraño es llevado a los límites de la *performance*.

3. Es significativo que los principales exponentes de aquel realismo subjetivista que asumía la imposibilidad de interpretación de los objetos se abocaron desde sus diversos estilos a la autobiografía como práctica narrativa basada esencialmente en una experiencia íntima: Alain Robbe Grillet, con su periplo sobre la apatía surcada de erotismo en *Le miroir que revient* (1984); Nathalie Sarraute, en su intento de autobiografía convencional que desconfía de la memoria para recuperar su *Enfance* (1984), y Marguerite Duras en *L'amant* (1984) y *La douleur* (1985).

individuo en tanto ser discontinuo. Un cuestionamiento metaliterario nacido de las inquietudes creativas más básicas<sup>4</sup> y que termina por acaparar sus textos conjuntamente con el efecto de vacío que despliega el tono documental de la rutina biográfica. Recursos que crean una atmósfera o un territorio subjetivo de enunciación que en la escritura levreriana se constituye en un elemento indispensable para que el lector confidente perciba los efectos performativos de hallazgo o recuerdo que surgen de la escritura del instante.

En su obra, este proceso de performance genérica y búsqueda discursiva de los yo constitutivos del sujeto que se podría rastrear a partir de “Diario de un canalla” en *El portero y el otro* (1992), termina de prefigurarse en *El discurso vacío* (1996) y pasa por *Dejen todo en mis manos* (1998) hasta culminar en *La novela luminosa* (2005). Principalmente con las novelas *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, Levrero inauguró un ejercicio de escritura basado en lo experimental, una especie de nueva escuela del “aburrimiento”<sup>5</sup> que amparado tanto en los ejercicios caligráficos vaciados de contenido, en el diario de una novela que al escribirse como una especie de “obra en proceso” se convierte en la novela misma o en la crónica despojada de las conductas de los animales que lo rodean (el perro Pongo, la familia de palomas que el narrador contempla a través de una ventana en *La novela...*), buscó hacer surgir espontáneamente un yo perdido o anestesiado. Una fragmentación discursiva del sujeto desplegada desde lo “singulativo” (Genette, 1989), desde la ficción de un tiempo presente consistente en contar cada vez los eventos que acontecen varias veces y que crecen y se acumulan de una forma inquietantemente rutinaria por lo antisintético o antinarrativo que resulta el procedimiento. De esta forma casi agobiante de acumulación de datos concretos surge, sin embargo, la conceptualización de una angustiante asunción de existencia en permanente avance rumbo a la muerte donde el ser registra su cambio “siendo” un individuo diferente cada vez,<sup>6</sup> a cada instante, entendiendo desde allí la escritura como un ejercicio de autorrevelación en que la reconstrucción de un pasado remoto da paso al presente del lenguaje en el momento de su articulación.

---

4. Con respecto a este recurso de hacer de la construcción de la obra el tema mismo de la obra o mientras que se asume dicho gesto como un relevamiento documental de los estados del sujeto, son un buen ejemplo las declaraciones de Cortázar a Osvaldo Soriano sobre la elaboración de su texto “Deshoras”: “Allí no hay ningún montaje, la primera palabra fue escrita antes de la última, sin ningún tipo de artificio. Reflexionando me decía: ‘Me gustaría contar esto, ¿pero cómo hacerlo?’ y tenía un problema técnico de esos que a veces se me plantean y entonces, de golpe, me dije ‘a lo mejor lo que conviene hacer es empezar escribiendo sobre cómo no puedo escribir el cuento... un tipo que lleva un diario’” (1983).

5. “Prosigo, tratando de desarrollar temas poco interesantes, inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria” (p. 34).

6. “Osvaldo Aguirre —También al escribir se escapa de lo habitual. De acuerdo a tus términos, has diferenciado al ‘yo literario’, escritor, del ‘yo real’.  
Mario Levrero —No le llamo ‘yo real’ sino ‘yo cotidiano’. No sé cuál es más real. El escritor es el personaje que se forma en el momento de escribir. Ahora no estás hablando con un escritor; lo que te puedo decir de él es lo que recuerdo. [...]” (Aguirre, 222).

Ejercicios de experimentación que dan cuenta de una literatura en gestación o inacabada que “ficcionaliza” la coincidencia del yo con la enunciación del discurso. Y este procedimiento se asume lúcidamente como fracasado de antemano, ya que la lucha contra el tiempo y la consecuente discontinuidad del sujeto no pueden ser mantenidas desde el registro discursivo. El resultado de este fracaso, sin embargo, implica un viceversa en el que el yo surcado por su discurso ha sido modificado. Es decir, de la incapacidad del lenguaje de registrar el yo sin alterarlo, en un gesto extremo comparable a la instancia de contemplación atómica en que la luz altera el objeto que busca estudiar, se da paso precisamente a esa “luminosidad” o sanación resultante de la producción del discurso. De allí entonces la conceptualización del discurso en un nivel terapéutico, una reconciliación resultante de la escritura y que a partir de elementos paratextuales reclama en el lector un marco de recepción basado en la asunción de estar frente a la declaración de una instancia intimista sincera —y solamente ante este reclamo pactar o rechazar dicha sinceridad—. Es así que el texto asume “la incapacidad referencial del lenguaje” y hace de su factor “ficcionalizador” o adulterador un ejercicio experimental que presenta al sujeto brillando como una luz intermitente impulsada en un dínamo escritural, un hombre de arena difuminándose por un viento que nace de sí.



A partir de aquí se pueden distinguir dos tendencias (el término es excesivo) o manifestaciones surgidas en la literatura contemporánea influenciada por acentos diferentes de la obra y los talleres de Levrero. Una variante en la que la perspectiva del yo del discurso asume la ficción performativa de captar mediante la escritura la efímera existencia de los yo que surcan al sujeto del discurso, y una segunda tendencia que a estos recursos suma la teatralización autorreferencial a través de paratextos diversos y ambiguos del repertorio íntimo.

## II. Perspectivismo deconstruido: la celosía al pasado y al yo

Pablo Casacuberta puede ser considerado uno de los más claros exponentes de esta línea experimental “perspectivista”, en la que una serie de narradores protagonistas que habitan gran parte de sus textos despliegan un discurso monológico. Aunando temáticas personales a lo largo de múltiples soportes artísticos, Casacuberta desarrolla una voz estilística que construye un sujeto discursivo en la clave de una figura autorial que se instala en una literatura del yo o, mejor dicho, del mundo a través del yo lanzado al inventario sinestésico de sus emociones y de los medios con los que cuenta para contemplar el mundo (la concepción fotográfica de los objetos, las catalogaciones o inventarios científicos, la interpretación de las conductas de los animales, los ejercicios deductivos sobre el funcionamiento de las relaciones humanas). Es así que el recurso de narrar desde las miradas de sus personajes protagonistas es atravesado por la perspectiva artística en la que el sujeto desgrana un discurso mayormente descriptivo o incluso argumentativo en un monologismo exacerbado donde lo que se relata sucede esencialmente a un

nivel de la conciencia. Esto es así en tanto el mundo referido vale en su importancia a partir de la significación que el yo le atribuye. Textos en los que surge el mencionado efecto de “tiempo real”, un instante tras otro referido a partir de un hermetismo y un estatismo que generan el artificio de asistir al momento mismo de la prefiguración del pensamiento donde el hablante oblitera el mundo y su participación en él como si estuviera en trance o el espacio quedara constituido exclusivamente por una cartografía subjetiva. En este sentido, *Una línea más o menos recta* (2001) se muestra como una declaración misma de la fuerte impronta de reflexión metalingüística así como la libre asociación y la continuidad sincrónica del lenguaje y su coincidencia con la prefiguración de un sujeto discontinuo. Mediante una acumulación por asíndeton de cadenas de signos, se ficcionaliza el proceso de semiosis creando una realidad subjetivizada que no es otra que la del lenguaje en gestación.

Editada en la colección De los Flexes Terpinés dirigida por Mario Levrero y fechada en su finalización en noviembre de 1996, la obra constituye un ejemplo radical de un procedimiento que va más allá de un despliegue de técnicas narrativas y parece constituirse como el centro mismo de la literatura de Pablo Casacuberta: la búsqueda del yo en relación al mundo y los otros desde la producción de un discurso autorreflexivo. Este rasgo puede ser rastreado en textos como *El mar*, donde la descripción de los objetos adquiere una dimensión plástica y el relato se plaga de escenarios y escenas oníricas, o en *Aquí y ahora*, donde la voz infantil ronda el museo temático de la propia infancia y se torna poderosamente evocadora de una subjetividad recuperada a través de la escritura, o en la pérdida absoluta de referencialidad que se ejercita en varios pasajes de *Esa máquina roja*, donde superando los límites de lo neofantástico el texto construye una especie de momento cero, una nada en la que primero fue la palabra y solo ésta existe en un ejercicio que trasciende la mera reflexión metalingüística y ficcionaliza el registro del “ser” a cada instante.

En otra línea de influencia levreriana, la infancia como lugar de retorno a la fundación del sujeto constituye una de las temáticas por excelencia de la literatura autobiográfica y autoficcional. En este sentido, otro ejemplo de construcción de una voz y una perspectiva como marco para desplegar un yo discursivo en un presente que permite “recrear” o escenificar el pasado es el caso de Inés Bortagaray y su novela de recuperación de la infancia *Prontos, listos, ya*. Una breve novela hecha desde el despliegue evocador producido por los olores y los sentimientos asociados a lugares y climas y que cuenta con el antecedente de *Ahora tendré que matarte* (Bortagaray, 2001), donde ya se daban muestras de una clara y singular voz íntima.<sup>7</sup> Este último libro fue también editado en la colección De los Flexes

---

7. Jordi García refiere a la noción de voz y estilo en el marco de la autoficción: “En cierta medida, el lector de un cuaderno de escritor debería poder acercarse a ese texto en condiciones semejantes a las que obtiene cualquier otra obra de arte, es decir, al margen de su naturaleza autobiográfica, o confidencial, y quizás permitirá apreciar lo que efectivamente tenga de artística la manipulación o la expresión de la experiencia privada [...]” (224).



Terpines y con un título sugestivo sobre la intimidad compartida y el implícito mensaje dirigido al lector “ahora [que sabes demasiado] tendré que matarte”. Un texto desplegado desde la estilización y la reflexión sobre la materia de lo que se escribe en un vínculo con la intimidad y las emociones en el que Bortagaray desarrolla un universo autoficcional compuesto de fantasías y recuerdos, breves ensayos y disquisiciones sobre los gustos y las experiencias sensoriales mínimas acrecentadas y multiplicadas a una escala de enorme calado introspectivo. Nuevamente la autorrevelación es asociada al ejercicio mismo de la escritura. En palabras de Levrero: “Los libros de esta serie inicial han sido todos elegidos por mí. Son auténticos escritores, de alma, no escriben ‘para’ sino que escriben ‘por’: escriben por la necesidad de escribir; que es la única fuente de la que surge la auténtica literatura”.

En este sentido de literatura como necesidad de reconocimiento, *Prontos, listos, ya* da paso al relato de viaje en un presente que nuevamente se nos ofrece como el *racconto* de emociones o el inventario personal de la infancia en el que los episodios rememorados a lo largo de un viaje de vacaciones familiares son descriptos a partir de la perspectiva de una niña. Una clave estilística en tanto voz del discurso, que al mismo tiempo se ofrece como un ejercicio de imaginación en el que la memoria narra en primera persona. La interpretación de los diálogos mantenidos a lo largo del viaje, las situaciones de enojo y embarazo, de diversión e intimidad fraterna y parental, con escenas evocadoras y singularizadas, quedan subordinadas al primer plano en el que se ubica la descripción de las emociones del sujeto discursivo. Esto es así al punto de que como toda narrativa de viaje, y como bien lo señala el epígrafe de Kafka, las postas o los objetos recordados se ofrecen como marcas funcionales para desplegar el artificio del pasado propio, recuperado por medio de la escritura. A través de los dos libros de Bortagaray, sin desarrollar un plano de referencialidad estipulado a partir de una declaración de identidad, se filtra una serie de contenidos asociables a la vida privada y se delinea una figura autorial que decide vehicular su mensaje instalando el marco de la intimidad.

### III. Autoficción como tauromaquia

Para hablar de una zona gris de los discursos es necesario considerar la posibilidad de distinguir entre discursos factuales y discursos ficcionales a partir de elementos contextuales que enmarcan la enunciación. Esto que parece una obviedad no deja de ser una precisión ineludible, ya que si se asume, desde un radicalismo posestructuralista, que todo discurso es una ficción o construcción, no se podrá concebir la existencia de una zona fronteriza en un territorio sin límites. La posibilidad de diferenciarlos, sin embargo, no surge de la sustancia de los discursos sino de sus marcos de enunciación y recepción y de los pactos de lectura que reclaman: protocolos disciplinarios, géneros, etc. La asunción de esta realidad pragmática de los discursos, de este hacer cosas con las palabras, resulta en que la autoficción se constituya desde la plena conciencia de la construcción de un sujeto discursivo

que existe y se figura en el acto mismo de escritura al tiempo que reclama para ese gesto escritural una lectura comprometida con su “sinceridad”.

Para que pueda asumirse esta ambigüedad de pactos, el teórico español Manuel Alberca considera necesario que pueda realizarse una identificación entre autor-narrador y personaje (a partir de elementos paratextuales como prólogos, epílogos, entrevistas)<sup>8</sup> al tiempo que el discurso debe dar cuenta de circunstancias autobiográficas fusionadas con instancias de una absoluta “realidad subjetiva”.

La autoficción es, por tanto, un cruce de pactos narrativos distintos, que en principio entendemos como antagónicos y excluyentes. Del pacto de ficción conserva la clasificación de novela; del pacto autobiográfico, el mismo nombre propio del autor para el protagonista que permite establecer una identificación o continuidad entre el yo enunciativo y el yo enunciado. A algunos lectores esta indeterminación y ambigüedad sobre la posible verdad biográfica del texto quizás les deja indiferentes, pero otros no rechazan esta contradicción, al contrario encuentran placer al poder seguir las fantasías conscientes del autor, de proyectar en él las propias y de mejor conocerse en los claroscuros del relato, en un movimiento de vaivén entre lo ficticio y lo autobiográfico (Alberca, 2004: 242).

*Limonada* (2004), de Sofi Richero, constituye un excelente ejemplo del juego de revelaciones y ocultamientos a partir de los que la autoficción logra crear una instancia de comunicación intimista en la que el lector tiene la sensación de asistir a una búsqueda o ejercicio que se desarrolla en el momento mismo de la escritura. Difícilmente alguien podría considerar las pautas paratextuales que presenta *Limonada* como un mero juego de metalepsis donde el autor ingresa al mundo de sus ficciones o concebir el texto como una reflexión metalingüística de *mise en abyme* (pacto ficcional exclusivo). Antes bien, la fotografía de tapa de la primera edición (las niñas Richero fotografiadas por el padre en vacaciones familiares) y dedicatorias (familia, amigos, amantes), la reproducción facsimilar de una redacción infantil recuperada como un regalo familiar y con el “señorío” de los afectos como tema, el fechado de finalización del texto, la breve contratapa que ante todo se declara dubitativa sobre la pertenencia genérica, y el mismo título, que se mostrará en su significado de escritura terapéutica, son revelaciones de una intimidad

---

8. “Una última característica pragmática del paratexto es lo que llamo, tomando con libertad el término de los filósofos del lenguaje, lo que yo llamo la fuerza ilocutoria de su mensaje. Aquí también estamos tratando con una gradación de estados. Un elemento del paratexto puede dar a conocer una información total, por ejemplo el nombre del autor o la fecha de publicación; puede hacer saber una intención o una interpretación del autor y/o del editor. Es la función principal de la mayor parte de los prefacios y también de la indicación genérica en ciertas portadas o subtítulos: novela no significa ‘esto es una novela’, aserción definitiva en poder de casi todos, sino ‘por favor considere este libro como una novela’ [...]. Algunos elementos paratextuales conllevan procedimientos que los lógicos denominan como performativos –esto es la habilidad de hacer aquello que se dice (‘Abro la reunión’)” (Genette, 1997, 11). La traducción (del inglés) es mía.

exteriorizada en el momento de la escritura y que han surgido como una miscelánea a partir de la cuales ir a la pesquisa del yo actual y de sus emociones.

La recurrencia a las piezas personales tampoco es de importancia documental o testimonial (pacto biográfico exclusivo) sino que se ofrece como una forma de continuidad estética del yo escritural que construye una voz en tanto estilo y un sujeto discursivo en tanto despliegue de un repertorio individual. Gustos, caprichos, temores y anhelos son así ofrecidos a partir del museo de lo íntimo en una construcción personal que se sabe desplegada desde el discurso y que a partir de sus elementos referenciales del marco enunciativo realiza una declaración de sinceridad no impulsada hacia un afuera del texto, ni siquiera hacia un autor referencial, sino hacia la escritura misma como efímero registro del fluir emocional atestiguado por el lector. Es más, a tal punto la escritura logra el efecto de un espejo del sujeto que la produce y a tal punto se lleva el despliegue de identificación entre la figura autorial y el yo enunciativo que los paratextos asumen parámetros dialógicos con las lecturas e interpretaciones que la crítica formuló de la primera edición del libro. El epílogo a la segunda edición, “Acá tenés tu prosa viril”, da cuenta de las críticas a la escritura del yo o a la impostación femenina a través de un texto que se erige como un inventario que enumera caóticamente las características de la literatura “viril”, permitiéndose incluso la burla humorística y el sarcasmo como clave de identidad (la virulencia “inteligente” como masculinidad parodiada). Una nueva declaración de identificación con lo que se enuncia, en este caso, en diálogo directo con formas de su recepción abriendo el abanico performativo de la escritura como identidad reafirmada visceralmente:

[...] la prosa descriptiva, la de los huevos de los toros, la prosa que describe al mundo inagotable de *ahí afuera*, todo ese ahí afuera tan interesante que no está *aquí* sino ahí afuera, la prosa en tercera persona valiosa, valiosa y con personajes, con trama urdida de datos, y personajes con ideas griegas, la prosa de la información a toda máquina, a toda máquina y en tercera persona rigurosa, la prosa de la estructura informada y valiente de los narradores que despellejan al caballo mientras hacen el trote bandido de las medias sucias (2008: 75).

Por otra parte, podría decirse entonces que el valor de registro referencial de este tipo de texto autoficcional se sabe limitado al momento mismo de su enunciación. Mediante el recurso experimental de acumulación por un asíndeton continuo de principio a fin del texto, la realidad de los recuerdos y el pasado se ceñirán al presente sincrónico del pensamiento y de la escritura como si la voz del discurso se lanzase a un autoanálisis sobre las sugerencias y efectos que le producen los “talismanes” que ha ofrecido al lector. Por último, el discurrir discursivo se bifurcará en disquisiciones sobre el sentido del propio texto e incluso se desdecirá creando un efecto de “tiempo real” singulativo que hilará los signos creados con nuevos signos que los expandan y enriquezcan en una cadena metadiscursiva. Por tanto, lo que se documenta en el texto no es el pasado como crónica histórica sino las formas de su reminiscencia en el presente. Lo que se “documenta” es una efímera

declaración del yo existente en tanto enunciador de discurso y que no podrá ser rastreado más allá del momento de ese enunciado. Aquí su cercanía con la idea de desempeño discursivo o *performance* en tanto “hacer” al hablar. Y dos fuerzas surgen en este gesto: una expansiva, que sólo podrá ser interpretada en la amplitud de sus significados e importancia desde el pacto confidente del lector; una constrictiva, que concede a la palabra un valor terapéutico y que se irradia hacia el interior mismo de los temores y el dolor del sujeto que la enuncia.

#### IV. Conclusiones

La ya célebre rareza de Mario Levrero enfrenta la paradoja de haberse constituido en una línea escritural dentro de la literatura uruguaya. Una contradicción que no es tal si se toma en cuenta que los hallazgos de una obra experimental y dinámica como la suya son rastreables a lo largo de una serie de múltiples despliegues colectivos encarados a través de talleres y emprendimientos de edición que van desde la preparación de colecciones hasta la participación como prologuista o figura tutorial de contratapas. La idea de un Levrero entendido como impulsor de un movimiento, sin embargo, no resistiría la ubicación en un contexto en el que los manifiestos o programas creativos grupales han perdido su impronta de praxis social, amén de la contradicción flagrante que constituye hacer de un remiso y dubitativo discurso íntimo el itinerario fundante de una doctrina artística. De hecho, la escritura levreriana se presenta precisamente como un catalizador de las tendencias contemporáneas entre las cuales imperan las características de la introspección y los ejercicios de escisión o marginalidad autocontemplativa que para muchos constituyen una forma exacerbada del individualismo narcisista y egomaniaco de la posmodernidad. Sin menoscabo de la mirada apocalíptica como forma idónea de repensar –o incluso de pensar siquiera por primera vez– un gran número de fenómenos culturales diluidos en la aceptación acrítica de cierta posmodernidad, en este caso su pertinencia no parece estar en la negación de una práctica genérica o transgenérica como es la autoficción. Antes bien, son indispensables los juicios de valor artístico o la crítica que evalúe en parámetros ético-estéticos manifestaciones que se mueven no solo en la diversidad de pactos sino en una ambigüedad disciplinaria que no por eso cubre de impunidad la afectación “estelar” de mucha producción reciente apenas epigonal, apenas tardía, o que no debe asemejarse bajo el cristal posmoderno con aquellos otros proyectos artísticos preponderantemente histriónicos que construyen un personaje pop-mediático. Estos casos constituyen prácticas diferentes que no tienen que ver con los cuestionamientos inherentes a las contradicciones de los ejercicios de introspección “públicos”. Experimentaciones levrerianas que terminan por difuminar la frontera de escribir “por” o “para” en un nuevo lugar de enunciación espectacular y que solamente desde allí pueden asumirse ya como medios terapéuticos preformativos, ya como despliegues artísticos que desde sus estrategias de perspectiva se plantean casi como ejercicios de imaginación “gestálticos”. Textos holográficos en los que la santísima trinidad

autor-narrador-personaje despliega un nuevo metasujeto emergido de la propia escritura y modificado por ella. Proyectos que en el caso de la autoficción se basan en la contradicción histórica de utilizar un medio de comunicación colectivo para construir la individualidad y la diferencia; la paradoja de un individuo a la caza de sí mismo provisto de un arma tribal: la literatura.



- 
- AGUIRRE, Osvaldo, "Mario Levrero: el escritor es el personaje que se forma en el momento de escribir" (entrevista), en *Quimera*, n° 289, diciembre de 2007 (p. 22).
- AÍNSA, Fernando, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo: Trilce, 2002.
- ALBERCA, Manuel, "¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?", en *Cuadernos de Cilba*, n° 7/8, 2005-2006, tomado de <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf> [20-III-2009].
- "La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción", en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2004*, Visor, Madrid, 2004 (pp. 235-255).
- "En las fronteras de la autobiografía", en *II Seminario: Escritura de literatura autobiográfica*, Universidad de Jaén, Jaén, 1999 (pp. 53-75).
- BORTAGARAY, Inés, *Prontos, listos, ya*, Montevideo: Punto Cero, 2010.
- *Ahora tendré que matarte*, Montevideo: Cauce editorial, 2001.
- CASACUBERTA, Pablo, *Aquí y ahora*, Montevideo: Trilce, 2002.
- *Una línea más o menos recta*, Montevideo: Cauce editorial, 2001.
- *El mar*, Montevideo: Trilce, 2000.
- *Esa máquina roja*, Montevideo: Trilce, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Deshoras* [1982], Barcelona: Ediciones B, 1989.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils* [1977], París: Galilée, 2ª ed., Gallimard-Folio, 2001.
- EAKIN, Paul J., *En contacto con el mundo* [1992], Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- GARCÍA, Jordi, "La voz literaria y la materia del dietarista", en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2004*. Visor, Madrid, 2004 (pp. 219-233).
- GENETTE, Gerard, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.
- *Paratexts. Thresholds of interpretation* [1987], Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- LEJEUNE, Philippe, "El pacto autobiográfico (bis)", en *El pacto autobiográfico y otros estudios* [1986], Madrid: Magazul-Endymion, 1994.
- LEVRERO, Mario, *El discurso vacío* [1996], Buenos Aires: Interzona editora, 2006.
- *La novela luminosa*, Alfaguara, 2005.
- *El portero y el otro*, Montevideo: Arca, 1992.
- PARIS, Diana, "El diario íntimo en clave *fantasy*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622, 2002 (pp. 49-54).

RICHERO, Sofi, *Limonada*, Montevideo: Cal y Canto, 2008.

— *Limonada*, Montevideo: H editores, 2004.

SORIANO, Osvaldo, “Entrevista a Julio Cortázar”, en revista *Humor*, septiembre de 1983, tomado de <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto156.htm> [20-3-2009].

VERANI, Hugo, “Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad” [2000] en *Hermes Criollo*, n° 10, Montevideo, 2006 (p. 127).



# Autores

Alfredo ALZUGARAT (Montevideo, 1952) es licenciado en letras por la UDELAR, narrador, profesor, crítico e investigador. Publicó los relatos de *Porque la vida ya te empuja* (1987) y, en 1996, *War (La guerra es un juego)*. También es autor del testimonial *Un vecino solidario: Germinal Azaretto* (2000) y de las investigaciones *Desde la otra orilla* (2007), *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007, Premio Ensayo del Ministerio de Educación y Cultura) y *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX* (2009). Como crítico colabora en la actualidad en *El País Cultural*. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Roberto APPRATTO (Montevideo, 1950) es poeta, narrador, profesor y crítico literario. Fue docente de teoría literaria en el Instituto de Profesores Artigas y, desde 1990, dirige un taller de escritura. Como crítico colabora en *El País Cultural*. Es autor de una *Antología crítica de la poesía uruguaya (1900-1985)*. Entre sus libros de poesía están: *Velocidad controlada* (1986), *Mirada circunstancial a un cielo sin nubes* (1991), *Arenas movedizas* (1995) y *Levemente ondulado* (2005). Su narrativa se inscribe dentro de la autoficción: *Íntima* (1993), *Se hizo de noche* (2007) y *18 y Yaguarón* (2008).

Nora AVARO es profesora de literatura argentina en la Universidad Nacional de Rosario y editora de la revista *Transatlántico*, del CCPE (<http://www.ccpe.org.ar/>). Publicó el libro *Denuncialistas. Literatura y polémica en los 50* (2004).

Ignacio BAJTER (1983) es licenciado en ciencias de la comunicación por la UDELAR, con una formación en investigación orientada por la Cátedra de Semiótica y Teoría de la Interpretación y por el Seminario de Análisis de la Comunicación. Crítico literario, sus artículos sobre literatura se publican, en Montevideo, en el semanario *Brecha* y en la revista *Dossier*. Ha publicado trabajos en revistas españolas y mexicanas, entre ellas *Turia*, *Quimera* y *El Llop ferotge*, *La Tempestad* y *Letras Libres*. Integra, desde 2010, el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Jean-Philippe BARNABÉ se doctoró en la Universidad de París III (Sorbona) con una tesis sobre Felisberto Hernández (1997). Desde 1998 es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Picardie, en Amiens (Francia). Ha impartido cursos y conferencias en varios países de Europa y de América Latina, y ha publicado numerosos artículos sobre temas de literatura latinoamericana y comparada. Entre 2004 y 2009 fue coorganizador de la serie de coloquios internacionales “Montevideana”.



Carina BLIXEN es profesora, crítica e investigadora. Docente de literatura uruguaya en el Instituto de Profesores Artigas entre 1994 y 2009. Ha realizado crítica literaria en *Brecha* y *El País Cultural*. Ha publicado los libros *Isabelino Gradín. Testimonio de una vida* (2000), *El desván del Novecientos. Mujeres solas* (2002) y *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano* (2006, Premio Ensayo del Ministerio de Educación y Cultura). Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Alma BOLÓN es doctora en ciencias del lenguaje por la Universidad de París III. Actualmente es docente de la UDELAR: de lingüística en la Carrera de Traductorado en la Facultad de Derecho, y de literatura francesa en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; dictó estilística y análisis de textos en el Instituto de Profesores Artigas entre 2000 y 2010. Es autora de los libros *El olvido del lenguaje* (Publicaciones de la Universidad de la República, 2002), *Onetti en la calle* (Amuleto, 2009) y de artículos de su especialidad en revistas nacionales y extranjeras.

Luis BRAVO (1957). Poeta y performer, docente del Instituto de Profesores Artigas, ha ejercido la crítica literaria desde 1985 en medios de prensa nacionales escritos y radiales, y ha publicado artículos en revistas especializadas internacionales. Junto a Laura Oreggioni realizó la primera investigación de la obra inédita de Ibero Gutiérrez (Arca, 1989; 1992), cuya última actualización es *Obra junta. Antología de I. Gutiérrez* (Estuario, 2009). Como ensayista ha sido dos veces premiado por los Fondos Concursables: *Escrituras visionarias. Literaturas iberoamericanas* (Ministerio de Educación y Cultura/Fin de Siglo, 2007); *Cartografía crítica de la poesía uruguaya. 1950-1973* (Premio Investigación 2009, actualmente en prensa).

Helena CORBELLINI es escritora, profesora e investigadora literaria. Ha publicado –entre otros títulos– las novelas *La vida brava. Los amores de Horacio Quiroga* y *El sublevado. Garibaldi, corsario del Río de la Plata*, y la memoria sobre su padre *Mi corazón pesa demasiado*. Escribió los prólogos de *El lugar* y de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, de Mario Levrero. La “trilogía luminosa” es su tema de tesis en la Facultad de Humanidades de la UDELAR.

Alicia FERNÁNDEZ LABEQUE es profesora de historia egresada del Instituto de Profesores Artigas, máster en educación y psicóloga social, docente de didáctica de la historia y de la Maestría de Didáctica del CLAEH (Uruguay). Investigadora del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Uruguay, es actualmente su coordinadora.

Roberto FERRO es escritor y crítico literario. Doctor en letras por la Universidad de Buenos Aires, profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras, ha dictado cursos de posgrado en Uruguay, Brasil, Venezuela, México, Francia e Italia. Forma parte del consejo editorial de numerosas revistas académicas y literarias. Entre sus libros publicados están *Lectura (h)errada con Jacques Derrida. Escritura y desconstrucción* (1995), *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico* (1998), *El lector apócrifo* (1998), *Sostiene Tabucchi* (1999), *Onetti. La fundación imaginada* (2003), *De la literatura y los restos* (2009), *Derrida. El largo trazo del último adiós y Fusilados al amanecer* (2010). También dirigió el volumen dedicado a Macedonio Fernández en *Historia crítica de la literatura argentina* (2007), y la edición crítica de *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh (2009), siendo el autor del ensayo “La campaña periodística” que allí se publica.

Alberto GIORDANO es profesor de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) e investigador independiente del CONICET. Fundador y actual secretario académico del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la UNR, y director del boletín de dicha institución. Organizador del II Coloquio Internacional sobre Escrituras del Yo (UNR, 2010). Entre sus libros se encuentran: *Los límites de la literatura* (como editor) (2010), *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008), *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006), *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005), y *Manuel Puig. La conversación infinita* (2001).

Juan GROMPONE es ingeniero industrial por la Facultad de Ingeniería de la UDELAR, egresado en 1967. Sus áreas de trabajo son las telecomunicaciones y la informática. Es director de Interfase SA y de Tilsor SA. Es miembro de la Academia Nacional de Ingeniería y de la Academia Nacional de Letras. Autor de artículos y libros técnicos, de divulgación científica y de varias novelas, ha publicado, entre otros títulos, las novelas *Asesinato en el Hotel de Baños*, Premio Narrativa del Ministerio de Educación y Cultura, 1991; *Ciao, ¡Napolitano!*; y *La conexión MAM*; y los ensayos *Yo hombre, tú computadora*, y *La construcción del futuro. La danza de Shiva*, volumen 5, 2001.

Marta LABRAGA DE MIRZA es psicoanalista, miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU), licenciada en psicología por el Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras, licenciada en letras en la Facultad de Humanidades de la UDELAR, y profesora de literatura egresada del IPA. Investiga en escritura literaria y psicoanalítica desde las fronteras de la literatura, la dramaturgia y el psicoanálisis con trabajos publicados sobre esta temática. Docente de seminarios en el Instituto Universitario de Posgrado en Psicoanálisis (IUPP). Coorganizadora, desde 1995, de las Jornadas bienales de Literatura y Psicoanálisis en Montevideo.



Ana Inés LARRE BORGES es profesora, crítica literaria e investigadora. Desde 1986 dirige la sección Literarias en el semanario *Brecha*. Integra el Departamento de Investigaciones y Archivo Literario y, a partir de este número, dirige la *Revista de la Biblioteca Nacional*. Entre sus publicaciones: “Los paraísos perdidos”, prólogo a *En lo más implacable de la noche*, de Idea Vilariño (Buenos Aires, 2007); *Idea Vilariño, la vida escrita* (compiladora, 2008); *Juan Carlos Onetti: el escritor en el umbral* (2009). Editó la *Poesía completa* de Idea Vilariño (2002) y prepara la edición de sus diarios.

Anne MAUREL (Francia, 1952) es profesora de literatura y prepara estudiantes para el concurso de la ENS –Escuela Normal Superior de la Rue d’Ulm–. Ha escrito, principalmente, sobre autores del siglo XIX. En 1985 participó de la edición de las obras completas de Victor Hugo; en 1994 publicó *La critique*, un ensayo sobre la teoría de la literatura; en 2007, *Le pays intérieur : voyage au centre du moi. Anthologie de penseurs européens (1770-1936)*.

Matías NÚÑEZ (1981) es licenciado en letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UDELAR y máster (Diploma de Estudios Avanzados) por la Universidad de Salamanca. Ha publicado artículos de investigación en revistas arbitradas y colabora ocasionalmente con el semanario *Brecha*. El presente artículo forma parte de sus estudios de tesis doctoral sobre literatura uruguaya reciente.

Ricardo PIGLIA (Argentina, 1940) es autor de una obra narrativa que, partiendo de un realismo crudo (*La invasión*, 1967) luego abandonado, renovó los espacios de ficción latinoamericana y llevó al límite las posibilidades de la autoficción: paradigmática y temprana, la *nouvelle* “Nombre falso”, que da título a un libro de 1975. Publicó *Prisión perpetua* (1988), dos relatos que intercala con sus diarios, y las novelas *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) y *Blanco nocturno* (2010). A la altura de un clásico, *Respiración artificial* (1980). Formado como historiador en la Universidad Nacional de La Plata, interviene en la crítica de forma punzante, imaginativa, a su modo vanguardista (investigador, profesor universitario), actuando desde un lugar en el que tejer hipótesis es igual a elaborar tramas. En el método de la lectura como invención, destacan sus libros *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (1999), *El último lector* (2005); menos conocidos, *La Argentina en pedazos* (1993) y *El laboratorio del escritor* (1994).

Elena ROMITI es profesora de literatura iberoamericana en el Instituto de Profesores Artigas y de teoría literaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UDELAR. Ha publicado sobre literatura latinoamericana, con énfasis en cruces culturales y literatura femenina. Sus últimos libros son *Los hilos de la tierra. Relaciones interculturales y escritura: el inca Garcilaso de la Vega* (2009) y, en coedición con Song No, *400 años de Comentarios Reales* (2010). Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Jorge RUFFINELLI (Montevideo, 1943) es crítico e investigador de literatura y de cine. Director del Department of Iberian and Latin American Cultures de la Universidad de Stanford, dirigió la sección literaria de *Marcha* en Uruguay y dirige actualmente la revista *Nuevo Texto Crítico*. Entre sus libros más recientes se cuentan *La sonrisa de Gardel* (2004), *Patricio Guzmán* (2001 y 2008), *Víctor Gaviria: los márgenes al centro* (2005 y 2009), *Sueños de realidad*. Fernando Pérez (2005), *El cine nómada de Cristián Sánchez* (2007), *El cine de Patricio Guzmán* (2008), *América Latina en 130 películas* (2010).

Javier URIARTE es licenciado en letras por la UDELAR, profesor de literatura y de idioma español en el Instituto de Profesores Artigas, ayudante en la Cátedra de Literatura Latinoamericana (2003-2011) en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, e investigador asociado en el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Desde 2004 es estudiante de doctorado en la New York University. Actualmente trabaja en su tesis sobre literatura de viajes, guerra y Estado en América Latina. Ha publicado artículos tanto en Uruguay como en el exterior, y es coeditor del número especial de la revista *Cahiers de Li.Ri.Co.* (Universidad París VIII, Francia) titulado “Los raros uruguayos: nuevas miradas”, (2011).



Enrique VILA-MATAS (España, 1948) es reconocido por la originalidad, la variedad y la extensión de su narrativa. A una obra fluida y personal, que despegó en Barcelona en los setenta, se agrega la capacidad artística con la que, en los últimos tiempos, ha logrado sumar su imagen “ficticia” a la iconografía literaria, a los grandes medios de comunicación y a la realidad de las pantallas ([www.enriquevilamatatas.com](http://www.enriquevilamatatas.com)). Articulista, ensayista, sibarita, viajero veloz, cronista del siglo XXI, es autor de libros, algunos reclamados por la perfección, entre los que se encuentran *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), *La asesina ilustrada* (1977), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Suicidios ejemplares* (1991), *El viaje vertical* (1999), *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *Dublíneca* (2010). En 2011 inaugura la Biblioteca Vila-Matas (Debolsillo) con la antología de relatos *Chet Baker piensa en su arte* y *En un lugar solitario*, que recoge la primera narrativa, los cinco libros iniciales.

Óscar Jorge VILLA es profesor de historia egresado del Instituto de Profesores Artigas. Integrante del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Coautor, con Gerardo Mendive, de *La prensa y los constituyentes en el Uruguay de 1830*. Colaborador, desde 1979, de la *Revista de la Biblioteca Nacional y Deslindes*.

