

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 incomprensión 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.¹ 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.² 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),³ 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.⁴ 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).

Varlotta⁵– 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.