

Ser escrita, ser Elena, ser Idea

La escritura como materia y performance en *Diario de juventud*

Romina Magallanes*

Universidad Nacional de Rosario

Carolina Romero-Saavedra**

Universidad Autónoma de Bucaramanga



En nuestras entusiastas primeras lecturas del *Diario de juventud* de Idea Vilariño advertimos algo inquietante. Se trata de un diario escrito por una joven antes de convertirse en escritora, por lo cual comenzamos a reflexionar y a dudar si podría o no pertenecer a la categoría que hemos adoptado como “faro”, siempre intermitente, para ir atravesando esa selva de letras íntimas que constituyen los “diarios de escritor”:

[...] diarios que se escriben en los márgenes de la literatura pero que se conservan en sus páginas las huellas del diálogo íntimo que cada escritor sostiene con las potencias y las imposibilidades del lenguaje (Giordano, 2006, 138).

En el caso de los escritores, el registro de lo cotidiano le plantea al diarista problemas que rara vez se presentan en los diarios de “gente común”, antes que nada, dudas sobre la posibilidad de inscribir, aunque más no fuese de forma

* Es licenciada en Filosofía y doctoranda en Humanidades y Artes, mención Literatura, por la Universidad Nacional de Rosario. Ha trabajado sobre el concepto de escritura en diversos autores, fundamentalmente en el marco de la Filosofía Antigua y Contemporánea; ha publicado artículos y reseñas; actualmente, se encuentra llevando a cabo la redacción de su tesis doctoral sobre Escrituras diarísticas. romina_magallanes@yahoo.com.ar

** Es profesora de Literatura en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, UNAB, Colombia. Es magister en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Escribió su tesis de maestría “Creación de personaje en el diario íntimo de Alejandra Pizarnik” (2012), con la dirección de Alberto Giordano. Actualmente trabaja en un proyecto de investigación a propósito de las escrituras de sí en Colombia. carola29pw@gmail.com

sesgada, lo intrasferible de las vivencias personales en las generalidades del discurso. Por la intensidad de su relación con algunas palabras [...] Lo que hace diferentes a los diarios de escritores es que siempre exponen, desde un punto de vista literario, deliberaciones sobre el valor y la eficacia de la escritura diarística” (2011, 102-3).

Por un lado, efectivamente, el *Diario de juventud* comienza el 6 de febrero de 1937, cuando Vilaríño tiene 16 años, y va hasta el 23 o 24 de noviembre de 1945, cuando ya cumplió sus 25 años. Se prolongará hasta el 19 de julio de 2007, un mes antes de cumplir 87 años (Larre Borges, 2013: 17). Es decir, estos escritos pueden considerarse diarios contemporáneos a su período de escritora inédita en libro.

También sus editoras señalan que el *Diario de juventud* promete mostrar su iniciación como poeta. Algo que ella “aún” no es.

Entre su adolescencia y su primera juventud este Diario muestra a una Idea Vilaríño que evade los atributos más visibles y previsibles de su mitología. Da cuenta de una vida anterior a su integración al grupo generacional del 45 y a su irrupción en el campo intelectual uruguayo. Habita un antes de la aventura de *Marcha*, de su profesión docente y de la militancia política pública. En este Diario Idea es todavía una poeta inédita y está lejos aún la legendaria relación con Onetti que, con su complicidad, redujo a una ecuación su vida amorosa. Por eso puede decirse que estas páginas desvelan a una desconocida (Larre Borges, 2013, 21).

No obstante, Idea escribe en el *Diario de juventud* sus primeros poemas que luego serán integrados a su *Poesía Completa* en un apartado que se llama “Poemas anteriores” y como el escritor diarista, se pone cara a cara, tal vez fugazmente, pero no en modo menos fugaz que otros grandes diaristas escritores, con la imposibilidad de escribir y no escribir,¹ y con el uso del

1. Citamos algunos ejemplos: Rosa Chacel: “no puedo escribir (323), “me puse a hacer esto, que es no hacer nada”, “imposible escribir una línea” (324), “es la materialidad de escribir lo que se me hace imposible” (341), “el caso es que me parece imposible seguir escribiendo” (346). Pizarnik insiste en esa imposibilidad, y puntualmente en la imposibilidad de escribir una novela: 1955, 27 de junio: [...] No sé escribir. Quiero escribir una novela (28) 1958, 20 de abril: [...] Debiera comenzar mi novela (119). 1962, 26 de junio: Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie (225). También Katherine Mandfield, por ejemplo, escribe en 1914, 2 de abril: [...] Si pudiera escribir con mi antigua fluidez por un día, se rompería el hechizo. Es el esfuerzo continuo, la lenta formación de mi idea y luego, ante mis ojos y sin que pueda hacer nada, su lenta disolución (1978, 20). Mayo: [...] ¡Oh! Si hoy pudiera escribir un poco, este día se volvería memorable para mí. Estoy ansiando escribir y no encuentro las palabras. Es una cosa extraña (21). 1921, 13 de julio: [...] incapaz de escribir *una sola raya*... tengo que confesar que he tenido un día de pereza. Sabe Dios por qué. Lo iba a escribir todo, pero no he hecho nada... Tengo la impresión de que soy culpable, pero al mismo tiempo sé que lo mejor que puedo hacer es descansar.

diario como cuaderno de ensayo-error de sus textos literarios, como lugar de creación.

Por otra parte, el vínculo intenso con las palabras es perceptible, tanto en la composición y en la corrección de sus poemas allí escritos como con la palabra en tanto tal. El valor y la eficacia de la escritura diarística son puestos en cuestión una y otra vez, “Yo quisiera volcarme en este cuaderno. Pero no puedo [...] Además, a veces me pregunto por qué escribo esto” (2013, 182). Quizás no únicamente en explícitas repeticiones como en esta ocasión, pero sí con formas que trascienden el sentido y la lectura unidimensional de contenidos.

Diario de juventud es una insistente, a veces tediosa, muestra de uno de los tópicos que cruzan a ese inclasificable conjunto de textos: la autofiguración (Molloy, 2001). Resulta sorprendente descubrir la exposición de sí que despliega Vilariño en su escritura diarística en contraste con la biografía de una poeta recluida, inaccesible, modesta, solitaria.

Nuestra apuesta hipotética se abocará a mostrar, por un lado, la naturaleza de la escritura diarística *de escritor* que constituye el *Diario de juventud* y, por otro, el fuerte y tal vez inigualable carácter bifronte de la exposición de una mujer, quien biográficamente fue conocida de un modo, como Idea; mientras que desde el punto de vista diarístico fue autoescrita y autorreescrita como una especie de “Helena” latinoamericana, además Elena es su primer nombre.

La identidad fluctuante de Helena —dice A. Poratti sobre la mujer mitológica— consiste más que la de nadie en ser dicha. Los lugares y ciudades multiplican sus historias. El destino de Helena es ser narrada, condenada y justificada, reinventada y rehecha (Poratti, 2010).

En una nota del *Diario* se informa que ella inspiró a un joven a escribirle una carta diciéndole: “... ya una Elena fue la causa de una guerra”.²

En el caso de Elena-Idea (como en la literatura griega, para la hija de Leda y Zeus-cisne, nacida de un huevo, la hizo puro decir) fue la autoescritura diarística quien la hizo, más que a otros, ser escrita.

Escribir, reescribir, copiar: ser escrita

Una de las muestras más potentes que exponen las luchas de un escritor con la escritura son las tachaduras. En Idea existe una relación material con la escritura; en su *Diario* hay tachaduras frecuentes, algunas hechas con saña y, al mismo tiempo, sabemos que su *Diario* fue copiado íntegramente,

2. Según anotan las editoras, Idea conservó esa carta de Arturo Toscano fechada el 8 de febrero de 1938 (Colección I.V. Correspondencia “T”). *Diario de juventud*, 112, nota 4.

mientras continuaba escribiendo su libreta en la que narra aquel pasado. También confiesa su “absurda compulsión de anotar” aunque no tenga “nada que decir” (2013, 482).

Si el sentido de lo escrito es lo único habilitado para ser leído, habrá que admitir que en el *Diario de juventud* de Idea son pocas las marcas del “diálogo íntimo” que, según Giordano, los escritores mantienen con “las potencias y las imposibilidades del lenguaje”. Ahora bien, si expandimos la noción de escritura y lectura hacia otro plano donde el sentido no reina, “la intensidad” de la “relación con algunas palabras”, “las deliberaciones sobre [...] la escritura diarística” proliferan.

Ubicarnos únicamente en el plano del sentido, supone una concepción parmenídea-platónica-aristotélica de la escritura entendida como una tecnología al servicio del *lógos*, que se limita a reproducir el pensar y el decir oral. Es decir, subsidiaria del ser, de “lo dicho”, lo vivido, la “propia vida”, ella debe relatar, narrar, esa vida de un yo, los avatares de una mismidad que la precede y que la comanda. Este es el plano de la ontología abierto por los tres pensadores griegos.

Podría situarse, a grandes rasgos y con importantes excepciones, la concepción autobiográfica de la escritura diarística desde esta perspectiva. No obstante, existe en la escritura una materialidad inservible, insignificante, liberada de la servidumbre del significado. Encontramos dos modos de esta materialidad que nos interesa poner de relieve. Uno, se halla trazado por las escrituras de W. Benjamin, R. Barthes, G. Agamben, entre otros. Extensa constelación de marcas que intentaremos exponer en este apartado.

Roland Barthes en un texto denominado “Variaciones sobre la escritura”, justamente contrapone los dos planos, el ontológico significativo, y el material insignificante, a los que nos hemos estado refiriendo. Sus trabajos atendieron durante mucho tiempo a la escritura entendida en sentido metafórico como una “variedad del estilo literario” o “el conjunto de signos lingüísticos mediante los cuales un escritor asume la responsabilidad histórica de su forma y se vincula con su trabajo verbal con cierta ideología del lenguaje” (1989, 12).

Pero años más tarde, lo que a Barthes le interesará es una especie de retorno hacia el cuerpo:

[...] es el sentido manual del término el que quiero abordar, es la «escritura» (el acto muscular de escribir, de trazar letras) lo que me interesa: ese gesto por el cual la mano toma un instrumento (punzón, lápiz, pluma), lo apoya sobre una superficie y de manera pesada o acariciante traza formas regulares, recurrentes, ritmadas (no es necesario decir más: no hablamos necesariamente de «signos») (12).

Así Barthes cruza aquellos planos. Desde la ontología significativa a la materialidad insignificante. Incluso en uno de sus diarios, “Deliberación”,

escribe: “En un primer momento mientras escribo mis notas (cotidianas) experimento cierto placer: es sencillo, fácil. No hay que torturarse buscando *qué* decir” (el subrayado es de Barthes, en *Genaoud de Fourcade*, 2005, 82).

La escritura diarística abunda en estos gestos insignificantes. Por ejemplo, leemos el Diario de la infatigable diarista Rosa Chacel:

Además, no sé por qué, la mano no me obedece. Todo lo que va escrito aquí es casi ininteligible (2004, 67). Esto está resultando ilegible por la postura: no se puede escribir en postura horizontal con estilográfica, y estoy demasiado cansada para cambiar de postura (74).

En un bellísimo breve texto “El vino del mediodía. Las dos lapiceras” Nora Avaro nota una peculiaridad inquietante en el Diario de K. Mansfield:

El 20 de setiembre de 1918 Katherine Mansfield escribe en su diario: “Espero que esta lapicera funcione. Sí.” La frase es despampanante, la vedette de las frases de un diario. ¿En qué exacto momento Mansfield comprueba que la lapicera funciona? ¿Trazando ya qué letra? ¿Cuándo? [...] una diarista de lucidez tan radical como Mansfield no puede dejar de escribir su sospecha de que la lapicera funcione con una lapicera que sí funciona, que ya funciona (2014).



Como se constata en la edición del *Diario de juventud*, la relación de Idea con sus lápices, papeles, colores, encuadernaciones, era constante. Con una impronta similar a la del trabajo de Barthes, la *Historia de la lectura en el mundo occidental*, compilación de estudios realizada por G. Cavallo y R. Chartier, también realiza una genealogía detallada de la práctica de la lectura y escritura en occidente.

La lectura no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás. [...] Una historia de la lectura no tiene que limitarse únicamente a la genealogía de nuestra manera contemporánea de leer, en silencio y con los ojos. Implica igualmente, y quizás sobre todo, la tarea de recobrar los gestos olvidados, los hábitos desaparecidos. El reto es considerable, ya que revela no solo la distante rareza de prácticas antiguamente comunes, sino también el estatuto primero y específico de textos que fueron compuestos para lecturas que ya no son las de sus lectores de hoy (1998, 15). Contra la representación elaborada por la propia literatura y recogida por la más cuantitativa de las historias del libro, según la cual el texto existe en sí, separado de toda materialidad, cabe recordar que no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerle (o escucharle). Los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos, –manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados– manejados de diversa manera por unos lectores de carne y hueso cuyas maneras de leer varían con arreglo a los tiempos, los lugares y los ámbitos (16).

Atendiendo a estas perspectivas inquietantes, tanto Barthes como Cavallo y Chartier nos confrontan con un desafío potente: sin abandonar –por otra parte, tarea quizás imposible– la lectura en términos abstractos, podemos reabrir un modo de ver lo escrito donde los “gestos olvidados”, “los hábitos desaparecidos”, “la rareza de las prácticas”, la fuerza de una mano que traza “en forma pesada o acariciante” puedan captarse en su exposición muda de *lógos*, en su sencillez de inscripciones que sin erigirse en significación se exponen como escritura. Esta, creemos, es una de las experiencias más interesantes que contienen los diarios de escritor.

Entre los diversos y múltiples cambios que acontecieron durante la antigüedad y la Edad Media en la práctica escrituraria, indicados tanto por Barthes como por Cavallo y Chartier, existen tres acontecimientos que por ser lejanos no dejan de habitar y trastocar la escritura diarística y resaltar su índole material, como también, la íntima. Entre los siglos XI y XII, la figura del copista, a quien también llamaban “pintor” (Saenger, 1998, 201), toma completa relevancia, y con esto, la materialidad escrituraria, el trabajo manual, la postura corporal, los elementos, la imitación de las letras que el copista no lee significativamente, se impone por sobre el sentido. No solo esto, ambos fenómenos se ligan a la aparición del espacio de la intimidad.

La desconexión entre escritura y sentido, entre medio de expresión o comunicación y contenido se manifiesta en diferentes facetas. Por un lado, tiene lugar la transformación de la práctica de la escritura en una especie de actividad salvadora, “la fatiga de transcribir era de por sí una oración realizada no con la boca sino con las manos” (Pedro, *El Venerable*, epístola I, 20). Es decir que más allá de su significado, toma relieve el acto somático mismo de escribir, y una implicación performativa como notaremos más adelante, ya que el ejercicio caligráfico de copia tiene por efecto no la comprensión lectora sino la salvación del alma. Por otra parte, tiene lugar una modificación clave que posibilitó otros tipos de lectura: la separación de las palabras, o la “palabra discontinua”; y con ella una serie de compendios como el espacio-página dividido en dos columnas, rubricaciones, signos de párrafo, texto y comentario, sumarios, concordancia de términos, índices. Dicha disposición visual, novedosa también conlleva performatividad, ya que, como indica Saenger, ella se presenta como condición de posibilidad de una conciencia crítica de la elaboración del pensamiento (33-4). La separación de las palabras dio lugar, por primera vez, a un vínculo de intimidad entre el autor y su manuscrito, “despertó el interés por la composición autógrafa [...]”. Autores “expresaron sentimientos íntimos hasta entonces no reflejados en pergamino debido a la ausencia de confidencialidad impuesta por el hecho de tener que dictar los textos a un secretario”. Otros elementos que promovieron dicha intimidad fueron las anotaciones añadidas, tachaduras, correcciones, añadidos que “formaban

un nuevo género de testimonios literarios” (Saenger, 196). Autores como Guiberto de Nogent escribían sus sueños y otros sentimientos íntimos con la finalidad de mantenerlos en secreto (197). Asimismo, la modificación en la letra fue decisiva para la construcción de ese espacio íntimo:

[...] escribir en gótica cursiva informal sobre folios y cuadernillos reunidos sin normas rígidas hacía el acto físico de escribir menos laborioso y más compatible con la actividad intelectual [...] El autor representado en las miniaturas, solo en su estudio o a veces en un escenario pastoral idílico, empleando la gótica cursiva, se libraba al mismo tiempo de la fatiga de escribir y de la dependencia de los copistas. La nueva simplicidad de la escritura dio al autor una mayor sensación de intimidad y privacidad (204).

Por último, otra modificación en la noción y práctica de la escritura: las aristocracias europeas eruditas hacían hincapié en el libro considerado como objeto de adorno, de ostentación de riqueza. Así, se encargaban libros con encuadernaciones realizadas con pieles valiosas, telas finas, metales preciosos (Cavallo, Chartier, 1998, 35). Nuestra contemporánea manera de leer excluye estas formas de escritura, quizás a partir de concepciones sustentadas en el plano ontológico significativo de la misma. Por nuestra parte, creemos que conviven en la peculiar disciplina de escritor llevar con tesón, muchas veces contra su voluntad o sin comprender por qué se escribe eso que se escribe, un diario.

Idea Vilariño ha mostrado una disposición visual que, como aquellas de los escritos medievales, hace de la escritura un rito material. Escribió en un clavel y en el pétalo de una cala. También en fotografías. Y entre letras y márgenes, en sus libretas que constituyen su diario realizó diversos dibujos. Libretas que tuvimos la posibilidad de ver. La edición de Cal y Canto, realizada por Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, recoge, lee esas marcas, como muchas otras en el *Diario de juventud* de Idea Vilariño³. Entre ellas, las copias –compulsión de muchos escritores diaristas– que recuperan también modos de escritura y lecturas antiguas, como las de los copistas. Idea, como otros diaristas, copia en otras libretas escritos efectuados en las primeras. Durante la copia de los “originales” ella continuaba escribiendo su diario contemporáneo. En efecto, las editoras han puesto de relieve este fenómeno, también están abocadas a la misma actividad de copistas de los



3. [...] “cuando son papeles personales (diarios o correspondencia) ¿cómo podríamos pensar la figura de un editor que ha actuado e intervenido este tipo de papeles alrededor de los cuales hay todo un desarrollo del concepto de intimidad? ¿No sería esta particularidad la misma que nos cuestione sobre los modos de edición de los diarios hasta, incluso, replantearnos el uso del término íntimo? ¿Cómo están al servicio de la creación de un personaje diarista estas características que venimos nombrando?”, Romero-Saavedra, Carolina. “Creación de personaje en el diario íntimo de Alejandra Pizarnik”. Tesis de Maestría en Literatura Argentina. UNR, 2012.

textos heredados. Cuando Torres señala que Idea “aplica para integrar el selecto grupo de `escritores del no´ de Vila-Matas”, es decir, un *Bartleby* de la literatura, por su “pulsión de negarse a sí misma y porque cuando su poesía describe llega a hacerlo casi sin adjetivos”, soslaya considerar que *Bartleby*, el arquetípico escritor del no (de la impotencia), para el escritor catalán, era un copista.⁴

Escribir en forma manuscrita un diario durante setenta años y junto a esto, copiarlo, también a mano, sin olvidar las propias encuadernaciones que realizaba con cuidado y dedicación de libros especiales, entre ellos la primera edición de “Poemas de amor”, –que se realizó con poemas manuscritos, los dibujos, añadidos, tachaduras– revelan otra forma de percepción de “el libro”, de la edición de una escritura que se presenta como única; y una cercanía a aquellas formas antiguas donde el escritor experimentaba una intimidad con sus propias letras.⁵ Efectivamente, Idea sucumbe a esta práctica no solo evidente en la abultada cantidad de libretas copiadas, sino también, enunciada en el mismo Diario: “Necesidad de escribir aquí, de anotar [...] Siento hoy esta absurda compulsión de anotar. No tengo nada que decir [...]” (2013, 482). Hay algo indetenible en la escritura diarística y en el trato material con ella. Fundamentalmente respecto a esto último, las editoras resaltaron cómo Idea lo experimentaba.

Además de señalar su labor de encuadernación y tachaduras, Larre Borges y Torres presentan imágenes de las libretas de la diarista, en las que pueden verse su caligrafía, dibujos realizados sobre las letras, tachaduras y demás componentes ineludibles de la escritura diarística. Es decir, las editoras invitan a la lectura de la exposición de la materialidad como una clave de dicha escritura, y explicitan, cosa que no es frecuente, los criterios de edición:

Nada puede sustituir al original manuscrito, al contacto del lector con la materialidad de las libretas, a la emoción de reconocer una caligrafía y en ella la memoria de la mano con que fue escrita y la sombra del cuerpo de su autora. La reproducción gráfica de algunas páginas del Diario busca paliar esta nostalgia y ofrece el testimonio de las libretas originales (37).

Los Diarios de A. Pizarnik eran cuadernos, hojas elegidas con mucho cuidado, a las que les atribuía –como también a los lápices, escritorios, tintas– la posibilidad de escribir o no una novela, un poema, el mismo

4. Cfr. Vila-Matas, Enrique (2009), *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

5. En “Genius” G. Agamben da una perspectiva muy interesante: “Si para escribir, tenemos -tiene él!- necesidad de ese papel amarillento, de esa lapicera especial, si necesitamos precisamente aquella luz mortecina que alumbra desde la izquierda, es inútil decirse que cualquier lapicera hace su trabajo, que todas las luces y todos los papeles son buenos” (2009, 9).

diario. Mariana Di Cío, que estudió sus manuscritos originales, pone de relieve este fenómeno que, sin embargo, está lamentablemente ausente de la primera (2003) y de la reciente (2013) edición de A. Becció.

Walter Benjamin, otro escritor diarista, también es un exponente de estos usos. En un breve artículo denominado “De lo pequeño a lo minúsculo, Micrografías”, Úrsula Marx resalta cómo este poder también opera para Benjamin, “el papel de alta calidad, determinadas plumas, tintas y lápices, otros elementos espaciales eran para él una importante condición para que la escritura fluyera suave y sin resistencias”, y en una carta a Siegfried Kracauer cuenta que ha comprado una estilográfica, que Benjamin describe como una “encantadora criatura con la que podré realizar todos mis sueños y desplegar una productividad que en tiempo de la antigua pluma hubiera sido imposible” (2010, 55). Esta anotación evoca el lápiz de Pizarnik que podía sumar y restar solo o la pluma que recuerda cosas por sí misma (2007, 225). También Jean Selz recuerda la letra minúscula de Benjamin “para la que nunca encontró una pluma suficientemente fina, lo cual lo obligaba a doblar el plumín para poder escribir” (2010, 55). Según Marx, Benjamin es un esteta de la hoja escrita, el manuscrito debía mostrar “una letra-entendida como imagen” (2010, 56). Por ello, dice, sus micrografías “repelen la lectura accidental”, y su predilección por “lo insignificante, lo diminuto y deslucido”, afirma en su hipótesis, son propios de la infancia (56).

Idea, por su parte, escribe “Y aquí termina la pequeña libreta verde de la Yerba Oneto que escrita con letra diminuta, casi ilegible, abarca todo un año, superficial pero lleno de cosas” (2013, 113).

Lo no dicho en el plano del sentido repele, como decía Marx sobre las micrografías de Benjamin, una lectura accidental, requiere leer de otra manera, convoca, como propone Lyotard en *Lecturas de Infancia*, a “un lector de ojos infantiles –capaces de escuchar lo que es imposible escribir– dispuesto a hacer jugar según sus propias resonancias esta potencial figura deseante” (1997, 10).⁶

6. Aunque desde una perspectiva diferente, la Crítica Genética se ha ocupado de leer la escritura en su materialidad. Sin embargo, es la finalidad de completar un sentido y una verdad lo que la fundamenta. Catherine Viollet –coeditora de Lejeune de *Genèses du “Je”* (París, CNRS, 2000) y del n.º 16 de la revista *Genésis*, “Autobiographies” 2002 (2005, 29)– afirma que “lo que garantiza el carácter autobiográfico de un texto no es tanto el hecho de decir la verdad como el de afirmar que uno se expresa, de enunciar que “yo digo que digo la verdad sobre mi vida” (24). La autora considera que para ello la Crítica Genética es clave a la hora de verificar los elementos de los relatos autobiográficos mediante el análisis de los documentos, los manuscritos, donde importa “la ‘verdad’ de la escritura, de los trazos de tinta sobre el papel” (24). Siguiendo a Lejeune, Viollet considera que el estudio de los manuscritos permite esclarecer la relación entre lo escrito y lo vivido por el autor, incluso evidenciando “fraudes” que implican una lectura inducida donde el lector ha firmado el pacto autobiográfico (27).

8 6 de julio/43 De mañana. De nuevo
8,30 estas malditas piernas odiadas,
9 de nuevo enfermas. Un ha hecho
9,30 cosas de dolor. Estando ellos ahí, lo
10 hay para mí más de sufrimientos
10,30 -años, el amor. los años. los años.
11 16 de julio. Siempre lo mismo,
11,30 Días un poco ansiosos. Náuseas,
12 validos... Sin embargo, un pe-
12,30 rido llegó a los 2 días. Porque
13 que en eso alcancé una posibilidad
13,30 de un quine. A veces demora
14 A veces no alcanza. A veces pien
14,30 so en O. con infinito de amor, con
15 finito de tristeza. A veces con aspección
15,30 Creo que es algo que no superamos
16 Pero al fin pienso a este momento
16,30 mío, a mi querido. He llorado de
17 otro día en sus brazos por que de por
17,30 to me vi, me volví a ver, perdida.
18 Pienso en lo que es de volver
18,30 = Hoy día una buena clase de volú
19 le propuse a María Julia que tocara
19,30 con Turiziani un concierto de
20 Bach - volí, piano y órgano. y
tocó una vez ante la Feneire por un
armonio / piano. le encantó la
idea de tocarlo con órgano.

marzo 9
Para Poema, que inspiró el 2º verso.

- 8 En el lecho, pensante,
8.30 Alondro como una tibia luna en un campo
9 mi cuerpo es el lugar exacto del sol
9.30 soñando ris, luna, mates cosas de otros,
10 Juevos de un blanco apenas insinuado,
10.30 lamas de vago vino, álamos de oro vago,
11 a los árboles solos
11.30 y cielo, mares blancos, pianos delicados
12 al caer de la tarde, estrellas con doradas,
12.30 silencios huaceros con hojas olivadas,
13 con sangre de los pinos negra, pagante, fuerte,
13.30 ascendiendo hondamente con un olor de muerte
14 un suave llanto de oro
14.30 tenco, lengua, pesado, crecido, silencioso
15 melca en el aire tiñe la pena de los árboles
15.30 las manianas les prestan su canto a la tarde
16 a la luna de otros, pero ahondando las pupilas
16.30 fús, noche desfondada, tiemblando hondos uvas
17 del deses, guarden,
17.30 y la idea, se aciento zereus de la noche
18 Entonces entre el ausio temblan los cosas
18.30 y el aire que lo entuere entre sus pies cosas
19 anpeado como una tibia luna en un campo
19.30. tñe luna acabada, mi cuerpo fe de un campo
20 no comprende las cosas ←

Sin ser considerados diario de escritor, los *Cuadernos de infancia* de Nora Lange, como indica J. J. Maristany, exponen lo que para el autor constituye:

[...] aquello que la vanguardia enarboló como premisa de la nueva sensibilidad: la preeminencia de la materialidad de los signos, tanto en el plano fonético como gráfico, hasta despojarlos de su significado y hacerlos jugar como meros sonidos o dibujos (2005, 67).

Maristany se detiene en tres episodios que considera que ponen de manifiesto esta hipótesis. Nos interesa el primero de ellos, que denomina, según una expresión de la propia Lange, “solitario tipográfico”. Lange, previamente a su adquisición de la lectura, recuerda las palabras como puro significante gráfico, como algo plástico, lo que la fascina es “su materialidad, su valor como dibujo” (67). Lange escribe allí:

Con una tijera recortaba palabras de los periódicos locales y extranjeros, y las iba apilando en montoncitos. La mayor parte de las veces desconocía su significado, pero no me preocupaba en lo más mínimo. Solo me atraía su aspecto tipográfico, la parte tupida o rala de las letras (1994, 34-5).

Las teorías del pensamiento contemporáneo, pensamos en G. Agamben, pero antes en W. Benjamin y en Lyotard, Deleuze y Freud, entre otros, han construido o explorado un espacio de imágenes fundamentales donde pueden, por fin, mirarse las letras entre sí, antes del sentido al que obedecieron o crearon, liberadas de esos –quizás– incómodos puestos subsidiarios que ocupaban respecto de la oralidad, ser copia de la palabra dicha, la expresión gráfica del pensamiento. Ahora, la lectura de la “no” palabra, lenguaje, signo, *logos*, deja al balbuceo, al garabatear, al caligrafiar, al copiar, al marcar dibujos por ahí –de ninguna manera a lo inefable sino a la materialidad, a la pura exposición– la potencia de escribir. Lo que Agamben denomina *la experiencia de la materia*. La materia, término aristotélico que el filósofo italiano despliega y profundiza, apunta a un “entre” algo y nada, la pura potencia.

Tanto la visión de la Crítica Genética como las tradiciones críticas que trabajan en torno a la autobiografía, parten de una concepción de escritura que hunde sus raíces en la ontología significativa del pensamiento griego clásico, como antes señalábamos. Si bien hay desvíos y movimientos, persiste la idea de fondo que piensa a la escritura como una mediación, un instrumento, una herramienta que, si bien puede o no provocar efectos, es más bien ubicada en el horizonte de la representación, donde ya sea el sentido, o el sujeto, o la vida, la preceden ontológicamente. Es decir, que la naturaleza de la escritura, como para Platón, es algo que, estando desvinculado íntimamente de la memoria, la verdad, lo vivido –o en todo caso, cuando no lo está– lo hace en el modo de la deformación, la manipulación, y cumple un rol subsidiario, sumiso, dominado por otras instancias fundantes.

Entre el padecer algo y el padecer nada, está la pasión de la propia pasividad. La huella (*týpos, íchnos*) es desde el principio el nombre de esta pasión de sí y eso de lo que en ella se hace experiencia es el acontecimiento de una materia” (2008, 462).

[...] lo referido no es ni la palabra como objeto, ni la palabra en cuanto denota en acto una cosa, sino una pura potencia de significar (y no significar), la tábula para escribir sobre la que nada está escrito. Pero esta no es la autorreferencia de un sentido, el significarse a sí mismo de un signo, sino el hacerse materia de una potencia, su mantenerse en la propia posibilidad... la materia puede existir como tal porque ella es la materialización de una potencia a través de la pasión (el *týpos*, la huella) de la propia impotencia (461).

Agamben identifica a lo largo de sus trabajos la experiencia de la materialidad impotente con la escritura; y la figura de la tablilla, utilizada en principio por el mismo Aristóteles, para escribir donde aún no hay nada escrito. La tablilla que luego con Locke será la “tábula rasa”. El papel en blando. Con esta figura el filósofo pone de relieve la potencia, “la experiencia de una materia inteligible (463-4), un “puro tener lugar”.

La potencia, que se dirige a sí misma, es una escritura absoluta, que nadie escribe: una potencia que se escribe por su misma potencia de no ser escrita, una tabula rasa que es impresionada por su misma receptividad y puede, así, no-escribirse. Según la genial intuición del comentario de Alberto Magno al *De Anima: Hoc simile est, sicut diceremus, quo litterae scribent se ipsas in tabula*, esto es como si dijéramos que las letras se escriben a sí mismas sobre la tabla (461).

Por ello, como el mismo Agamben considera, la noción clave en este asunto es la de materia: “una potencia que puede y padece a sí misma, una tábula para escribir que padece no la impresión de una forma sino la impronta de la propia pasividad, de la propia amorfia” (460). Esta escritura es el acontecer de la materia, el padecer la propia pasividad y el mantenerse en su misma posibilidad. Ya en “Umbral”, en *Idea de la prosa*, Agamben reflexiona sobre este vínculo entre la escritura, la potencia y la impotencia que es la materia:

Sobre Damascio, último escolarca en cargo de la escuela filosófica de Atenas cuando el emperador Justiniano en 529 decretó mediante un edicto el cierre de dicha escuela. Comenzó a escribir sobre el Principio único y supremo del Todo.

Damascio levantó un instante la mano y miró la tablilla en la que iba anotando sus pensamientos. De repente se acordó del pasaje del libro acerca del alma en el que el filósofo compara el intelecto en potencia a una tablilla sobre la que no hay nada escrito. ¿Cómo no lo había pensado antes? Eso era lo que día tras día había tratado inútilmente aferrar, esto era lo que sin descanso había perseguido tras el destello de aquel jalo indiscernible, cegador. El límite último

que el pensamiento puede alcanzar no es un ser, no es un lugar o una cosa, por muy extensa que esté de toda cualidad, sino la absoluta potencia, la pura potencia de la representación misma: ¡la tablilla para escribir! Aquello que hasta entonces había pensado como el Uno, como lo absolutamente Otro del pensamiento era en cambio solo materia, solo la potencia del pensamiento. Y todo el extenso volumen que la mano del amanuense iba llenando de caracteres no era más que el intento de representar aquella tabla perfectamente rasa, sobre la que aún no había sido escrito nada. Por ello no lograba concluir su obra: aquello que no podía cesar de escribirse era la imagen de aquello que nunca cesaba de no escribirse (2002, 14).

También L. de la Durantaye⁷ sostiene que en *Idea de la Prosa* hay una confrontación con el problema de la representación y sus límites, con la pura potencia de la representación (2009, 125). El autor señala que en esta obra existe discontinuidad entre los títulos y los textos. Entre otras, el ejemplo que nos interesa es de “La idea de pensamiento”, donde se discute sobre signos de puntuación. Según el autor, al hacer esto, Agamben encuentra en aquello sobre lo que cada idea versa algo fundamental sobre tal idea (123). *Notes, quotations marks, bibliographical references, see also 's and the like refer to a subject of knowledge ensconced like a ventriloquist behind the speaking subject* (Agamben, cita extraída de una entrevista, 125).

Es como si la misma escritura lo posibilitara, le mostrara la idea en su materialidad. En efecto, en ese primer ensayo, “Idea de la materia”, el autor muestra con completa claridad lo que intenta introducir el presente trabajo:

Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua, a la que los antiguos llamaban “selva” es, aunque calle, prisionero de las representaciones (2002, 17).

Es fuertemente perceptible cómo lo imposible de escribir puede, de todos modos, exponerse como la propia inscripción de la propia pasividad. Lo imposible, la materia, la potencia de no escribir se escribe con otra veta que la representación no puede alcanzar. De esta “selva” habla Deleuze en “Lo que dicen los niños”, con los términos “hierba” y “balbuco”. Deleuze cree que el balbuco:

7. de la DURANTAYE, Leland (2009): Giorgio Agamben: *A Critical Introduction*, Stanford University Press, Stanford, cap. iv: “The Pure Potentiality of Representation: Idea of Prose”, pp. 121-155. En este sentido, su trabajo *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-textos; es presentado por el propio Agamben como un “comentario”, una “suerte de comentario perpetuo sobre el testimonio” (2005, 10).

[...] es lo que hace que la lengua crezca por en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio: *Mal vu mal dit* [mal visto, mal dicho] (contenido y expresión). Decir las cosas tan bien dichas nunca ha sido lo propio ni la tarea de los grandes escritores (1996, 155).

Al balbuceo, como uno de los modos de exposición de la materialidad de la escritura diarística, responde la edición dando forma, domesticando “lo mal dicho” del diario. Todo lo que se deja afuera en honor a la inteligibilidad es para convertirlo en árbol, se quita la hierba, las interrupciones, tachaduras –suaves, dibujadas, hechas con saña– interjecciones, espacios en blanco, colores, repetición de letras en una palabra, papeles pegados, fotografías adjuntadas y marcadas, flores escritas, etcétera. Estas exclusiones suponen una nunca explícita concepción de la escritura vinculada a una manera de leer normalizada, guiada por la representatividad significativa que naturaliza la práctica y desoye otras experiencias obturando la irrupción de la materialidad. Hay balbuceo en lo corregido, ocultado, no visto: la letra, el color, tamaño, presión, espesor, esquemas, soportes, reescrituras, dibujos; se ejerce allí ese “mal decir”. Por ello insiste Deleuze:

El lector solo verá desfilan los *medios inadecuados*: fragmentos, alusiones, esfuerzos, búsquedas, que no trate de encontrar una frase bien relamida o una imagen perfectamente coherente, lo que se imprimirá en las páginas será un discurso turbado, un balbuceo [...] La obra balbuciente de Biely, *Kotik Letaiev*, lanzada en un devenir-niño que no es yo, sino cosmos, explosión del mundo: una infancia que no es la mía, que no es un recuerdo, sino un bloque, un fragmento anónimo infinito, un devenir siempre contemporáneo (158-9).

La escritura diarística (material) de la no escritura (significativa) puede pertenecer a la constelación filosófica donde se inscribe Bartleby –el escritor que no escribe– según Agamben, la de la experiencia de la potencia; y el diario ser la figura del *grammateion*, de la tablilla en blanco. La escritura diarística del escritor comparte esta índole: se revierte sobre sí misma, la materia, y escribe el propio no escribir. Escribe la experiencia de la impotencia.

Como escriba que ha dejado de escribir es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta. El escribiente se ha convertido en la tablilla de escribir, ya no es nada más que la hoja de papel en blanco (2009, 111).

Y también dice Agamben:

[...] la de Bartleby es la prueba más extrema a la que puede arriesgarse una criatura. Porque atenerse a la nada, al no ser, es ciertamente difícil, pero es

la experiencia propia de ese ingrato huésped, el nihilismo, con quien hemos adquirido familiaridad desde hace tiempo. Y atenerse únicamente al ser y a su positividad necesaria también es difícil, pero ¿no es este precisamente el sentido del complejo ceremonial de la onto-teología occidental, cuya moral mantiene una secreta solidaridad con el huésped al que querría expulsar? Ser capaz, desde una potencia pura, de soportar el “no más que” entre el ser y la nada, demorarse hasta el final en la impotente posibilidad que sobrepasa a uno y a otra, esta es la prueba de Bartleby [...] se libera tanto del ser como del no ser, creando su propia ontología (2009, 118-9).

Como subraya Blanchot, el diarista no escribe ni vive (1969, 210), pero escribe la reunión del no escribir y no vivir con la posibilidad de escribir y vivir. Es decir, que la escritura no es subsidiaria de la vida, ni de la vida vivida. En todo caso, la vida será su efecto posible. Como también la identidad, la subjetividad, la historia. No se encontrarían estas instancias en el lugar de fundamento de la escritura, que a modo de medio, de instrumento, daría cuenta de ellos, los expresaría, los narraría. Antes bien, la escritura tendría lugar como el espacio donde todo ello se restituye a su ser y ser-no, a su posibilidad.

Hemos propuesto la figura de Bartleby, un hombre cuya biografía, dice Pardo, no puede hacerse (2009, 147), o de poder hacerse tendría lugar como una suerte de “fragmentaria biografía negativa”, ya que Bartleby solo puede ser definido por lo que no prefiere, “de la identidad de Bartleby solo puede saberse lo que ella no es”, de la vida de Bartleby solo se puede contar lo que no hace (170), del escriba que no escribe, del copista, para resaltar la del diarista escritor, que garabatea la imposibilidad de escribir y con ella reivindica la materia, la potencia; no la actualización de un hecho, sentido, contenido, sino la experiencia de lo posible como tal. Ahora, hacia el próximo apartado de este trabajo, propondremos la figura de Helena. Porque en su mitología, expone la performatividad que habilita la impotencia, su costado secreto y su fuerza, que es lo que en adelante vamos a desarrollar. Porque es la práctica material, somática, insignificante, y no exclusivamente el relato de una vida vivida, lo que la escritura diarística del *Diario de juventud* expone. Un “vida” que puede ser no solo causa sino efecto de la escritura, una performance vital que no presupone una ontología representativa sino una ascesis contingente, una autofiguración escrituraria.

Tal costado de la materialidad performática nos conduce ya a las nociones de autofiguración-autoescritura, donde utiliza la analogía entre Elena Idea y Helena mitológica, puede notarse cómo en la escritura diarística el sentido deviene un efecto escriturario y no solo su fundamento, como es usual que ocurra, en la concepción autobiográfica de los *diarios*.

Autofiguración y performance: ser Elena

Como dijimos al inicio de este texto, la relación de Vilariño con la materialidad de la escritura de algún modo, además de su rol de Bartleby, termina por generar imagen, la imagen de una mujer mítica. Usamos la figura de Helena de Troya, la mujer narrada, renarrada, como la autofiguración más clara y potente de Vilariño en su diario temprano. Una imagen construida por la escritura diarística se instala, y da cuenta de la performatividad (Amícola, 2007), que hace que el sujeto se cree mientras se escribe. Sylvia Molloy comenzando la década de los 90 emplea por primera vez el término *autofiguración* para hablar de la construcción de una imagen de sí, una autorrepresentación en privado que responde a las expectativas de lo público.

Como él no tenía que trabajar ni estudiar, podía pasarse las horas por allí, esperando verme. Yo no tenía más que acercarme al balcón, y lo veía. Porque también él se enamoró y vivía buscando verme (Vilariño, 2013, 80).

Contrario a lo que mostró siempre como imagen pública de la poeta callada, oscura, tímida con una única fotografía oficial, con un número reducido de entrevistas Idea Vilariño dejó *escrita* en su diario una Idea diosa, diva, fotografiada, sabiendo –en la reescritura– que su diario sería publicado. Cómo omitir esta imagen si:

[...] como ningún otro poeta pasó en el Uruguay lo que con Idea Vilariño, eso de ponernos encima su marca de fuego, calcinarnos un pedazo de nuestro corazón, hacernos tocar el fondo de nuestra sed y nuestra decepción, no permitarnos ser nosotros mismos sino a través de ella (Migdal, 2013, 9).

Cómo omitirla si es el caso palpable de la imagen creada en el diario que terminamos leyendo hoy. Lo publicado no es la imagen de la poeta escondida, afligida. Lo que nos permite ver el diario y textos como *La vida escrita* es una Helena. Me llamo Elena y al final de todo soy Helena, Elena está antes que Idea, ese es el mensaje:

Cuando nació Alma, papá iba a anotar a su primer hijo como Azul, fuera varón o mujer. Pero, cuando volvió del registro, le había puesto Alma. Cuando nací yo, el día de Sta. Elena, la presión fue mayor, porque Elena era un nombre tan lindo. Papá, tan firme en sus decisiones, al anotarme decidió complacer a mamá –tías, Rosalía, todos coincidían–, y antepuso Elena a Idea. Por no sé qué error el empleado escribió Idear, de lo que me enteré cuando a los doce años saqué la cédula de identidad. Y Romani. Así está en mis papeles. Mi nombre osciló, predominando Elena hasta que fui al Liceo y mis compañeros entendieron que me llamaba Idea (2013, 58).

El nombre *Idea* en las letras latinoamericanas, la intelectual, la poeta del 45, discreta, retraída, escondida de las cámaras, la pública en vida, es más “real” por su condición de pública que *Idea* misma. *Idea* es Helena, la que tiene *collages* de fotos, la que posa todo el tiempo ante las cámaras elaborando una imagen que coincide perfectamente con su nombre, ese que osciló, pero que la escritura diarística detalla, afirma en cada correr de pluma. Helena, la diarista, es producto de esa materialidad que detallamos antes, efecto discursivo.

Recuerdo cómo me gustó siempre la forma del número 3, y el color verde para mi ropa, y el terciopelo, y unos zapatos delicados, lisos, negros como de ballet que me iba a comprar sola (2013, 67).

Siempre una fiesta, cualquier fiesta, es un éxito para mí. Bailo siempre. Pesco siempre a los que me gustan. Cada uno quiere mi telé[fono] [...] volver a verme. Y no coqueteo. Ahora preparamos Matemáticas (99).

Usamos esta fotografía de Vilariño (pág. 153) para seguir, para reafirmar la idea que desarrollamos antes, a propósito de la materialidad. La pose de la fotografía y la fotografía misma plantean una relación del cuerpo del diarista con el cuerpo de su diario, con la intención kafkiana de muchos escritores de diarios de dejar el cuerpo en cada entrada. Siguiendo a Agamben, como en toda fotografía lo real, que está a punto de perderse vuelve a ser posible, el gesto del escritor y su condena queda congelado, podemos verlo por un momento.

Llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central (2009, 87).

Dejar el cuerpo en el diario, además de esos desvíos que señalamos, implica anotar dolencias, enfermedades, transformaciones, envolver la relación de su cuerpo con él mismo. Incluso la enunciación de sus angustias e imposibilidades:

El coito, castigo de la dicha de estar juntos. La única posibilidad para mí de soportar el matrimonio es vivir de la forma más ascética posible, de forma más ascética que un soltero. Pero ¿y ella? (Kafka, 2006, 303).

Walter Ong, en *Oralidad y escritura* (1987), habla de la escritura como una tecnología que necesita herramientas, entiéndase hojas, plumas, pinceles, tablas. Para lograr la expresión mediante la tecnología la persona debe interiorizarla. Esta interiorización evidentemente deviene en una modificación de la estructura del pensamiento. Operaciones en las que





participa el cuerpo completo, como la escritura, hicieron posible una introspección que cambia la posición del sujeto frente al mundo en el que vive. Cuando las palabras, resultados de esa introspección, se transforman en cosas impresas, hay un cambio en la conciencia de la persona que escribe. Las palabras orales, sin más duración que los segundos de la emisión lograron mediante la escritura fijarse un lugar, en una cosa, como una pose de fotografía.

Imposible no darse cuenta del elogio y la imagen de sí que construye la escritura del diario, las fotografías anteriores, gracias a la edición de Larre Borges y Alicia Torres, acompañan las imágenes de una Elena que como Helena de Troya genera disputas entre sus pretendientes, es perseguida, incluso intentan violarla:

Íbamos a menudo a jugar de tarde a la plaza Atahualpa. Un atardecer que jugábamos a las escondidas, se escondió conmigo y me oprimió contra él un muchachito mayor que nosotros, feo y desagradable. Me asustó y me desagradó y abandoné el juego. Tal vez me hubiera gustado si hubiese sido un encanto como Pepe. Peor era en casa mi tío Carlos, medio hermano de mamá—15?, 17?— que estaba con nosotros porque había que sobrealimentarlo y apartarlo de las malas compañías. De noche escuchaba ópera con papá, pero estaba ocioso en la casa durante el día y me buscaba con fines sucios. Una vez me mostró unas revistas —“Caricaturas”, se llamaban—pornográficas que guardaba en su baúl y cuyas estupideces que no comprendí muy bien me producían un malestar orgánico desagradable. Y otra, me mostró su órgano y quería que lo tocara. Recuerdo que tenía un olor asqueroso y que me pareció horrible. Supongo que la presencia de mamá, de mis hermanos, de la gente de servicio le hizo difícil repetirlo y al fin se fue (2013, 73).

Es posible ver en la lectura del diario que la imagen de la Idea irresistible, la performatividad, tiene efecto sobre terceros, como cuando ella le cuenta a Tito Farolini —amigo— que su madre descubrió su diario íntimo, el recuento del contenido del diario, la confesión de Idea despierta los celos del escucha. Hablar del diario, de lo escrito en el diario desata una reacción violenta en Farolini:

Está enardecido. Me quiere, no puede vivir sin mí. De pronto me abraza. Lo rechazo. Se pone enloquecido y quiere forzarme. Dice cosas horribles. Me vuelca, nos revolcamos, le pego con las manos, con los pies, lo araño. Es terrible. Increíblemente consigo deshacerme de él sin que consiga más que humillarme y babearme. Quedamos respirando como perros exhaustos, al pie de un arbolito (2013, 104).

He ahí el efecto de la escritura, incluso en otros. Barbara Cassin, en su libro *El efecto sofisticado*, propone un plano donde precisamente Helena aparece como un emblema de una posición que la autora denomina *logológica y*

contraontológica. Frente a la ontología significativa hay una performática de la palabra que no conmemora el ser, no tiene por tarea decir algo, señalarlo o expresarlo, sino antes bien producirlo. De este modo, la palabra cobra su propio poder y el contenido, ya sin doblegarla, se convierte en su efecto.

El registro, la interrupción propia de las entradas de un diario inhiben (casi siempre) la posibilidad del recuerdo y la rememoración propia del relato de la autobiografía. En el diario, la inmediatez de la anotación fortalece la idea de leer una verdad. Sin embargo, el ejercicio *ethopoiético*, por medio del cual el sujeto se constituye a sí mismo como sujeto ético evidencia la posibilidad de alejar la verdad y la sinceridad de una definición única y posibilita la inclusión de lo que Foucault llama *juegos de verdad* o *voluntad de verdad*: “entiendo como verdad el conjunto de los procedimientos que permiten pronunciar, a cada instante y a cada uno, enunciados que serán considerados como verdaderos” (2001, 337). Ella es Helena, la que atrapa todas las miradas:

Cuando salgo del Kolischer con mi violín, veo venir un hermoso hombre, alto, bigote y pelo negros, muy elegante. Me mira de pies a cabeza con una mirada de admiración y de hambre que me deja satisfecha de mí, de él y del mundo. Vale la pena vivir para recibir una mirada de esas alguna vez (2003, 123).



Hablamos del diario de una escritora hasta ese momento inédita, anotaciones como la anterior están seguidas de borradores de poemas.

La voluntad de autofiguración del escritor, su deseo de imponerse a través de lo escrito, no impide a veces que el movimiento de la escritura, obedeciendo a una lógica sin autor, lo enfrente con una verdad que no estaba, ni acaso esté, interesado en conocer (Giordano, 2006, 114).

Vilariño es uno de los casos en el que la escritura se torna inapropiable, materialidad y performance se funden en una línea imposible de separar, lo que hace “genial” (la aparición del *genius* de Agamben) este documento recientemente publicado. Imposible tener una visión completa de la figura de esta poeta uruguaya sin descubrir este efecto performativo que acompaña la individualidad de este diario temprano de la escritora que por su extensión, complejidad y comprensión editorial es único en las letras latinoamericanas.



- AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- *Idea de la prosa*, Madrid: Editora Nacional, 2002.
- «Bartleby o de la contingencia» en *Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente de Herman Melville*, Valencia: Pre-Textos, 2009.
- *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- AMÍCOLA, José, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- AVARO, Nora, publicado en *Bazar Americano*, actualización julio-agosto 2014.
<http://bazaramericano.com/columnas.php?cod=108&pdf=si>
- BARTHES, Roland, «Deliberación», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1986.
- «Variaciones sobre la escritura», en *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- BLANCHOT, Maurice, «El diario íntimo y el relato», en *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Avila, 1969.
- CASSIN, Bárbara, *El efecto sofisticado*, Buenos Aires: FCE, 2008.
- CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (directores), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1997.
- CHACEL, Rosa, *Obra completa. Volumen IX. Diarios*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2004.
- DELEUZE, Gilles, «Lo que dicen los niños», en *Crítica y clínica*, Buenos Aires: Anagrama, 1996.
- De la DURANTAYE, Leland, *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*, Stanford: Stanford University Press, 2009.
- DI CIÓ, Mariana, «Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus anuscritos», en *Revue Recto/Verso*, n.º 2, 2007.
<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article73>
- FOUCAULT, Michel, *Hermenéutica del sujeto*, Buenos Aires: FCE, 2001.
- GENOUD DE FOURCADE, Mariana, «Diarios íntimos y autobiografía en Francisco Umbral», en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura.*, n.º 69, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- GIORDANO, Alberto, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- FAFKA, Franz, *Diarios*, Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- LARRE BORGES, Ana Inés, «Introducción: ¿Cómo nace un poeta? ¿Cómo se hace?» en Idea Vilarriño: *Diario de juventud*, Montevideo, Cal y Canto, 2013. 17-32.
- «Criterio de edición» en Idea Vilarriño. *Diario de juventud*, cit., 2013, 34-37.
- LYOTARD, J. L., *Lecturas de Infancia*, Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- MANSFIELD, Katherine, *Diario*, Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- MARX, Úrsula, «De lo pequeño a lo minúsculo. Migrografías», en *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías y dibujos*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

- MARISTANY, José Javier, «Las memorias de una artista de vanguardia: Cuadernos de infancia de Norah Lange» en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 69, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- MELVILLE, Herman, «Bartleby el escribiente», en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville* seguido de tres ensayos sobre Bartleby, Valencia: Pre-textos, 2009.
- MOLLOY, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ONG, Walter. *Oralidad y Escritura*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PARDO, José Luis, «Bartleby o de la humanidad» en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville* seguido de tres ensayos sobre Bartleby, Valencia: Pre-textos, 2009.
- PIZARNIK, Alejandra, *Diarios*, Barcelona: Lumen, 2003.
- PORATTI, Armando, *Fedro. Introducción, traducción, notas y comentario*, Madrid: Akal, 2010.
- SCHWARZ, Michael, «Opinions et pensées. Palabras y Formas de hablar del hijo» en *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías y dibujos*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.
- TORRES, Alicia, «Las confesiones de Idea Vilaríño o escribir el propio destino» en *Idea Vilaríño. Diario de juventud*, Montevideo: Cal y Canto, 2013.
- VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- VILARIÑO, Idea, *Idea Vilaríño. Diario de juventud*, Montevideo: Cal y Canto, 2013.
- VIOLLET, Catherine, «Pequeña cosmogonía de escritos autobiográficos (Génesis y escritura de sí mismo)», en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 69, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- VV.AA., *Idea: La vida escrita*, Montevideo: Cal y Canto, 2008.



