

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

SINFONÍA DE LO COTIDIANO: LA POSE DE FRACASO EN LOS DIARIOS DE
LEVRERO, PIGLIA Y PIZARNIK

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR IN PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY

PABLO TOMÁS OTTONELLO

CHICAGO, ILLINOIS

AUGUST 2023

ÍNDICE

Abstract.....	iii
Agradecimientos.....	v
Introducción.....	1
Capítulo 1. Elogio de la rebeldía: la pose de fracaso en los <i>Diarios</i> de Alejandra Pizarnik.....	29
Capítulo 2. Elogio del encierro: La pose de fracaso en la “trilogía luminosa” de Mario Levrero.....	106
Capítulo 3. Elogio de la incertidumbre: la suspensión documental en <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> de Ricardo Piglia.....	152
Conclusión.....	236
Bibliografía.....	244

ABSTRACT

This investigation focuses on how the rhetoric of failure works as a writing system in three cases of Latin American literary journals. Conceiving failure as a productive element, I focus on how this concept is articulated in the journals of Alejandra Pizarnik, Mario Levrero and Ricardo Piglia. I argue that, even though failure abounds in literary journals in different forms (failure to obtain literary recognition, failure in love relationships, failure to achieve economic and financial relief) these authors develop a rhetoric of failure that becomes a productive literary system in the form of the diary.

In the Introduction I describe the contemporary critical scene in Latin America. In its plurality of forms, autobiographical discourses have become ubiquitous in our tradition. Diaries have not been the exception. I begin by describing what the main critics have expressed regarding what has been called the “literaturas del yo” and by stating the conceptual and formal differences between autobiographies and diaries. In chapter 1 I delve into the work of Mario Levrero and his “trilogía luminosa”—*Diario de un canalla* (1992), *El discurso vacío* (1996), *La novela luminosa* (2005)—and argue that failure to comply with his original project of “Novela luminosa” has become a system in itself to produce three novelist works in the form of an allegedly “failing” diary. Chapter 2 focuses on Alejandra Pizarnik’s *Diarios* (2013). In this case, I read into how the poet develops a rhetoric of failure to build her literary persona as a “poeta maldita” and how this enables her to question, by becoming the most important literary misfit of her time, the strict and oppressive gender distinctions that kept women artists below the literary radar. I dedicate the third chapter to work on Ricardo Piglia’s trilogy *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016, 2017). In this case I work on Piglia’s strategy to turn his handwritten journals into fiction by “offering”

them to his lifelong alter ego, Emilio Renzi, and thus turning *Los diarios de Emilio Renzi* into a failed diary.

AGRADECIMIENTOS

A Leticia Bernaus. Esta tesis es para vos. Gracias por todos estos años.

A Nino Ottonello Bernaus, nuestro hijo, que nació en el cuarto piso de la calle Taylor, en el Medical District, cerca de lo que fue nuestra casa histórica en Pilsen, en Chicago. Hoy ya tiene tres años y medio. Este libro es para vos.

A mis padres, Marta y Guillermo, y a mi hermano, Francisco, que apoyaron a la distancia, y también desde la extraña cercanía que significó mi regreso a la Argentina como un paria espiritual.

A Edgard Bernaus y Elizabeth Bergero, que durante un tiempo largo fueron como mis padres.

A Agnes Lugo-Ortiz, mi directora de tesis, que una mañana dictó una clase de Echeverría y me cautivó.

A Mario Santana, que leyó como un tomógrafo.

A Alejandra Uslenghi, que fue quien me dijo que solicitara hacer el doctorado en la Universidad de Chicago, y que le escribiera a Agnes Lugo-Ortiz.

A mis amigos históricos de Buenos Aires, Federico, Gaspar, Julián, Esteban, Leandro, Juan Patricio, Ezequiel y Hernán, que me vieron mutar y mutar.

A Luis Madrigal, que me salvó.

A Paulina León, cuya risa se oye desde Buenos Aires.

A mi querido Norman Mora-Quintero, con el que empezamos esto al unísono.

A Miguel Martínez, que me enseñó la academia y las ganas de vivir no son excluyentes.

Agradezco a todos mis colegas, profesores y amigos del departamento de español:
Frederick de Armas, Larissa Brewer-García, Victoria Saramago, Noel Blanco-Mourelle, Dain
Borges, Danielle Ropper, Mauricio Tenorio, Nené Losada, Janet Sedlar.

A Tina Estéves Wolff e Ysé Bourdon, que me han hecho sentir en casa, aún en mis
épocas de nómada.

A Isaías Fanlo, Eduardo Leao, Isabela Fraga, Laura Colaneri, Meriam Pacheco Salazar,
Matías Spector, Daniela Gutiérrez y Enrique Macari.

A Jennifer Croft, que en The Mill, Iowa City, me sugirió que hiciera un doctorado.

Aprovecho la brevedad en el escenario para decir que estos años han sido la gran
aventura intelectual y estética de mi vida. Gracias a aquellos que leyeron mis libros y que
confiaron en mí. Los invito a que me sigan leyendo en el futuro.

INTRODUCCIÓN

1. El fracaso: pose y sistema de escritura en los “diarios de autor”

Este trabajo sobre diarios surge de una intuición: que a pesar de la importancia y el valor otorgado a los discursos autobiográficos en los últimos años, el diario sigue siendo una forma de escritura que siente la obligación de justificar su existencia, como si aún perdurara cierto complejo de inferioridad respecto de los demás géneros literarios.

El diario es un texto democrático: todo cabe en él. Sin embargo, uno de los tópicos recurrentes es el fracaso. El diario exhibe quejas, lamentos, insatisfacción y la angustia por aquello “no hecho”. Aunque cada caso tiene sus particularidades, en esta investigación sostengo que los diarios de Mario Levrero, Ricardo Piglia y Alejandra Pizarnik elaboran una retórica del fracaso que se convierte en sistema de escritura. Aquello que no se logra, que no se consigue, aquello que queda fuera del alcance de la escritura es lo que, a su vez, paradójicamente, impulsa y administra el acto creador. El diario se construye a partir de esta paradoja.

Pienso en la retórica del fracaso como un dispositivo de escritura y una herramienta de creación, y no como un elemento peyorativo o un obstáculo para la pulsión artística. La elaboración conceptual de Halberstam resulta muy útil: el fracaso puede convertirse en un dispositivo hermenéutico de resistencia a los valores establecidos de “éxito”. Según Halberstam, la noción de fracaso “dismantles the logics of success and failure with which we currently live. Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (Halberstam 2011, 2). En esta teorización Halberstam elimina su signo negativo y lo

considera una potencia. Si llevamos esto al terreno del diario, es posible pensarlo como una forma que desafía los géneros, que está en permanente estado de apertura (puedo incluirlo todo sin dejar nada afuera) y que se resiste a las clasificaciones. El diario puede pensarse como un ejercicio de indisciplina por fuera de los géneros: un laboratorio de escritura que se permite la dispersión, las repeticiones, la extensión a veces desmedida, y que el autor utiliza a su gusto con libertad.¹

Además, el diario es un escrito que se bifurca. Su naturaleza es el estrabismo: con un ojo mira hacia “adentro”, con el otro vislumbra el “afuera”. El diario se sumerge en la interioridad y también elabora conjeturas y proyecta sobre lo que aún no se ha escrito. Esta tensión es constitutiva del género. Ya sean obras literarias inconclusas o amores perdidos, en el diario siempre hay algo que falta. Sin embargo, más que enumerar las instancias concretas de ese fracaso, me inclino por pensarlo—lo dije recién—como sistema de escritura. El fracaso, por lo tanto, no existe como tal, sino como una pose. Empleo el término siguiendo el razonamiento de Sylvia Molloy en *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. La pose constituye una “impostura significativa” (Molloy 2012, 49). La pose no equivale a una mentira, sino a la construcción de una figura propia: el establecimiento de la propia subjetividad. En ese trabajo la crítica argentina considera “la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un

¹ Autores como Appadurai y Alexander (2017), Terezewski (2013), Ziarek (1996) y Halberstam (2011) desarrollan alternativamente el fracaso como una retórica, una estética, un elemento necesario para el desarrollo y forma de resistencia a la disciplina. Appadurai y Alexander mencionan cómo a partir de Karl Popper el fracaso se convirtió en condición esencial para el avance científico (Appadurai y Alexander 2); Terezewski elabora la noción de “retórica del fracaso” en torno a la obra de Beckett; para la autora, Beckett se ocupó en sus obras de hacer fracasar a la literatura al exponer sus limitaciones lingüísticas y el fracaso de su capacidad representativa; en este sentido el “fracaso” en Beckett resulta uno de los temas de su obra y también un aspecto creador; Ziarek desarrolla el concepto de fracaso en torno al concepto de escepticismo entendido como uno de los principales rasgos de la crítica de Derrida y el movimiento deconstruccionista; para la autora, el escepticismo de la deconstrucción no significa, como para Habermas, un callejón sin salida, sino un modo de descentramiento del sujeto y a la vez una forma de representación de la alteridad. De Halberstam resulta interesante el empleo del concepto de fracaso como cuestionamiento de la hegemonía.

gesto político” (43). Molloy propone encontrar el aspecto de verdad que subyace a la política de la pose entendida como una construcción deliberada de una subjetividad. La simulación inherente a la pose es su punto fuerte, su valor, y no debe entenderse como un acto de falsedad. Es legítimo, entonces, posar para constituirse.

En los capítulos siguientes me ocupo de desarrollar esta noción del fracaso como pose en torno a los diarios de autor. Levrero, Pizarnik y Piglia articulan el fracaso como una pose en sus respectivos diarios. Una pose significativa que pone en marcha el ejercicio de escritura.

En su libro *Failure* (2012) Colin Feltham ofrece una serie de términos asociados a este concepto: “failure, fail, failing, fallible, fault, flaw, fall, fiasco, flop, flunk, (...) defect, imperfection, peccadillo, error, breakdown, malfunction, collapse, catastrophe, meltdown, sin, blunder, blemish, pathology, foolishness, folly, wrong, abortion, underperformance, inferiority (...) lack, mistake, defeat, let down, end, shortcoming, miss, frailty, weakness” (18-19). Aunque cada elemento de la lista pueda sugerir un modo específico de fracaso, para Feltham están unidos por una noción común de defraudación de expectativas relativa al concepto de *hamartia* o “missing the mark” (24). Esta falla o error, que proviene de la *Poética* de Aristóteles para señalar el infortunio del héroe trágico, puede emplearse para entender modos contemporáneos del fracaso. A partir de esta ampliación de significados provista por Feltham, pienso en el fracaso como un instrumento para pensar la escritura diarística en tres autores contemporáneos: Alejandra Pizarnik, Mario Levrero y Ricardo Piglia. Ninguno de ellos “fracasa” como autor. Sin embargo, cada uno a su manera, ponen a funcionar poses de fracaso que habilitan la escritura. Llevado al ámbito literario, pienso en el concepto de Felthman como una forma de imposibilidad, de “missing the mark”, pero que los mantiene en estado de producción literaria.

En la actualidad se publican materiales autobiográficos de toda clase. Los diarios no son

la excepción. Después de haberse pasado décadas en los márgenes de la literatura, el diario— junto con otros géneros autobiográficos—ha hecho su entrada en el canon. Hoy se los edita, lee y analiza en estudios críticos. En este trabajo me concentro en lo que llamaré “diarios de autor”: los diarios que escriben personas que se dedican a la literatura.² Este tipo de diarista específico presta especial atención al proceso de escritura. El diarista sufre oscilaciones de ánimo: duda del valor literario y de la utilidad de registrar su vida por escrito. Aparece sistemáticamente la misma pregunta: “para qué”.³ El encarnizamiento contra lo escrito es otro de los rasgos comunes al diario (Giordano 2017, 707). Pero también existen los momentos de exaltación en los que el ejecutante celebra el diario—la persistencia, el proyecto, el “acto diarístico”, como dice Giordano—y se aferra a su práctica.⁴ Si uno se detiene a pensarlo, no tiene nada de raro que una escritora de novelas o ensayos utilice su diario para reflexionar sobre su oficio. Cristóbal Colón usa el diario para consignar experiencias de navegación. Los autores de obras literarias escriben sobre escribir. Es en esta operación autorreflexiva que surge—a mi entender—la necesidad de justificar el diario, como si de fondo aún resonara la pregunta: ¿por qué no estoy escribiendo una “obra” en vez de “esto”. Dicho de otro modo: parece ser un rasgo constitutivo de diario la puesta en duda de su utilidad y su valor. El 25 de julio de 1961, Alejandra Pizarnik escribe: “Este diario —sea cual fuere su valor estético— podría ilustrar un estudio sobre la *contención* y la *expansión*

² Alberto Giordano los llama “diario de escritor” y los define de este modo: “Por diario de escritor entiendo un cuaderno en el que el registro de lo privado y lo público aparece iluminado, de tanto en tanto, por una reflexión sobre las condiciones y las (im)posibilidades del encuentro entre notación y vida, una reflexión que el diarista sitúa desde un punto de vista literario (...)” (Giordano 2017, 708).

³ Roland Barthes reflexiona sobre este punto en el ensayo “Deliberación”: “Creo poder diagnosticar esta enfermedad del diario: se trata de una duda irresoluble sobre el valor de lo que en él se escribe” (Barthes 1986, 365).

⁴ Un buen ejemplo de esta conducta es el peruano Julio Ramón Ribeyro. Este autor se presenta a sí mismo como el fundador del género (algo, por supuesto inexacto, si lo preceden unos cuantos autores y autoras). En el prólogo a *La tentación del fracaso* se expresa de este modo sin ahorrar ninguna pompa: “Al publicar este primer volumen —de los diez que comprenderá bajo el título general de *La tentación del fracaso*— creo inaugurar una forma de expresión literaria nunca utilizada en nuestro medio, al menos bajo la forma específica del *diario del escritor*. En el Perú, hasta que yo sepa, aparte de diarios de exploradores, viajeros o funcionarios, no existen este tipo de obras. Como tampoco existen, o muy raramente, en el ámbito de la literatura en lengua española” (Ribeyro 2003, 2).

literarias. Pero debo decirme que este diario obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de crearme creando mientras lo escribo” (Pizarnik 2013, 429, énfasis en el original). En el segundo volumen de *Los diarios de Emilio Renzi* leemos:

Serie E3. ¿Y si lo mejor que yo he escrito, y si lo mejor que yo escribiré en mi vida, fueran estas notas, estos fragmentos, en los que registro que nunca alcanzo a escribir como quisiera? Admirable paradoja, enfurecido por no poder escribir lo que quiere, un hombre se dedica a registrar en un cuaderno la historia de su vida, siempre contra sí mismo, y se sostiene de sus cuadernos, se observa y va fracasando sin saber que en esos cuadernos está escribiendo la mejor literatura de su tiempo. (Piglia 2016, 74).

Por su parte, Mario Levrero anuncia el fracaso de *La novela luminosa* desde el principio mismo de la obra: “Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso” (Levrero 2005, 19). Los tres autores cuestionan el diario (pero se mantienen firmes en su práctica). Pizarnik duda del “valor estético” y e impugna la “ilusión vil y tortuosa” que provoca la escritura del diario al hacerle creer al autor que está “creando”.⁵ Piglia advierte la fórmula paradójica sobre la que se construye el texto: la presencia permanente del fracaso al constatar por escrito que “nunca alcanzo a escribir como quisiera”, unida a la ilusión de que esas declaraciones de insatisfacción puedan convertirse en “lo mejor que yo escribiré en mi vida”. Por su parte, Mario Levrero anuncia el fracaso de su obra consagradoria (otra paradoja constitutiva) al decir que, simplemente, no todo puede narrarse. Estudiaré en detalle cómo en cada uno de estos autores el fracaso puede formularse como un centro creador: lo contrario a una limitación. Más que el anuncio o la constatación del fracaso, se trata de poses que resultan productivas.

En el primer capítulo trabajo los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Escritos entre 1954 y 1972, el año de su muerte, estos cuadernos la acompañan toda su vida. Aunque fueron publicados de manera póstuma, Pizarnik declara en ellos su voluntad de publicarlos. En los

⁵ Maurice Blanchot dice algo muy similar sobre la “trampa” de diario en el ensayo “Diary and Story” compilado en *The Book to Come* (Blanchot 2003).

Diarios se pone en marcha una retórica del fracaso en torno a una serie de tópicos recurrentes. Uno de ellos es al interés (casi una obsesión) por escribir una novela. Esta forma, que supuestamente se le escapa, se convierte en uno de los temas de la obra. La escenificación del acto de escritura (la autora escribiendo sobre escribir) aparece en más de una oportunidad. Esta supuesta imposibilidad para la escritura en prosa la “condena” a la poesía, pero también, como resulta evidente, se convierte en un tópico desarrollado en el diario. Por otro lado, el *Diario* es el escenario de la figuración autoral. Pizarnik traza una filiación clara con algunos poetas considerados “malditos” y se construye a ella misma como una seguidora de esa tradición. Entendido como acto de rebeldía, el *Diario* se convierte en el espacio literario que le permite impugnar formas de ser una mujer artista. Entiendo el “malditismo” en Pizarnik como una pose relativa al fracaso de una forma de ser y estar en el mundo. Pero se trata de un fracaso productivo en su rebeldía: una pose de fracaso que le permite encontrarse a sí misma en las páginas del diario.

En el segundo capítulo me concentro en las tres obras diarísticas de Mario Levrero. En la llamada “trilogía luminosa” la escritura de Levrero crece a partir del incumplimiento y la imposibilidad de escribir⁶. A partir de una circunstancia vital (una operación de vesícula), el narrador hace un primer intento de escribir un texto al que llamó “Novela luminosa”. No consigue terminarlo, pero lo retoma algunos años después, en 1986. El resultado es el *Diario de un canalla* (1992)⁷. En esta ficción de fracaso el narrador se siente un traidor: alguien que dedica sus mejores horas a un trabajo de oficina y que olvida su “espíritu”. Años después, en 1990, hace un

⁶ En esta sección trabajo sobre la noción de “desvíos productivos” con que Gabriel Inzaurrealde interpreta *La novela luminosa* (Inzaurrealde 2012).

⁷ La primera aparición de “Diario de un canalla” en forma de relato ocurre dentro de la antología *El portero y el otro* (1992).

nuevo intento de escribir “aquella novela luminosa” (Levrero 2019, 556). El resultado es *El discurso vacío* (1996). Esta vez, el texto, que funciona como una ficción de fracaso, se organiza en torno a un supuesto ejercicio grafológico (interrumpido de manera sistemática): la escritura a mano, nos dice el narrador, forjará el hábito de escritura necesario para contar aquello que, hasta ahora, se le escapa siempre de las manos. Por último, en el año 2000, Levrero gana la beca Guggenheim. Con el dinero disponible se encierra en Montevideo a terminar la novela inconclusa. El resultado se publica como *La novela luminosa* (2005), pero su parte más extensa es el prólogo, llamado “Diario de la beca”. Una vez más, es el fracaso de una empresa literaria la que posibilita los desvíos, y en esa bifurcación, una propuesta formal para la novela latinoamericana.

En el tercer capítulo abordo la trilogía diarística de Ricardo Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi*. La convicción literaria de Ricardo Piglia aparece desde bien temprano en su obra. Nuevamente: no sostengo que Piglia fracasa como autor, sino que pone en juego la fórmula del fracaso que impulsa su escritura. Lo dice con claridad en la cita precedente: el diario registra “que nunca alcanzo a escribir como quisiera”. Esa sensación—que remite a un fracaso—se convierte en sistema de escritura. Por otro lado, afín a la hibridez de los géneros, *Los diarios de Emilio Renzi* cuestionan la validez documental del diario al inclinarlos a la ficción. En una operación trascendente (retratada en cámara en la película *327 Cuadernos*, de Andrés Di Tella), Ricardo Piglia “cede” los materiales de sus cuadernos de hule negro a su alter ego, Emilio Renzi. Esta operación pone en jaque al diario: lo empuja al fracaso documental. Lo que tenemos entre manos es una ficción diarística hecha con los materiales de su vida, pero ahora dentro de una estructura de ficción. Piglia plantea un problema crítico inquietante: la superposición de vida y literatura. Contempla el diario como una escritura que remite permanentemente a una imposibilidad y que da lugar a una pregunta que ha dado que hablar a críticos y filósofos: ¿cómo

se narra la experiencia?⁸ El diario parece una forma literaria “próxima” a la vida, pero existe un “hiato insalvable” entre escritura y acontecimiento que se convierte en uno de los tópicos formales del género (Piglia 2015a, 22).⁹ En esta “cesión” de sus diarios a Emilio Renzi (protagonista de casi toda su obra de ficción), Piglia subvierte el género del diario y hace un intento por resolver ese “hiato” entre vida y obra.

2. Muerte, resurrección y auge del “autor”: el panorama contemporáneo

¿Existe un auge de la intimidad y la producción de escrituras autobiográficas? ¿Nos enfrentamos a un endiosamiento del yo? El interés por el universo de la intimidad no es una novedad. Michel Foucault rastrea estas “tecnologías del yo” en la antigüedad y en el primer cristianismo (Foucault 1988). Para los estoicos, cínicos y epicúreos, el análisis de los hechos vitales y de la propia conciencia sirve para cuidar y conocerse a uno mismo. Ya en ese momento la escritura ocupa un lugar central para el autoconocimiento: podríamos decir que lo funda. Las resonancias de ese dispositivo que se pone en marcha en la antigüedad se han vuelto la marca de nuestra época.¹⁰

Otro crítico francés, Phillipe Lejeune, señala el origen comunitario, y no privado, del diario íntimo. Desde la antigüedad los estados han precisado organizarse. De este modo

⁸ Los ensayos “The Storyteller” (Benjamin 2007) y “Experiencia y pobreza” (Benjamin 1973), leídos detenidamente por Piglia, trabajan el desajuste entre experiencia y literatura.

⁹ Los tres autores que componen este estudio interpretan este problema a su manera. Piglia piensa en este borde entre vida y literatura y recurre a Walter Benjamin para pensar una solución. Es el “relato” la forma que mejor se acomoda a la representación de la experiencia. Pizarnik se enfrenta a su deseo de escribir una novela en prosa. En ese devenir desarrolla una serie de reflexiones en lo tocante a la representación literaria; a partir de su frustración, declara la imposibilidad de la tarea. En el caso de Levrero, son sus intuiciones “luminosas” las que ponen a prueba las posibilidades de la palabra para la representación de ciertas experiencias cuasi místicas.

¹⁰ Utilizaré estas reflexiones sobre la escritura como “tecnología” para pensar la escritura de Mario Levrero en el primer capítulo.

surgieron los registros oficiales de nacimientos y defunciones, casamientos y divorcios, movimientos de mercancías, personas y otras transacciones de interés público. Lejeune señala esta necesidad colectiva de tener registro de los acontecimientos: “An administration without a written memory is crippled. A country with no archives is unsure of its identity” (Lejeune 2009, 51). Llevado a mi terreno, cabe preguntarse: ¿qué es un escritor sin diario? ¿Se los escribe para descubrir —o inventar— una identidad? ¿Algo de esta fundación documental del diario perdura en sus utilizaciones contemporáneas?

Indico estos dos orígenes (la escritura en la antigüedad que señala Foucault; el origen comunitario del diario —el “journal” de tipo colectivo— que señala Lejeune) para pensar la época actual sin caer en el error de creer que los discursos autobiográficos (y en especial el diario) es un invento novedoso. Los discursos autobiográficos (en todas sus modalidades) reciben ahora mismo una gran atención por parte del público, las editoriales y la crítica. Se los produce y consume de diversas maneras. Las últimas dos décadas han visto el surgimiento de formas alternativas de escritura facilitadas por medios tecnológicos. Se ha producido un efecto de democratización de la producción escrita a partir de blogs y plataformas digitales. Este fenómeno coincidió con una apertura de la institución literaria que puede percibirse en el resurgimiento de una industria editorial independiente que renovó el panorama literario. Proliferaron sellos independientes que dieron lugar a la publicación de nuevas narrativas en América Latina.¹¹ Se trató de una verdadera eclosión literaria. Doy algunos ejemplos: la Feria de Editores de Buenos

¹¹ En Argentina: Entropía, Mansalva, Eterna Cadencia, Sigilo, Beatriz Viterbo y Adriana Hidalgo; en Chile: Huerders, Montacerdos y Alquimia; Uruguay: Estuario, Casa de Balneario y Criatura; en Bolivia: El cuervo; en Perú: Estruendomudo; en México: Almadía y Sexto Piso (México); en Puerto Rico: Ediciones Callejón y Laberinto; en Colombia: Laguna.

Aires,¹² la fundación FILBA,¹³ el Mundial de Escritura¹⁴; ciclos de lectura como Carne Argentina (Buenos Aires) y Ronda de poetas (Montevideo); encuentros como el Mundial poético, Gusto Tuyo (Montevideo) y el Festival de la Palabra (Puerto Rico); publicaciones como *Otra Parte*, *Bazar Americano*, *Punto de Vista* (Argentina), *Gatopardo* (México), *Etiqueta Negra*, *Lucerna* (ambas de Perú) y *Malpensante* (Colombia). En paralelo, creció la demanda por aprender a escribir como lo prueba el surgimiento de carreras universitarias de escritura creativa en diversas ciudades de América Latina¹⁵ y en Estados Unidos,¹⁶ y la multiplicación de los talleres de escritura dictados por autores y autoras en actividad.¹⁷

El ciberespacio se convirtió en una potente alternativa para la difusión de textos en plataformas digitales. El auge de sitios web, redes sociales y blogs permitió que tanto escritores

¹² El amplio catálogo de la FED puede consultarse online en <https://feriadeeditores.com.ar/catalogo>. Junto con La Furia del Libro y el FILBA, la FED es uno de los encuentros literarios alternativos a la tradicional Feria del Libro de Buenos Aires, acaparada por las grandes editoriales.

¹³ La fundación FILBA es una organización sin fines de lucro creada en 2009 “con el objetivo de promover la literatura en todas sus formas y a diferentes tipos de lectores” (según su página web: www.filba.org/quienes-somos.) Entre sus actividades está la organización de un premio literario (FILBA-MEDIFÉ, para novelas publicadas), ciclos de charlas y festivales literarios.

¹⁴ Organizada por la Escuela de Escritura del escritor y poeta argentino Santiago Llach, la última edición del Mundial de Escritura (del año 2022) convocó a más de 11.000 participantes de América Latina y España.

¹⁵ En Argentina: La Universidad Nacional de Tres de Febrero ofrece un programa de Maestría en Escritura Creativa desde 2014; la Universidad Nacional de las Artes (ex Instituto Universitario Nacional de las Artes, fundado por Raúl Alfonsín ante el retorno a la democracia en 1983) ofrece la Licenciatura en Artes de la Escritura desde 2016; en ese año hubo 1800 inscriptos. En Perú: la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ofrece un programa de maestría. En Colombia: la Universidad Central ofrece carrera de grado y maestría; la Universidad Nacional y el Instituto Caro y Cuervo ofrecen maestría; la Universidad de Los Andes ofrece un programa breve de un semestre. En Uruguay: la Escuela de Cine del Uruguay ofrece un taller de escritura online. En México: La Universidad del Claustro de Sor Juana ofrece una Licenciatura en Escritura creativa y Literaria; la Escuela Dinámica de Escritores, a cargo Mario Bellatin, ofrece un programa de escritura experimental.

¹⁶ Hasta la fecha en este país existen tres programas de escritura creativa en español: el de la Universidad de Iowa (una continuación hispanohablante del famoso Iowa Writer’s Workshop, que existe desde 2011), el de la Universidad de Nueva York (fundado en 2007), y el de la Universidad de Texas en El Paso (desde 2014).

¹⁷ Los talleres de escritura se convirtieron en una de las principales fuentes de ingreso de los autores contemporáneos. (Uno de estos talleristas es, precisamente, Mario Levrero, a quien dedico un capítulo.) Ofrezco ejemplo de talleres de escritura “históricos” de la ciudad de Buenos Aires: los de Abelardo Castillo (1935-2017), Alberto Laiseca (1941-2016), Liliana Heker, Diego Paszkowski, Hebe Uhart (1936-2018), Alicia Steimberg. Una lista exhaustiva de autores argentinos contemporáneos que dictan talleres de escritura sería demasiado larga. Doy algunos nombres: Federico Falco, Betina González, Virginia Cosín, Santiago Llach, Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Julián López, Santiago Craig, Fernanda García Lao, Majo Moirón, Romina Paula, Hernán Vanoli, Guillermo Saccomano.

consagrados como nóveles compartieran sus materiales de manera inmediata, saltándose las instancias de publicación de las editoriales.¹⁸ Este impulso tecnológico fomentó la lectura *online* no sólo de materiales escritos para su publicación en las redes, sino a través de *ebooks* en los diversos formatos digitales que comenzaron a hacer su aparición.¹⁹

Este panorama provocó una serie de debates críticos en torno a lo que se llamó “literatura del yo”. Es importante entender la configuración del campo intelectual en torno a este surgimiento dado que se refleja en el interés editorial y crítico que obtuvieron los diarios, que son el tipo de texto que tomo como objeto de estudio de esta investigación. El interés por los diarios forma parte de la espectacularización del yo que llamó la atención de la crítica literaria²⁰. En un ensayo provocador Josefina Ludmer discutió la producción literaria contemporánea bajo el término de “literaturas postautónomas” (Ludmer 2010): la condición post-autónoma impide la utilización de las categorías tradicionales de la literatura para leer los textos publicados en la actualidad; lo escrito a un mismo tiempo es y no es literatura, es y no es ficción, o en sus palabras, se trata de *realidadficción* (énfasis en el original, 153). Ya no funcionan del mismo modo los mecanismos de la ficción clásica en la que la Literatura (en tanto fábula) era capaz de representar la Historia (en tanto realidad) (152). Las categorías se han confundido en una época que sólo produce presente. Las nociones de obra, autor, género y estilo ya no sirven para el análisis de estos textos, escritos en una época que plantea un desafío de lectura crítica (150). Para Ludmer “[s]e terminan formalmente las clasificaciones literarias” (153). Estas declaraciones llaman la

¹⁸ Autores como Daniel Link (www.linkillo.blogspot.com), Juan Terranova (www.elconejudelasuerte.blogspot.com), Sonia Budassi (<http://enmediodelcampo.blogspot.com>) y Pedro Marial (www.elseniordeabajo.blogspot.com), entre muchos otros, se han valido de los blogs como complemento de su actividad literaria tradicional. Para un análisis de la producción textual en este tipo de plataformas ver Vigna (2015) y Vanoli (2010).

¹⁹ Me refiero a dispositivos como las tabletas electrónicas pensadas para la lectura (el Kindle es un ejemplo) y los formatos digitales como el epub y el pdf para la circulación —no siempre legal— de textos.

²⁰ Paula Sibilia, a quien me referiré más adelante, acuña la expresión “el show del yo” con que titula el capítulo inicial de *La intimidad como espectáculo* (Sibilia 2008, 9).

atención por su severidad. ¿Está declarando el fin de la literatura entendida como una práctica autónoma? ¿Ya no se escriben, acaso, novelas y cuentos como antes? ¿Se trata de una impugnación al valor de los textos producidos en esta época? ¿Cómo deben leerse entonces los textos de corte autobiográfico que comenzaron a publicarse en abundancia en las últimas décadas? ¿La omnipresencia del yo debe entenderse como una amenaza? La posición de Ludmer es bastante incisiva. Agitó el panorama crítico y enriqueció la discusión. En lo tocante a la producción textual, declara que “[e]stas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido” (149). Provocadora y con una prosa asertiva, Ludmer alcanza una conclusión rotunda. Refiriéndose a las escrituras actuales, sostiene que

[a]parecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Kamenzain, ‘sin metáfora’), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad (150).

Los planteos de Ludmer abren el juego a una serie de preguntas. ¿Por tratarse de textos autobiográficos (en sus diferentes formas) es que se pierde la “densidad”? Más allá de las respuestas que la posición radical pueda suscitar, resulta interesante que se plantee que la ubicuidad del yo en aquello que se escribe tenga consecuencias en las nociones contemporáneas de autor, y que sugiera que la literatura corre entonces el riesgo de cambiar su estatuto (el sugerido pasaje de la autonomía a la postautonomía). Coincido con Ludmer en que la saturación del yo que vive nuestra época repercute en sus resultados literarios, pero me pregunto si la crítica no cercena, prejuizándola, la producción literaria reciente. Me cuesta pensar que *La novela luminosa*, de Mario Levrero, o la trilogía diarística de Ricardo Piglia *Los diarios de Emilio Renzi* no

puedan ser pensadas utilizando los criterios de “obra, autor, género y estilo”, como sugiere Ludmer para la literatura post-autónoma²¹.

Alberto Giordano defiende una posición contraria a la de Ludmer. En el prólogo a *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* escribe que “[e]n casi todos los ensayos de este libro discuto las hipótesis de Josefina Ludmer sobre las “literaturas postautónomas” (incluido en Giordano 2020, 97). Giordano reflexiona sobre el supuesto “giro autobiográfico” que atravesó la literatura argentina (y que puede pensarse también en términos latinoamericanos). El crítico contesta a la supuesta pérdida de “densidad” que señala Ludmer. Este repliegue a las escrituras del yo no significa ni una caída en desgracia para la literatura ni tampoco la invalidación de las categorías tradicionales para pensarla. Giordano desarma el prejuicio en contra de los materiales autobiográficos. Se propone “desarmar la sospecha de que el ‘repliegue’ sobre el ámbito de lo privado y lo íntimo podría suponer para nuestra literatura un achicamiento del campo de la experiencia” (16). La profundidad y el valor de estos textos se dirime en la “intensidad” de su escritura, y no en la elección de los temas, más o menos ligados al mundo privado y al universo de la intimidad²² (16). Más allá de las afinidades críticas que cada posición pueda originar, me

²¹ Aunque los cuadernos que sirven de materia prima para *Los diarios de Emilio Renzi* han sido escritos en un período previo al que describe Ludmer, el trabajo de reescritura y edición que hizo Ricardo Piglia antes de morir los convierte en textos recientes. Solo los *Diarios* de Alejandra Pizarnik han sido creados enteramente en un período anterior (entre 1954 y 1972), y se ganan su lugar en este estudio porque han sido publicados en 2003 y 2013, como parte de este renovado interés por los discursos autobiográficos tan notorio en esta época. Los diarios de Levrero se escribieron entre 1986 y 2000. “Diario de un canalla”, se publica por primera vez como relato en 1992; *El discurso vacío* en 1996; *La novela luminosa*, obra que cierra su obra diarística, se escribe en 2000 y se publica, póstuma, en 2005.

²² La distinción entre lo público, lo privado y lo íntimo es importante. Más arriba señalé cómo Ludmer reflexiona sobre la superposición entre lo privado y lo público como un rasgo de la época. El espacio de lo público se asocia a las actividades comunitarias: la política, la cultura, la economía y todos los aspectos de la vida comunitaria pertenecen a lo público. Lo privado, en cambio pertenece al ámbito individual y a los modos en que el individuo elige compartir y cultivar esa privacidad (la familia, por ejemplo, pertenece al mundo privado). Lo íntimo, en cambio, entendido en los términos que José Luis Pardo despliega en *La intimidad* (Pardo 1996), significa otra cosa. Giordano hace una lectura muy clara: “Según Pardo, lo íntimo no sería, como suele entenderse, una gradación sutil de lo privado sino una dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse. Tendría que ver con la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance

interesa señalar cómo aún en nuestra época los discursos autobiográficos provocan un debate en torno a la “densidad” que apunta a la pertenencia o no de esa producción al ámbito de la “Literatura”.

Beatriz Sarlo también participó de este debate al proponer la noción de “giro subjetivo”. Es interesante pensar su propuesta en torno al concepto de la “muerte del autor”. Si el autor “muere” a fines de los sesenta, resucita poco después cuando “la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años setenta, fue ocupado por las estructuras” (Sarlo 2005, 22). Roland Barthes declara esta “muerte” en un ensayo que cuestiona la centralidad histórica del autor (supuesto origen único del texto) y le transfiere protagonismo al lector. Pone el énfasis en la intertextualidad: ningún escrito se origina en el vacío. Los signos circulan de unos a otros, construyéndose en lecturas y relecturas. Barthes inicia “La muerte del autor” con una cita de *Sarrasine*, de Balzac, y lanza una primera pregunta fundamental: “¿Quién está hablando así?” (Barthes 2013, 75). Responde diciendo que “nunca será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” ya que “en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con una finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza su escritura (75). “La muerte del autor” cuestiona la supuesta unidad que éste confiere—o más bien impone— sobre su obra. Barthes propone eliminar al autor como origen—o fuente—de la escritura: habla el lenguaje, no el autor. El francés impugna la práctica de buscar una “explicación” a la obra en “la alegoría más o menos transparente de la ficción”, como si esta fuera un reflejo de “una sola y misma persona, el *autor*” que se confiesa en aquello que escribe (76). Para Barthes las obras no se

autobiográfica en una experiencia de la propia ajenidad” (Giordano 2020, 59).

explican en la biografía, y está en desacuerdo en que la crítica utilice el diario íntimo como herramienta para “reunir su persona con su obra” (76). La perspectiva de Barthes le da importancia a la inestabilidad del texto, cuyo sentido no está cerrado:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (80)²³.

Para Barthes muere la noción de autor como centro estable del que brota un sentido unívoco. Es de esa “muerte” de la que retorna el autor que menciona Sarlo con el “giro-subjetivo”, y que es especialmente relevante a la hora de pensar el género del diario en la contemporaneidad. Pero si hablamos de la “muerte”, y para entender en profundidad el arco (“muerte y resurrección del sujeto”, según la denominación de Sarlo 2005, 35) es importante mencionar otro ensayo de aparición muy próxima al de Barthes. Me refiero a “¿Qué es un autor?”, de Foucault, publicado en 1969. En una línea argumental distinta a la de Barthes, Foucault teoriza sobre la “función-autor”. Esta perspectiva complica la noción de autoría. Foucault hace hincapié en las condiciones históricas, culturales, económicas que hacen posible la aparición de cada discurso. El posicionamiento de Foucault en lo tocante al autor, o a la función-autor, es epistemológico. Nadie crea en el vacío. La función-autor está imbricada en una trama institucional: “The author’s name manifests the appearance of a certain discursive set and indicates the status of this discourse within a society and a culture” (Foucault 1969, 147). En el ensayo destaca en particular aquellos casos de lo que Foucault denomina “fundadores de discursividad”. Ofrece a Freud y a Marx como ejemplos de este tipo de autor en tanto “[t]hey are unique in that they are not just

²³ Para un estudio crítico de este ensayo véase *The Author*, de Andrew Bennet (Bennet 2005). Bennett sintetiza el punto que estoy aludiendo del siguiente modo: “Barthes is concerned to challenge, to destabilize and to undermine what he sees as the oppressive, controlling, authority-figure of the author” (Bennet 2005, 14).

the authors for their own works. They have produced something else: the possibilities and the rules for the formation of other texts” (155). Desde un punto de vista epistemológico, Foucault propone que el autor no debe pensarse como el origen o el creador del sentido, sino como un operador dentro de un contexto cultural específico. “In short”, dice Foucault, “it is a matter of depriving the subject (or its substitute) of its role as originator, and of analyzing the subject as a variable and complex function of discourse” (158). Si Barthes ataca la figura de autor como entidad divina de la que prolifera el sentido, y se propone otorgarle un lugar predominante y productivo al lector, Foucault presta atención al autor como una fusión dentro de un sistema discursivo del que forma parte, y que no puede pensarse fuera de un contexto social, histórico y cultural determinado. Ambos autores cuestionan cierta herencia romántica que le confiere una importancia trascendente al autor como figura genial, pero Foucault se concentra en proponer que el autor es un agente dentro de un sistema de relaciones:

We are accustomed, as we have seen earlier, to saying that the author is the genial creator of a work in which he deposits, with infinite wealth and generosity, an inexhaustible world of significations. We are used to thinking that the author is so different from all other men, and so transcendent with regard to all languages that, as soon as he speaks, meaning begins to proliferate, to proliferate indefinitely. The truth is quite the contrary: the author is not an indefinite source of significations which fill a work, the author does not precede the works, he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes and chooses (...) (158).

Tanto “La muerte del autor” como “Qué es un autor” instalaron una polémica sobre la figura autoral que se extendió en los años siguientes.²⁴ El retorno del sujeto desplaza estas posiciones centradas en las estructuras. Para Sarlo el “giro subjetivo” no sorprende:

Tomadas estas innovaciones en conjunto, la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande

²⁴ Para el abordaje en profundidad de este debate existen dos textos importantes: el ya citado *The Author* (Bennett 2005) y *Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivism in Barthes, Foucault and Derrida* (Burke 2008).

sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. (Sarlo 2005, 22)

La crítica Tamara Kamenzain también se posicionó en el debate con *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (Kamenzain 2016). Concuerta con este retorno al sujeto: “nos encontramos, tanto en la poesía como en la narrativa, con una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado y enunciativo del formalismo” (11). En su mirada, las escrituras actuales (tanto en narrativa como en poesía) se inclinan por una “intimidad inofensiva”: un tipo de registro íntimo que no aspira ni a la revolución estética, ni a los prodigios del lenguaje (como las vanguardias poéticas que la misma Kamenzain formó parte en la década del setenta), ni al testimonio histórico, sino más bien a un acto de presencia lúdico y quizás inconsecuente (2016).²⁵ Este retorno al sujeto marcó un regreso al uso exhaustivo de la primera persona.

Es en esta tesitura afín a la reconstrucción de “la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia” (Sarlo 2005, 22) y a la voluntad de “insuflarle vida al adelgazado y enunciativo del formalismo” (Kamenzain 2016, 11) es que se publican las tres obras diarísticas que estudio a continuación, y que responde a la voracidad contemporánea por el consumo de materiales de corte autobiográfico. Pero, ¿a qué se debe el apetito por las “vidas reales”? ¿Qué lugar ocupa el diario ante este particular auge de exhibición pública?

²⁵ Mario Cámara interpreta de este modo el concepto de lo “inofensivo” en Kamenzain: “lo inofensivo consistiría en una doble sustracción. La sustracción de la profundidad poética, de la tradición, del malditismo, y aún de la propia literatura. Y la sustracción de la intimidad como espectáculo que para transformarla en show necesita la lógica del secreto, la cámara oculta, la noche de sexo entre los participantes del Gran Hermano, la confesión a cámara” (Cámara 2016, 59).

3. Pose, figuración, fracaso

Hace ya un tiempo que el yo está en alza y se volvió espectáculo. Llevado al mundo literario, ¿cómo se explica el interés por las vidas ajenas y los relatos en primera persona? La sociología hizo el intento de explicar el fenómeno con la noción de narcisismo. Lipovetsky identifica un proceso de “personalización”. Identifica cierta apatía social, la deserción política y el desinterés por las posturas filosóficas que dan sentido a la existencia ceden su lugar al interés por el individuo. Estas formas del desencanto explicarían un movimiento importante. Cobra importancia la satisfacción de necesidades materiales inmediatas: giro hedonista que pone al individuo en el centro²⁶. En *The Culture of Narcissism*, Christopher Lasch también identifica un giro narcisista a partir del desencanto político, la pérdida del sentido histórico y las crisis económicas (Lasch 1979). Pero Lipovetsky lo explica purgándolo de todo sentido trágico y nihilista. El narcisismo colectivo responde a un cruce entre objetos y signos que se consumen (cosas y productos culturales distribuidos por los *mass media* y también por Internet) sumado a un interés por lo terapéutico y psicológico que resultan en el bienestar y en la salud personal. El resultado es una tendencia a la vigilancia de uno mismo y un tipo de auto-análisis y autoevaluación permanentes (Lipovetsky 2018, 51).²⁷

La antropóloga argentina Paula Sibilía trabaja este debate en *La intimidad como espectáculo*

²⁶ En estos términos Lipovetsky señala la transición del *homo politicus* a favor del *homo psicologicus* (Lipovetsky 2018, 51). Es cierto que se trata de una generalización quizás demasiado abarcativa. Alberto Giordano desdeña estos análisis sociológicos a la hora de pensar la literatura: “El pensamiento sociológico, con su proverbial tendencia a la indiferenciación, nos explicó hace tiempo y en forma convincente cuál es la lógica que presuponen las últimas estribaciones de la moda autobiográfica: la del espectáculo, es decir, la de la imaginación mediática” (Giordano 2020, 95). Sin embargo, la discusión sobre el narcisismo y la espectacularización del yo como una cuestión de época resulta útil para entender el panorama cultural imperante en el que se desarrolla la actividad literaria.

²⁷ Estos mecanismos son similares al examen de conciencia de origen religioso, pero con motivaciones seculares: la evaluación de los rendimientos laborales, de la satisfacción de los objetivos personales, y de la noción de bienestar psíquico y corporal (Lipovetsky 2018, 51).

(2008). En esta obra busca dar una explicación a la “sed de realidad” y al “apetito voraz que incita a consumir vidas ajenas y reales” (41). En su lectura del panorama cultural contemporáneo Sibilía evalúa la importancia de la revolución tecnológica provista por Internet, los dispositivos tecnológicos asociados a ella, y la ubicuidad de las plataformas digitales que en poco tiempo se convirtieron en la matriz organizacional de nuestras vidas. Su pregunta es afín a esta investigación: ¿existe una continuidad entre los ejercicios autobiográficos y los avatares de las redes sociales en toda su pluralidad de formas? Sibilía señala una “hipertrofia del yo”: vivimos en la época del “show del yo” en todas sus formas y no por razones inocentes (12). La subjetividad se convierte en una mercancía muy valiosa. Los gustos manifestados en redes sociales se convierten en una posibilidad de consumo. Las preferencias de los usuarios son “capturadas por los tentáculos del mercado” que “no cesan de transformarlas en mercancía” (13). Internet se convierte en una “vitrina” de exposición del yo. La pregunta que subyace en *La intimidad como espectáculo* es pensar los cambios en los modos de ser y estar en el mundo a partir de la irrupción de estas tecnologías disponibles y supuestamente democráticas.²⁸

La crítica literaria Anna Caballé llama a esto “industrialización de la intimidad”: la “explotación de un espacio simbólico” vinculada al mundo íntimo y privado del sujeto que cae en manos de “las esferas del consumo” (Caballé 2015, 17). Es en este mundo de tecnologías y representación permanente de la realidad (lo que Ludmer llama “realidadficción”) que toca pensar el interés por el diario de autor. Este es el panorama cultural en el que se escribe y publican materiales autobiográficos. Los diarios en los que me detendré en los capítulos

²⁸ Otro trabajo interesante que desarrolla esta línea de pensamiento es *Psicopolítica*, de Byung-Chul Han (2014). Lo central: el autor diferencia las sociedades de control, esencialmente coercitivas, y las sociedades actuales, en donde el poder se ejerce de manera escondida, “amable”, y sin coerción visible: “La técnica de poder propia del neoliberalismo adquiere una forma sutil, flexible, inteligente, y escapa a toda visibilidad. El sujeto sometido no es siquiera consciente de su sometimiento” (Byung-Chul 2014, 28). El autor señala la transición de la *biopolítica* (el control coercitivo de los cuerpos) a la *psicopolítica* (el control y producción de subjetividades).

siguientes se publican en este escenario que venera (y comercializa) las subjetividades. En la época de la publicación inmediata y de las representaciones de uno mismo en perfiles digitales (Instagram, Tweeter, Facebook, o cualquiera de las tantas plataformas disponibles) también los autores apuestan a la creación de sí mismos. Aunque exacerbada por las circunstancias, la autofiguración autoral (la creación de sí mismos que hacen los autores), sin embargo, es independiente de la revolución tecnológica. Julio Premat trabaja esta noción (las figuras de autor) en su libro *Héroes sin atributos* (2009). Argumenta que el autor es una construcción: una “segunda dimensión ficticia” que engloba y completa las obras (11). En paralelo a la escritura de sus obras, y como una parte fundamental de ella, los autores se ocupan de la creación de sus figuras de autor. Dicho de otro modo: parte del acto creativo consiste en la creación ficticia de su autor, de un “personaje de autor”. Premat concibe esta operación en dos movimientos: “una figura de autor, tanto en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos” (15).

Los diarios se prestan a esta operación creativa. Los autores que estudio en este trabajo trabajan en sus respectivas figuras a partir del diario. Se crean a sí mismos: “posan”. La autofiguración es una pose en el sentido en que la plantea Sylvia Molloy en *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad: se posa para afirmarse, se posa lo que se es*.²⁹ Como ya mencioné, Molloy concibe a la pose como “impostura significativa”, lo contrario a una falsificación (49). En los tres diaristas de los que me ocupó la pose de fracaso configura una operación estética. Veremos de qué manera en cada uno de los casos.

²⁹ En *Poses de fin de siglo*, Molloy trabaja la noción de la pose en torno a cuestiones de género. En el caso de Darío, por ejemplo, la “pose” de amaneramiento pone en jaque el binarismo genérico imperante en la época: “el maricón no simula ser lo que no es (como el astuto especulador que simula ser honesto) sino, podría decirse, *lo que es*” (Molloy 2012, 50).

4. Distinciones: autobiografía y diario

Cabe señalar una distinción importante dentro del amplio abanico de las escrituras autobiográficas. El auge de este tipo de discursos se presta a algunas confusiones. Dentro de esta producción encontramos textos muy diversos. Un epistolario, una autobiografía, un ejercicio de autoficción,³⁰ una novela autobiográfica, una memoria y un diario no son lo mismo. Bonnie J. Gunzenhauser define “autobiography” de este modo: “Most fundamentally, autobiography is a self-produced, non fiction text, that tells the story of the writer’s life” (en Jolly 2001, 75). La definición pertenece a la entrada “Autobiography: General Survey”, de la *Encyclopedia of Life Writing*, editada en dos volúmenes por Margaretta Jolly.³¹ La definición canónica, y también más discutida, es sin embargo aquella con la que Phillippe Lejeune divide el terreno de la crítica con la publicación de *Le Pacte Autobiographique* en 1975. Aquí se refiere a la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1994, 14). Tiempo después —y tras fuertes polémicas contra posiciones textualistas— Lejeune ofrece una definición más breve y también más contundente: “Un autobiógrafo no es alguien que dice la verdad sobre su vida, sino alguien que dice que lo ha dicho” (Lejeune 1998, 10). En otras palabras: una autobiografía es un texto que reconoce la aspiración de producir textualmente una verdad autobiográfica.³² No me compete hacer un estudio comparativo entre todas las clases de

³⁰ Se trata de una categoría deliberadamente ambigua en donde se borrea el límite entre hechos reales y hechos ficticios. Para una clara distinción entre autoficción y autobiografía ver el artículo “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. autoficción” (Alberca 2009), o bien su contribución más importante al tema en la obra crítica *El pacto ambiguo* (Alberca 2007).

³¹ La *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, de Margaretta Jolly, ofrece un excelente punto de partida para las definiciones. Además, ofrece entradas sobre una gran cantidad de autores, de todas las épocas, dedicados a los discursos biográficos y autobiográficos (Jolly 2001).

³² Varios críticos se ocuparon de describir el debate entre escuelas críticas; por un lado, los defensores de la

texto autobiográfico. Sin embargo, para profundizar en la cuestión de las jerarquías (y el ingreso al canon), es importante detenerse en las diferencias entre autobiografía y diario.³³ Por sus aspiraciones de totalidad, su valor histórico y su carácter didáctico, la autobiografía “ingresa” en la literatura mucho antes que el diario. Las autobiografías se vinculan al concepto de “ejemplaridad”. No todo el mundo accede a la posibilidad de contar su vida. Sólo aquellas personas que han vivido de manera ejemplar pueden darse el lujo de contarla con fines pedagógicos. En el siglo XIX se trató de hombres blancos y heterosexuales: políticos y militares que narraron sus vidas excepcionales, llenas de supuestos méritos, para usufructo formativo de los lectores. Detrás de este concepto de ejemplaridad existía una idea de nación. Al menos en la tradición latinoamericana, la fundación de una patria requería una serie de próceres. Exiliado en Uruguay, Bartolomé Mitre inauguró en 1847 esta tradición histórica con su *Galería de celebridades argentinas. Biografías de los personajes más notables del Río de la Plata*.³⁴ Aunque se trata de biografías (textos históricos escritos por una mirada externa al protagonista), la obra de Mitre muestra la

autobiografía, con Phillipe Lejeune a la cabeza; por el otro, representante de la escuela de la deconstrucción que pone en cuestión la posibilidad de la autobiografía, el crítico Paul de Man. Entre las obras que elaboraron el debate se encuentran: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Sarlo 2005); *De la autobiografía. Teoría y estilos* (Pozuelo Yvancos 2013); *El espacio biográfico* (Arfuch 2002); *Reading Autobiography* (Smith y Watson 2010); *En la era de la intimidad* (Catelli 2007). Por otro lado, *La autobiografía y sus problemas teóricos* (Loureiro 1997) recoge una selección de textos fundamentales para el abordaje teórico de este debate; incluye una reescritura de “El pacto autobiográfico” de Phillipe Lejeune y el polémico ensayo de Paul de Man “La autobiografía como desfiguración”; otros textos clave ofrecidos en el volumen son “Condiciones y límites de la autobiografía”, de Georges Gusdorf; “Actos literarios”, de Elizabeth Bruss; “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*”, de James Olney y “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, de Sidonie Smith.

³³ En línea con la nota anterior: si existe o no autobiografía (la discusión que se resume en las posiciones de Paul de Man y Phillipe Lejeune) es una discusión extensa y de gran interés, pero que excede los límites de este trabajo. Desde mi perspectiva, asumo el carácter textual de las autobiografías, y me pliego a la definición tardía de Lejeune: una autobiografía expresa la voluntad de un autor de contar su vida con aspiraciones de alcanzar una verdad, más allá de su pericia en la labora y de los resultados obtenidos.

³⁴ La escritora argentina Pola Oloixarac publicó recientemente su versión contemporánea de retratos de políticos argentinos titulada irónicamente *Galería de celebridades argentinas*. En la introducción se refiere a la obra de Mitre como “el primer panteón que tuvieron nuestros héroes patrios” porque “para formar una nación era necesario el ejército, un himno, una revolución, pero también una biblioteca” (Oloixarac 2023, 9). Entre los biografiados en la compilación están Manuel Belgrano (hecha por Mitre), José de San Martín (escrita por Sarmiento), Bernardino Rivadavia (por Juan María Gutiérrez), el General Lavalle (por Pedro Lacasa) (Oloixarac 2023, 9); es decir, figuras prominentes de la intelectualidad del momento se ocupan de la creación del canon histórico de hombres patrios.

necesidad de la creación de un seleccionado de próceres y protagonistas de la historia argentina.

Tres años después Sarmiento publica un texto fundamental para entender la tradición autobiográfica nacional. *Recuerdos de provincia* compone un relato heroico y una sucesión de méritos de toda clase.³⁵ Sylvia Molloy describe el caso de Sarmiento como un intento “mesiánico” de fusión entre “self and nation” (Molloy 1991, 7). En esa época, y escrita por personalidades selectas, la autobiografía tenía objetivos muy claros:

Sarmiento carves out his past in accordance with the image of the self-made intellectual and paterfamilias of a community, in *Mi defensa*; five years later, he carves out a somewhat different past in *Recuerdos de provincia* to agree with a different image, that of a worthy son, a link in a chain of prestigious intellectual forebears. The different images, at different times in life, and resulting in two distinct life-stories, tell us much about Sarmiento. But they also tell a great deal about how history - and what was then judged one of its forms, (auto)biography- was conceived in early nineteenth-century Spanish America: as a pantheon of heroic, exemplary figures. (Molloy 1991, 8)

También la crítica feminista se ocupó de detectar esta circunstancia a partir de una serie de preguntas: ¿quiénes tenían acceso a esta posibilidad de retratarse? ¿Quiénes quedaban afuera? Para decirlo más claramente: no sólo se trataba de figuras “ejemplares”. Como dije antes, eran por lo general hombres blancos y heterosexuales quienes accedían a este privilegio. Leyendo críticamente el ensayo clásico de Georges Gusdorf (“Condiciones y límites de la autobiografía”, de 1953), la crítica Susan Friedman argumentó que, en sus orígenes, el sujeto autobiográfico era específicamente hombre.³⁶

En resumen: en el siglo XIX la autobiografía está ligada a la narración de vidas ejemplares de hombres cercanos al poder político, económico y militar. Solo ellos gozaban del

³⁵ Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano hacen una lectura clave de *Recuerdos de provincia* en *Ensayos argentinos* (Altamirano y Sarlo 1997). En el texto crítico los autores analizan las estrategias retóricas de exaltación de la personalidad que emplea Sarmiento en su autobiografía.

³⁶ En su ensayo “Women Autobiographical Selves” Susan Stanford Friedman sostiene lo siguiente: “The model of separate and unique selfhood that is highlighted in his work and shared by many other critics established a critical bias that leads to the (mis)reading and marginalization of autobiographical texts by women and minorities in the process of canon formation” (Friedman 1988, 34).

privilegio de relatarse. El objetivo de esta fusión entre “self” y nación era el de la construcción conceptual de una “patria” entendida como el resultado de una serie de definiciones políticas y una serie de protagonistas involucrados en esta delimitación territorial y cultural. En su estructura formal, la autobiografía aspira al relato consistente de una totalidad: se traza el arco previsible de una vida desde el inicio hasta el fin (o mejor dicho: hasta el momento de su escritura). Es el mismo Gusdorf en el ensayo que recién cité quien establece la paradoja constitutiva de las autobiografías: aquello que se nos ofrece estructurado en secuencias consistentes, que progresan de un punto a otro, y que provocan esta sensación de coherencia, es en verdad un efecto de la escritura: un resultado de ciertas operaciones retóricas hechas a posteriori.

Por decirlo de otro modo, Gusdorf es de los primeros en advertir que el “orden” que ofrecen los textos autobiográficos tiene poco que ver con el “caos” de la vida en su acontecer. Detenerse a pensar en el acto retrospectivo y en las operaciones de escritura (organizar la vida en secuencias coherentes) fue fundamental para el desarrollo de una teoría sobre la autobiografía. Vestida con los ropajes de obras “importantes” y tratándose de “vidas ejemplares”, la autobiografía obtuvo reconocimiento literario antes que el diario. La autobiografía cumplía una función que, para Adolfo Prieto, autor de uno de los primeros trabajos críticos sobre el tema, era la de “justificarse ante la opinión pública” (Prieto 1966, 6).

El diario, en cambio, quedaba por debajo en las jerarquías literarias. El diario no aspira al relato total, acabado y consistente de una vida. Compilación de fragmentos fechados, el diario es el elogio de la dispersión. Carece de las aspiraciones “nacionales” de las grandes autobiografías. Durante mucho tiempo el diario fue considerado un texto accesorio a la “obra oficial”: una zona franca de la creación literaria donde todo material es bienvenido a convivir

bajo una misma forma. El diario es caótico, multiforme y parcial. El aspecto democrático de su “forma abierta” (Didier 1966) permite alojar materiales heterogéneos que lo vuelven inconsistente. El diario incurre en el olvido y la repetición. Su final suele ser indeterminado.³⁷ Es un escrito permanentemente *in progress* cuyo final coincide con la muerte de su ejecutante. Como dice Alan Pauls “todo diario está fundado en el principio de la posteridad” (Pauls 1996, 2).

La crítica proporcionó una serie de términos y expresiones para referirse al diario. Blanchot lo llamó “trampa” porque encierra al autor en una ilusión productiva (Blanchot 2003, 186).³⁸ Alberto Giordano sugirió que el diario podía convertirse en “enfermedad” y advirtió sobre el peligro solipsista que impida toda posible “sanación” (Giordano 2006, 125).³⁹ Pauls se refirió al diario como “colección sin gusto”, “inventario” y “depósito de desechos”, y relacionó su modalidad de escritura con los procesos fisiológicos de “evacuación” (Pauls 1996, 2-4).⁴⁰ Alex Aronson (quizás el más conservador de todos los críticos) se refirió al diario como “sketchbook” y “mina” de ideas, especulaciones e impresiones que el autor desarrollará luego en sus “obras”: el diario como trampolín “towards the creation of literature” (Aronson 1991, xii).⁴¹ En *On Diary*

³⁷ Prefiero ser cauteloso en esta afirmación porque existen diarios que cubren un período determinado de tiempo como los diarios de viaje o los diarios que retratan una convalecencia.

³⁸ En el ensayo “Diary and Story”, perteneciente a *The Book to come*, Blanchot sostiene que consignar por escrito la “imposibilidad de escritura” el autor se engaña creyendo que ha superado los obstáculos vitales y artísticos. Lo tramposo del diario estriba en su esterilidad. Las meditaciones sobre uno mismo pueden convertirse, según Blanchot, en un acto de autocomplacencia. Se escribe en el diario, dice el crítico, para “salvarse” de la esterilidad, pero a la vez se corre el riesgo de que el diario “disuelva” la propia vida y que “arruine” la actividad artística. Pone como ejemplo el paradigmático caso de Amiel, cuya obra se compone únicamente de 14.000 páginas de su diario (Blanchot 186). La supuesta “salvación”, por lo tanto, se convierte en una condena en la que el autor de diarios quedaría atrapado.

³⁹ Lejos de ser un detractor del diario, Giordano emplea el concepto de enfermedad como metáfora del diario del siguiente modo: contraer “la enfermedad del diario” significa la entrega a un proyecto de vida que produce a la vez alivio ante las frustraciones y las angustias de vivir (es decir las formas que adopta el fracaso, incluida la dialéctica salud/enfermedad). El diario como “enfermedad” de escritura comporta una paradoja porque produce alivio pero mantiene la sintomatología. El diarista ama su dolencia —o su “enfermedad del diario”—porque le da material para escribir. Por lo tanto “[el diarista] pone más empeño en mantenerse fiel a lo que le dificulta la vida que al deseo de curarse” (Giordano 126).

⁴⁰ Este aparente desprestigio esconde un deseo de trascendencia que Pauls considera importante para pensar el género: la superposición de materiales no priva al diarista de la ilusión de que entre esos “desechos” florezca algún material interesante y valioso (Pauls 1996, 3).

⁴¹ Según Aronson el diario es un texto de transición: un estadio previo, “stepping stones towards the completed work”

Philippe Lejeune se ocupa de estudiar los prejuicios contra el diario. Sugiere que el género está “en el banquillo” (el ensayo al que me refiero se llama “The Diary on Trial”, Lejeune 2009): “It seems the diary is *unwholesome, hypocritical, cowardly, worthless, artificial, sterile, shrivelling, feminine, etc*” (148, énfasis en el original).⁴² En este repaso sobre la valoración negativa del diario Lejeune sostiene que el género ha sido “deemed inferior, or detrimental to more structured creations” (154).⁴³ En el mismo escrito ofrece una definición lacónica y eficaz: “a diary is a series of dated traces” (179). Por otro lado, Irina Paperno convirtió el problema de la definición de los diarios en un problema crítico del que se ocupó en “What can be done with Diaries” (Paperno 2004). Cito dos definiciones de este ensayo (una de Paperno y otra de Lawrence) que considero útiles:

For a minimal definition, scholars usually go by form (or circumstances of writing) function, and addressee (or communicative situation): the diary is a text written in the first-person, in separate installments, ideally on a daily basis, and ostensibly for the purposes of giving an account of the writer’s personal experience in a given day, which is not necessarily addressed to someone other than the diarist. (Paperno 2004, 562)

In form, a diary is a chronologically ordered sequence of dated entries addressed to an unspecified audience. We call that form a diary when a writer uses it to fulfill certain functions. We might describe those functions collectively as the discontinuous recording of the aspects of the writer’s own life; more technically we must posit a number of identities: between the author and the narrator; between the narrator and the principal character; and between the depicted and the real, this latter including the identity between date of entry and date of composition (Lawrence 1988, 5-6, en Paperno 562).

(Aronson 1991, xii).

⁴² El ensayo continúa con un desarrollo de cada una de estas supuestas características negativas del diario. Lejeune reúne un coro de voces críticas del diario tales como Ernest Renan, Bernard Lahire, Jules Romains, Maurice Blanchot, George Duhamel, el mismo Henri-Frédéric Amiel, J.W. Goethe y Béatrice Didier (Lejeune 2009, 148-150).

⁴³ Una parte fundamental de la investigación de Lejeune tiene que ver con la publicación de los diarios: ¿qué ocurre cuando un diario se convierte en libro? En “The Diary on Trial” Lejeune señala un punto importante: “To turn them into books, they are [los diarios] polished, cut, and reorganized. At that point, the diary is but a shadow of its former self. It has lost its unique charm but is still not really pleasing to its new master. It has to compete with a synthetic product, the often hybridized ersatz of the epistolary novel and the off-key diary-novel. In opposition to these artificial and necessarily unfulfilled expectations, we must imagine another culture of the diary, a patient and empathetic approach to the manuscript text an approach in which a personal piece of writing is given a personal reading” (Lejeune 2009, 154). Justifico la inclusión de esta cita y este comentario por lo siguiente: mi trabajo se ocupa de diarios de autor, es decir, de textos diarísticos que fueron escritos para ser publicados. En ese tránsito, como dice Lejeune, los textos se cortan, se modifican, se editan, se pulen, y el resultado es un objeto literario distinto al caos inicial del diario. La voluntad de publicación del diario los convierte en objetos literarios.

Agrego una tercera definición (de Alan Pauls) que pone el énfasis en las funciones del diario:

Se escribe un diario para dar testimonio de una época (coartada histórica), para confesar lo inconfesable (coartada religiosa), para “extirpar la ansiedad” (Kafka), recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica), para mantener entrenados el pulso, la imaginación, el poder de observación (coartada profesional). (Pauls 1999 5)⁴⁴

Entonces: a pesar de su carácter errático, de su tendencia a la bifurcación (incluye todos los temas), de su carácter fragmentario, del encarnizamiento del diarista con aquello que escribe (y que le provoca dudas sobre su validez y su utilidad), el diario cumple algunas funciones.⁴⁵ Para Lawrence, esas funciones tienen que ver con el registro discontinuo y permanente de ciertos aspectos de la vida del ejecutante. Para Pauls—y también para Barthes—el diario cumple una función histórica, una función profesional (el diario como “taller de frases”), y una función terapéutica (el alivio a través de la escritura). Pero, sobre todo, a pesar de hallarse siempre en los márgenes de la “obra” oficial, el diario es el “texto utópico por excelencia” que descansa en un

⁴⁴ Esta definición de Pauls recuerda a la provista por Barthes en el ensayo “Deliberación” (que seguramente Pauls, lector y traductor del francés, no ignora). En ese texto Barthes identifica cuatro “motivos” que justifican el diario: “El primero sería ofrecer un texto coloreado por una escritura individualizada, un ‘estilo’ (...). El segundo sería desparramar, pulverizándolas, día a día, las huellas de una época (...). A este motivo lo llamaremos histórico. (...) El tercero sería el de constituir al autor en objeto de deseo: quizás me gustaría si un escritor me interesa, el recuento cotidiano de su tiempo, de sus gustos, de sus humores, de sus escrúpulos; incluso puedo llegar a preferir su personalidad a su obra, lanzarme ávidamente sobre sus diario y abandonar sus libros. (...) El cuarto motivo sería convertir el diario en taller de frases: no de frases “bonitas” sino de frases exactas; afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado), con un arrebato, una dedicación, y una fidelidad de intención que se parecen mucho a la pasión (...)” (Barthes 1986, 367).

⁴⁵ Otros tres estudios ya clásicos del diario pertenecen a Michéle Leleu (*Les journaux intimes*, 1952), Béatrice Didier (*Les journal intime*, 1976) y Alain Girard (*Les journaux intimes*, 1963). Dentro del panorama hispanoamericano los estudios críticos en torno al diario son algo escasos. Aunque la exaltación del yo no es un invento de nuestro tiempo, en *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, Anna Caballé señala el pasaje de la singularidad glorificada y romántica (solitaria, genial, libre y artísticamente autónoma) a un escenario contemporáneo de “sobresaturación del Yo privado” que ha cercenado su participación pública, ha descreído de la política, y se entretiene únicamente con “preocupaciones estrictamente solipsistas” (Caballé 2015, 21). Por otro lado, en *Diarios latinoamericanos del siglo XX* (2016), Ana Gallego Cuiñas, Christian Estrade y Fatima Idmhand hacen un repaso por los principales trabajos diarísticos, lo que confirma la existencia de una tradición latinoamericana en el género. Entre otros autores, la compilación de ensayos incluye estudios sobre Macedonio Fernández, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Octavio Paz, José María Arguedas, Witold Gombrowicz, Gabriela Mistral, Alejandra Pizarnik, Idea Vilariño, Ernesto Guevara y Julio Ramón Ribeyro. Por último, de publicación reciente, *Alejandra Pizarnik: diarista* (2022), de Isaura Contreras Ríos, trabaja sobre la poeta argentina y en su introducción incluye un recorrido exhaustivo por la tradición latinoamericana del diario.

“palpito secreto” (Pauls 4). La obstinación del autor a llevar un diario a pesar de las dudas y los esfuerzos se debe a “la sospecha de que alguna vez, cuando por fin las recupere, esas bagatelas se habrán convertido en las piedras preciosas que estaban llamadas a ser” (3).

* * *

A los tres diarios que trabajo a continuación los une una circunstancia: sus autores han manifestado ese palpito secreto. Han querido publicarlos. A pesar de los momentos de encarnizamiento y decepción—que no son pocos en ningunos de los tres casos—han sido concebidos como obras. También los hermana el momento de publicación. Aunque escritos entre 1954 y 1972, los diarios de Pizarnik fueron publicados por primera vez en 2003, y reeditados en 2013. La fecha de publicación los vuelve contemporáneos de *La novela luminosa* (2005)⁴⁶ y los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016, 2017). En los *Diarios* de Pizarnik, como veremos más adelante, la pose de fracaso se vincula principalmente a su voluntad no consumada por escribir una novela (lo que da pie a la escritura del diario) y a su figuración de poeta maldita. En los casos de Levrero y Piglia, la pose de fracaso articulada en la forma del diario se convierte en una apuesta de renovación en la novelística contemporánea.

⁴⁶ Como veremos, *Diario de un canalla* (1992) y *El discurso vacío* (1996), son anteriores pero corresponden a la misma familia textual que remata en *La novela luminosa* (2005).

CAPÍTULO 1. ELOGIO DE LA REBELDÍA: LA POSE DE FRACASO EN LOS *DIARIOS* DE ALEJANDRA PIZARNIK

1. Síntesis argumental

En este capítulo abordo los *Diarios* de Alejandra Pizarnik en torno al concepto de fracaso. A su figura de poeta “condenada” a “morir de poesía” opongo una imagen de autora consciente de la creación de su personaje—es decir, del proceso de la autfiguración—que elige el rol de “poeta maldita” que tiene consecuencias importantes en el mundo cultural: el de poner en cuestión el rol de la mujer artista en el ámbito de la literatura argentina desde sus primeros poemarios (mediados de 1950) hasta principio de los setenta. Si la autfiguración puede pensarse como el deliberado proceso de creación literaria de sí misma —una forma de verse y escribirse que la poeta comunica en las páginas del *Diario*—en este capítulo muestro cómo Pizarnik articula el concepto de fracaso a su favor. En mi mirada, y contrario a algunas interpretaciones en torno a su persona y obra, Pizarnik no es una víctima, sino una agente activa que vela y trabaja por sus intereses¹.

En otras palabras, el fracaso en cuanto “pose” es el resultado de una construcción autoral: la creación de una figura estructurada en torno a un concepto. César Aira (1998), Sarah Cohen (2002), Cristina Piña y Patricia Venti (2021) han reflexionado sobre el endiosamiento de la figura de Pizarnik. Desde su muerte temprana en 1976, la poeta se convirtió en una figura mítica de la poesía argentina. Mi argumento es que ella ha sido parte responsable de ese mito a partir de un cuidadoso trabajo de autfiguración, y no solo a partir de los decires de la crítica².

¹ Pienso, por ejemplo, en *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, de Juan Jacobo Bajarlía (Bajarlía 1998).

² Esta propuesta, que yo elaboro a lo largo del capítulo, aparece en un trabajo clave de Sylvia Molloy: “‘Una torpe estatuilla de barro’: figuración de Alejandra Pizarnik” (Molloy 2015).

Es imposible que un final trágico como el suicidio no presione sobre los modos de lectura de su obra. Pizarnik escribió sistemáticamente sobre la muerte y sobre el suicidio. Como ya señalé, la superposición entre vida y escritura en la poeta argentina es uno de los grandes temas de sus *Diarios* y está relacionado a su filiación con el surrealismo como “concepción de que lo poético va más allá de la escritura concreta del poema y afecta la vida misma” (Piña y Venti 2021, 87). Sobre la fusión mítica entre vida y obra también se expuso Sarah Cohen: “Alejandra Pizarnik suele ser vinculada con aquellos poetas que establecen una forma de relación muy estrecha entre vida y poesía” (Cohen 2002, 44). Sin embargo, esta superposición puede entrañar algunos riesgos. Dada la gran cantidad de epítetos que ella misma utiliza para nombrarse a lo largo de su obra poética, es fácil caer en simplificaciones que reducen a Pizarnik a una talentosa muchacha loca afín a escribir poemas. En mi opinión, esta reducción de la figura de Pizarnik es peligrosa, y, sobre todo, inexacta. Tanto Cohen, Aira como la dupla Venti/Piña intentan quitarle el velo al “personaje alejandrino” con el que muchas veces se asocia a Pizarnik. En su *Alejandra Pizarnik* César Aira se propone “corregir una injusticia” y se refiere puntualmente al “uso tan habitual de algunas metáforas sentimentales para hablar de A.P” (Aira 1998, 9). El autor argentino señala algunas de esas expresiones con que la crítica se ha referido a la poeta: la “pequeña náufraga”, la “niña extraviada”, la “estatua deshabitada de sí misma”, y otra terminología similar cuyo efecto constituye “una falta de respeto bastante alarmante, o un exceso de confianza, en todo caso una desvalorización” que reducen a la poeta “a una especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura” (9).³

³ Esta tendencia que Aira pretendió “corregir” tiene una razón de ser. En varias oportunidades a lo largo de su obra la poeta se nombra en modos similares. En *Árbol de Diana* Pizarnik se refiere a sí misma como “ebria de nada” (Pizarnik 2019, 129), “la endecha de las alas en la lluvia” (132), “la pequeña viajera” (136). En *Otros poemas* utiliza la expresión “muchacha desnuda” (145). En el poema “Caroline de Gunderonde” se refiere a sí misma como “la enamorada del viento”, “la alucinada” y “la que fue devorada por el espejo” (148). En *Los trabajos y las noches* existen menciones a la

En otro ensayo sobre Pizarnik (con el mismo título), además de comentar sobre la victimización de Pizarnik, César Aira señaló que sus exégetas se obstinaban en imitarla: “Esto es una constante”, nos dice Aira⁴. “Es como si toda la gente que la conoció se sintiera irresistiblemente llevada a competir con ella en imágenes cultas y elegantes, y terminan diciendo siempre lo mismo: su cuarto era ‘el barco ebrio’, su presencia la de ‘la náufraga deshabitada de sí misma, la mirada de sus ‘grandes ojos verdes’ tenía el asombro maravillado de la niña en un jardín’, en sus desplazamientos nunca falta la ‘maleta de piel de pájaro’ ” (Aira 2001, 48).

Veamos algunos ejemplos de esta idealización. En la introducción a las *Cartas* entre Pizarnik y León Ostrov (psicoanalista y amigo de la poeta), Andrea Ostrov define de este modo su “poesía encarnada”:

Por consiguiente, la apuesta a la salvación a través de la escritura anula necesariamente las delimitaciones genéricas y atraviesa las fronteras entre el texto público y privado. Se trata de una sola búsqueda, estética e identitaria, poética y vital, lingüística y emotiva al mismo tiempo: transformar el horror, escapar de la locura, exorcizar el silencio. Se escribe para no morir, para no enloquecer. Escribir es, en definitiva, el espejo —y los textos— de Alejandra desbordan de espejos—en los que se encuentra un reflejo de la propia existencia. (Ostrov y Pizarnik 2012, 21)

“orfandad” y al “naufragio”. En el poema “Fiesta” escribe “he desplegado mi orfandad / sobre la mesa, como un mapa” (191). El poema “Desmemoria” dice:

Aunque la voz (su olvido
volcándome náufragas que son yo)
oficia en un jardín petrificado
recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido (197)

Por otro lado, en el poema “Comunicaciones” Pizarnik se denomina “ángel harapiento”:

El viento me había comido
parte de la cara y las manos.
Me llamaban *ángel harapiento*.
Yo esperaba (200)

En *Extracción de la piedra de locura* encontramos una nueva serie de epítetos. Se refiere a sí misma como “niña-loba”, “mujer-loba”, “pequeña asesina”, “princesita ciega”, “pequeña mendiga” (Pizarnik 2016, 249-252).

⁴ César Aira escribió dos ensayos sobre la poeta. El primero, *Alejandra Pizarnik*, se publicó en 1998 por la editorial rosarina Beatriz Viterbo (Aira 1998). El segundo, homónimo, y con una mirada bastante similar, se publicó en 2001 por la editorial Omega, de Barcelona, como parte de la colección “Vidas literarias” (Aira 2001).

Concuerdo con algunos de los conceptos que propone Andrea Ostrov, hija de León Ostrov: que existe una contaminación entre géneros (a veces el diario se vuelve aforístico; a veces las cartas adquieren tonos poéticos, etcétera); también concuerdo en que Pizarnik pone en jaque la distinción entre público y privado (publica en vida un fragmento del diario; también “encarna” en su vida el personaje atormentado que leemos en los poemas); también concuerdo —y tanto Goffman como Molloy navegan una línea teórica similar, como ya veremos—en que la escritura es una forma de espejarse, de crear una máscara, “un reflejo de la propia existencia”. Lo que señalo como llamativo en el fragmento de Andrea Ostrov es cierto dramatismo en afirmaciones como: “transformar el horror”, o “escapar de la locura”. En mi opinión, se pliegan de manera automática al mito disponible (y en parte creado por la misma autora) de la Pizarnik maldita y atormentada. ¿Quién no “escribe para escapar” de la locura, o de alguna locura? Comparto la impresión de Aira de que estas sentencias responden más bien a un estereotipo que a una reflexión. No estoy diciendo que Pizarnik no haya “escrito para no morir” (como podemos pensar también en el caso —igualmente trágico—de Virginia Woolf, Sylvia Plath, o Cesare Pavese, todos grandes diaristas). Pero, insisto, el modo en que están articuladas estas frases sirve más para abonar el mito alejandrino de la poeta sufriente que para pensar sobre su estética o su escritura. ¿Qué significa, acaso, “exorcizar el silencio”? ¿Qué poeta no escribe por un motivo parecido? Los términos que utiliza Andrea Ostrov pertenecen a ese universo simbólico propio de Alejandra Pizarnik (la muerte, los espejos, la noche, el exorcismo, el silencio) y el grave tono romántico, en mi opinión, no significa un gran aporte para la reflexión sobre su obra.⁵

⁵ Hacia el final de su introducción a las *Cartas*, Andrea Ostrov eleva aún más el tono elegíaco cuando dice: “La pregunta constante entonces, que se reitera una y otra vez en estas cartas, es “¿cómo vivir?” ¿Cómo reunir en un mismo cuerpo, vida y poesía sin que ese cuerpo resienta los efectos de las elecciones extremas? ¿Cómo sobrevivir a la experiencia del caos, la fragmentación, la pulverización de sí misma? ¿Cómo sobreponerse al silencio que sobreviene

Dentro del mismo volumen que reúne las *Cartas*, León Ostrov, su padre, tampoco ahorra pompas:

La entrega de Alejandra a la poesía era total, absoluta. Fue lo que le permitió resistir— hasta que decidió abandonar la lucha—los embates del *viento feroz*. La irrenunciable y heroica tarea de acercarse al caos para entrever su ley secreta, de atisbar en las tinieblas para iluminarlas en el relámpago de la palabra precisa y bella fue la tarea que eligió como definición de su destino (Ostrov y Pizarnik 29).

Nuevamente, los términos empleados por su ex-psicoanalista confirman la tendencia a la exaltación de una figura poética que se da por sentada: ¿qué es ese “*viento feroz*”? ¿A qué se refiere con “lucha”, “caos”, “ley secreta”, “tinieblas”? No puedo detenerme en repasar más ejemplos de este tipo de interpretación romántica de Pizarnik, pero considero útil repasar estas expresiones para aclarar mi argumento: que Pizarnik no fue una víctima, sino una “performer”, cuya “pose” le resultó muy útil. Esto no convierte a Pizarnik en una impostora ni tampoco invalida—Aira sostiene lo mismo—su sufrimiento o las dificultades con las que tuvo que lidiar sobre su vida. Pero le concede cierto poder de agencia en la construcción de su personaje. Más que un destino, lo pienso como una fabricación, como un resultado autoral.

Mi aporte a la corrección de esa “injusticia” de la que habla Aira es ligeramente distinto. Más que correr el velo sobre el “personaje alejandrino”, en las páginas siguientes muestro los modos de construcción de ese personaje a partir de una pose de fracaso que funciona como columna vertebral del diario. En vez de apiadarse de ella, resulta mucho más interesante pensar cómo y por qué Alejandra Pizarnik ha elegido construir su figura de autora en estos términos. Prefiero decir que, construyendo su propia figura literaria, Pizarnik fabrica una imagen de poeta

al renunciar a la hospitalidad de la lengua cotidiana para despeñarse por los desfiladeros de la palabra nueva y desconocida?” (Ostrov 2012, 26). En mi opinión, y en la de Aira, el tono de estas palabras replica el mito de la poeta maldita sin ningún atisbo de reflexión. Es sobre esa reflexión de lo que trata este capítulo.

maldita que, al menos en lo que puede leerse en sus diarios, contempla una serie de objetivos en lo tocante a su realización personal como mujer y como artista literaria.

Para sostener mi propuesta me detendré en los modos en que Pizarnik se presenta a sí misma como una autora que “fracasa”. Muestro los aspectos prácticos y razonables de su personalidad—la Alejandra planificadora que también aparece en los *Diarios*—y que ofrecen una mirada distinta dentro de la crítica pizarnikiana. Sostengo una aproximación favorable del fracaso al decir que Pizarnik ejerce un empleo estratégico del fracaso como vehículo para la articulación de su figura literaria.

¿Pero qué significa para Pizarnik el fracaso y cómo le sirve para inscribir su subjetividad? Por tratarse de un texto construido a partir de inscripciones que señalan una subjetividad en conflicto—en las relaciones interpersonales, ante la escritura (en prosa y en verso), en relación a fuertes y recurrentes desequilibrios en los estados de ánimo—los *Diarios* consignan una experiencia personal en donde la protagonista no consigue lo que desea. En el caso de Pizarnik, entiendo el fracaso como un estado de insatisfacción permanente. Por la extensión de la obra no podré ocuparme de todas las formas en que Pizarnik se muestra “fracasando”. Elijo dos formas de fracaso que considero paradigmáticas. La primera, relativa al oficio literario, muestra cómo Pizarnik “fracasa” en la escritura de una novela. Se obsesiona con la prosa y reflexiona con pesar sobre su falta de conocimiento de las reglas gramaticales—una supuesta falta de dominio de la lengua castellana—como principal causa de su dificultad. Veremos cómo Pizarnik hace una lectura metafórica (casi ontológica) de la gramática con la que intentará explicar los vaivenes de su temperamento. La segunda, relativa a su posición de “poeta maldita”. La Alejandra “maldita” se resiste a ocupar un rol predeterminado en la sociedad (que la empuja a casarse con un hombre, tener hijos y una vida “normal”). Entiendo esta resistencia como una modulación del

fracaso: una forma de boicot⁶. También muestro cómo la primera modalidad del fracaso le permite a Pizarnik el despliegue de su capacidad como crítica literaria. La supuesta incapacidad para la escritura la empuja a un callejón sin salida en el que despunta su inteligencia. A partir de esa imposibilidad de escribir —que no se circunscribe a la prosa— Pizarnik escribe en su *Diario* las entradas en las que define su estética literaria. Con la segunda, en cambio, me concentraré en el modo en que Pizarnik ejerce su resistencia a conformarse con lo que la sociedad de entonces tenía para ofrecerle. El “fracaso” en la adopción de las formas preestablecidas también puede leerse como una pose. Por lo tanto, como una fortaleza.

Antes de desarrollar mi argumento y de leer los *Diarios* en detalle me permito dos rodeos necesarios. Uno de naturaleza teórica—la descripción performática del fracaso—y otro crítico: la historia de los manuscritos junto con una breve descripción de la opinión crítica sobre Pizarnik.

2. La pose del fracaso: figuración autoral como performance

El fracaso no solo puede pensarse como una forma de desatino o falla en la obtención de resultados materiales verificables, sino como un concepto, incluso como una “pose”. Pienso en los términos en que la define Sylvia Molloy. Como mencioné en la introducción, para Molloy la pose no es un signo de inautenticidad o falsía, sino más bien la explicitación de aquello que el autor o la autora quiere hacer manifiesto: se posa lo que *se es*. En *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Molloy propone una epistemología de la pose:

⁶ De este modo, Pizarnik “arruina” o hace fracasar un modo de vida. Su forma de “no encajar” adopta un cariz autodestructivo que también se aproxima al fracaso.

El doble itinerario [de la pose] sería el siguiente: 1) la pose remite a lo no mentado, a *algo* cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende *representa*, es una *postura* significante; pero 2) lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como ‘pose’ (porque es supuestamente artificial, falso): una vez más la pose representaría (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significante. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es algo es posar, o sea, no serlo. (Molloy 2012, 49)

Concebida de este modo, la pose remite a un exceso, un “histrionismo” y a un “amaneramiento” que Molloy discute para pensar el género hacia fines del siglo XIX deteniéndose en figuras como Rubén Darío, Oscar Wilde y José Martí. Me permito introducir otro elemento conceptual para pensar la “pose” como una performance. Erving Goffman contempla elementos afines a los de Molloy en una obra anterior, de 1959, en la que elabora los modos en que las personas (de manera individual, o colectiva) adoptan determinados roles según las interacciones sociales que deban enfrentar. Se refiere al individuo como el “performer” y al rol elaborado como la “performance”. Al inicio de *The Presentation of Self in Everyday Life* nos dice lo siguiente: “I shall consider the way in which the individual in ordinary work situations presents himself and his activity to others, the ways in which he guides and controls the impression they form of him, and the kinds of things he may and may not do while sustaining his performance before them” (Goffmann 1959, xi). Aunque Goffman trabaja su marco conceptual desde la sociología, su mirada sobre el mundo del trabajo es adaptable a la noción de pose que me interesa pensar en Pizarnik. La “work situation” de Alejandra Pizarnik sería su inserción en el mundo literario, y la performance o pose el modo en que ella interactúa con las personas de ese entorno en busca de la creación de su propia figura. Si Molloy sostiene que “se posa lo que se es”, para Goffman la performance tampoco significa una impugnación a la veracidad. El sentido etimológico de la palabra “persona” es “máscara”. Goffman, citando a Robert Ezra Park, apunta a una noción construida de sujeto, que es resultado de una performance de uno mismo, una máscara de uno

mismo (que por cierto, tampoco es fija), que se convierte en quienes somos: “It is probably no mere historical accident that the word person, in its first meaning, is a mask. It is rather a recognition of the fact that everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role” (citado en Goffman 19)⁷.

Así como Molloy trabaja sobre el “amaneramiento” o el “exceso de histrionismo” en Darío y Wilde, en estas páginas mostraré cómo Pizarnik también trabaja en la construcción de su propia figura de autor desde las páginas de su *Diario*. Me interesa el modo en que, a su manera, Pizarnik encuentra en la pose de “poeta maldita” un instrumento fundamental para la creación de sí misma y de su obra. El diario de Alejandra Pizarnik es un buen ejemplo de lo que Molloy llama “impostura significativa”. El concepto de pose nos permite pensar en el diario no únicamente como un simple registro de los hechos que componen una vida (y un quehacer literario) sino, dado que se trata de diarios de autor con vistas a ser publicados, como herramienta de autofiguración. En Pizarnik, quien como hemos visto, publicó fragmentos (muy retocados, casi convertidos en prosa poética) de sus diarios a principios de los sesenta, el diario funcionaba como escenario en el que desplegar su “máscara”, su “persona” literaria, el famoso “personaje alejandrino”. También Octavio Paz emplea una actitud similar en su propio diario, que solo mantiene en su juventud.⁸ Para el poeta, quien se convertirá en una figura clave en la difusión internacional de la obra de Pizarnik (escribe en prólogo a *Árbol de Diana* en 1965), “[U]n diario, en tanto que es intento de claridad, es intento de madurez: pretender ser lo que soy” (en Contreras Ríos 2017, 34). En línea con Molloy, el joven Paz utiliza el diario como acto de

⁷ La cita es de Robert Ezra Park, *Race and Culture* (citado en Goffman 1959, 19).

⁸ Debo este hallazgo al trabajo de Isaura Contreras Ríos (su tesis doctoral por la University of California Los Angeles) del que también tomo la cita de Paz (Contreras Ríos 2017, 34).

afirmación literaria, casi un acto de fe.⁹ Entonces: en un determinado entorno social (el “everyday life” de Goffman), todos estamos “posando”. Se posa para afirmarse en una identidad (Molloy) y se posa para conocer a los demás y para conocerse a uno mismo (Goffman).¹⁰ La pose no significa “mentir”, sino construcción de sí.

Utilizaré el término “autofiguración” (la creación de la figura de uno mismo, en este caso de una autora literaria) a lo largo de esta investigación. Lo entiendo como una forma consciente de pose, o de performance, llevada a cabo por el autor. Para evitar que el concepto resulte esquivo me permito una definición. Con el término “autofiguración” me refiero los procesos a partir de los cuáles los autores elaboran una ficción de sí mismos. También para Julio Premat la autofiguración implica la construcción de la figura del autor:

[E]l autor se construye con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que en la ficción literaria, el repertorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo; ser autor es desplegar una identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado (la cuestión de la escritura femenina podría, por ejemplo, analizarse también en esta perspectiva). La historia literaria está repleta de ejemplos de escritores que, desde el manuscrito y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena ficticia del acto de creación hasta los debates estéticos subyacentes en sus textos, desde las imágenes fotográficas o discursivas que promueven sobre sí mismos hasta los modos en que reaccionan adaptándose a los efectos de sus propios textos, de escritores que, entonces, producen una figura de sí en tanto que autores. (Premat 2006, 315)

La poeta argentina utiliza el diario para “posar” de determinada manera (como artista, como mujer sexualmente libre, como poeta maldita). La articulación entre vida y obra es uno de los puntos más interesantes en el caso de la poeta argentina. También, como ya señalé, uno de los

⁹ Esta actitud en torno a la performance literaria a partir del diario también aparece en Ricardo Piglia. En el capítulo siguiente veremos cómo el argentino le atribuye especial importancia a la práctica del diario en su devenir como escritor.

¹⁰ “It is in these roles that we know each other; it is in these roles that we know ourselves” (Park citado en Goffman 1959, 19).

lazos fuertes con los postulados del surrealismo. Si vida y obra son (idealmente) indiferenciables, entonces la performance que Pizarnik realiza en el diario tiene una correlación fuerte (o más bien directa) con su vida. Quiero decir: Pizarnik *ha vivido* su propio “personaje alejandrino”. En el segundo de los dos perfiles que escribió sobre ella, publicado en 2001, Aira sostiene algo similar, pero en torno a los poemas: que Pizarnik, la persona de carne y hueso, se convirtió en la “náufraga” de sus poemas a partir de una fusión entre vida y obra. Según Aira, el “personaje alejandrino”

se fue perfeccionando a partir de rasgos espontáneos, todos los cuales se envolvían de una justificación poética, que tomaba la forma de una amplificación metafórica. No hay motivo para creer que hubo una manipulación cínica de la realidad. *La dificultad de vivir era genuina*, pero ahí justamente intervenía el personaje para verosimilizar a la persona real y justificarla (Aira 2001, 13).

Si Aira está diciendo que la Pizarnik “real” encarna el personaje de sus poemas, mi aporte a la discusión es entonces el siguiente: que desde el inicio de su carrera literaria, incluso antes de la publicación de su primer libro de poemas, se inclina por los *Diarios*; que los *Diarios* se convierten en el escenario en el que Pizarnik piensa y elabora el “personaje alejandrino” que después va a parar a los poemas y a su propia vida social. Más que como un lugar de prueba y error de la poesía, los *Diarios* se convierten en una compañía. Como todo hábito mantenido durante una vida, sufre altibajos y cuestionamientos. Pero la acompaña desde el inicio de su vida (y hasta el final) y es uno de los espacios centrales en los que da a conocer su figura de autora. Para entender esto es importante recordar no sólo su voluntad manifiesta de que estos textos se publicaran como el “diario de una escritora”, sino la publicación de fragmentos en 1962.

Entendido como performance o pose, el “fracaso” en Pizarnik remite a cierta celebración de la rebeldía a asumir los hábitos de una vida burguesa en el rol de mujer y artista. A través del diario Alejandra Pizarnik construye una mirada sobre sí misma que no es inocente: una figura de

autora en donde el histrionismo, el exabrupto y el desequilibrio (a veces lindante con el escándalo) se convierten en pilares de su personalidad. En el ensayo “Una torpe estatuilla de barro: figuración de Alejandra Pizarnik”, Molloy trabaja específicamente el modo en que la poeta argentina se ocupa de la construcción de su propio personaje: concibe el acto de “figuración” como una “performance”, y considera esta creación de sí misma como una parte esencial de su obra, con la misma jerarquía que su parte escrita: “Quiero pensar *la performance Pizarnik*. Pensarla no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura, sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos” (Molloy 2015, 72, énfasis mío). El punto de vista que propone Molloy contrasta con una mirada frecuente en la crítica argentina que, como ya he dicho, victimiza a Pizarnik, la desresponsabiliza de sus actos, la somete a simplificaciones y la reduce a una mera ejecutante talentosa de una obra literaria hecha sin planificación y sin rumbo. Prefiero evitar estas simplificaciones injustas. En cambio, adhiero a la posición que le confiere agencia y decisión a Pizarnik sobre su actos díscolos. Para Molloy, la construcción del “personaje” de Pizarnik no depende de una operación crítica hecha a posteriori —tras la muerte trágica de la poeta— sino que se trata de una maniobra diseñada con previsión, inteligencia y cálculo. De este modo, la performance autoral sería una forma de escritura, una acción no “incidental”, que Pizarnik trabajó con oficio “como cualquiera de sus textos”. Molloy le confiere agencia a los actos de Pizarnik: la escritura de sí misma como gesto deliberado, como *pose* (de “loca”, de escritora, de poeta maldita, de intelectual, de mujer escandalosa, de lesbiana) que aspira a la obtención de un lugar en la literatura argentina, y no como un accidente o un devenir fortuito. Para Molloy la pose es instrumento de validación, herramienta para la reivindicación de identidades de género que la norma moral de la época mantiene por fuera de

lo que es convencionalmente aceptado. Aquello que en los *Diarios* de Pizarnik puede pensarse como excesivo, extravagante o histriónico, también puede leerse de otro modo: “Manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy 2012, 44).

¿Cuáles son las “poses” que muestro en los *Diarios*? El diario como “pose de fracaso” ante la escritura en prosa (lo que la habilita a pensar los límites del lenguaje); el diario como pose de poeta maldita que “hace fracasar”—de un modo autodestructivo—el rol mujer sumisa que se esperaba de ella; el diario como exageración, exabrupto y “estrategia de provocación”; el diario como vehículo para la definición de una postura política sobre la mujer artista; el diario como una de las formas del empoderamiento, enfrentándose a la autobiografía tradicional (con sus secuencias previsibles y armoniosas, escritas y protagonizadas siempre por hombres). A la organicidad compacta de los textos autobiográficos, Pizarnik opone el desorden y la fragmentación de su diario. La oposición de Pizarnik a la unicidad de las autobiografías tradicionales es también una forma de hacerse notar, o como dice Molloy, de “no pasar desatendida” y “forzar una lectura”.

3. Los materiales: peripecias de papel

Como en muchos otros diarios, en el de Alejandra Pizarnik abunda el conflicto. La autora comenzó la escritura de sus cuadernos en 1954, a sus 19 años, y la interrumpió en 1972, poco antes de su muerte, a los 36. Sus páginas están repletas de alusiones a las dificultades relativas al oficio literario, descripciones de conflictos amorosos recurrentes, padecimientos psíquicos, narraciones sobre el desenfreno sexual, apuntes sobre desórdenes alimenticios. Se trata de un

diario con una intensa frecuencia de escritura: un proyecto de vida que acompañó a la autora desde el inicio hasta el fin (Catelli 2004). A diferencia de algunos clásicos del género, como los diarios de los hermanos Goncourt (modelo de “diario de época” en la tradición francesa), los de Alfonso Reyes, los de Federico Gamboa o los de Pedro Henríquez Ureña (en la tradición latinoamericana), en los *Diarios* de Alejandra Pizarnik el mundo exterior está prácticamente omitido¹¹. Si los autores que menciono se retrataban a sí mismos en un entorno literario, político y cultural, a partir de 1955, año del inicio de su escritura, Alejandra Pizarnik toma un camino alternativo, más íntimo, enfocado en la interioridad.¹² Aunque es imposible sintetizar los contenidos de una obra tan dispersa y rica en derivas, la descripción temática de los *Diarios* que hace Nora Catelli es muy útil. Divide la obra en una serie de “líneas visibles” que se repiten en el tiempo: “origen y familia, lengua y educación, identidades, prácticas sexuales y posición subjetiva” (Catelli 2004). A esta descripción le adhiero el concepto del fracaso. Sus más de mil páginas —en la última edición, de 2013— conforman el relato de una permanente inadecuación a las distintas formas de vida que Pizarnik describe en sus páginas: la vida amorosa, la vida laboral, la vida doméstica, la vida social. Esta y otras modulaciones del “fracaso” son moneda corriente en la obra en prosa más larga de la poeta argentina a las que prestaré atención en este

¹¹ Esto no debe pensarse como una novedad. Los diarios escritos por mujeres tendieron originalmente a centrarse en la intimidad y en cuestiones relativas a la vida doméstica. Suzanne L. Bunkers trabaja este elemento en la compilación de ensayos *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries* (Bunkers y Huff 1996). Menciona cómo la experiencia de la vida cotidiana ha sido relegada por epistemología occidental: “Women's daily, lived experience, however, has been denigrated by mainstream Western epistemology in favor of universality and the separation of the mind from the drudgery of daily, bodily tasks. The gendered construct of this mind-body separation places women squarely within the daily” (Bunkers y Huff 1996, 5). Esto también explicaría la circunscripción (casi una forma de hermetismo) de los diarios de Pizarnik.

¹² La crítica Isaura Contreras Ríos señala un movimiento general en los diarios latinoamericanos: desde los que retratan una época y una red de relaciones sociales (Reyes, Gamboa, Henríquez Ureña) que hacen posible la profesión, hacia diarios más autónomos (Pizarnik, Arguedas, Paz, Lezama Lima), centrados en el individuo (Contreras Ríos, 32).

capítulo. Pero describiré el fracaso entendido como pose después de introducir la historia de los manuscritos y sus respectivas ediciones.

Existe una historia conflictiva en torno a la publicación póstuma de los manuscritos.¹³ Pizarnik solo vio en vida la publicación de una serie de fragmentos de sus *Diarios*. Antes de las dos ediciones póstumas de los *Diarios*, de las que se encargó Ana Becció (la primera en 2003, la segunda, ampliada, en 2013, ambas por Lumen), una muy breve selección de fragmentos del diario titulada “Diario 1960-1961” salió a la luz en la revista colombiana *Mito* (1962) y posteriormente en la revista argentina *Poesía = poesía* (1962). En el año 1963 se publicó una versión en francés en la revista *Les Lettres Nouvelles*. Existen algunas diferencias entre esos textos, que Pizarnik trabajó en detalle previo a su publicación, y las obras que se publicaron primero en 2003 y luego en 2013 en formato diario. Según Patricia Venti, esta selección de escritos diarísticos son más bien “anotaciones despojadas de lo confesional y convertidas en complicados aforismos literarios” (Venti 2008, 29)¹⁴. La siguiente aparición cronológica de textos pertenecientes a los diarios de Pizarnik tuvo lugar en 1987 con la publicación de *Alejandra Pizarnik: a Profile*¹⁵, de Frank Graziano. Esta obra incluye una sección llamada “Selections from The Journals, 1960-1968”. Según una aclaración del autor, además de los textos ya publicados por Pizarnik en *Mito* (que corresponden a 1960-1961), en las “Selections from the Journals” se

¹³ Isaura Contreras Ríos hace una periodización exhaustiva en torno a la publicación y recepción crítica de los diarios de Pizarnik en su *Alejandra Pizarnik: diarista* (Contreras Ríos 2022). Me baso en ella para la organización cronológica de esta sección.

¹⁴ La aclaración de Venti es pertinente porque remite a la cuestión del “valor” literario de los diarios. El trabajo hecho en vida por Pizarnik (el modo en que corrigió esos fragmentos hasta sentirse satisfecha con el resultado) es significativo: muestra que la autora era muy consciente de la creación de su figura de autor. En su ensayo “Self-Censorship and New Voices in Pizarnik’s Unpublished Manuscripts” Fiona Mackintosh aborda la noción de lo “publicable” en la obra diarística de Alejandra Pizarnik (Mackintosh 2010).

¹⁵ Una traducción al español se publicó con el título *Alejandra Pizarnik: semblanza*, por Fondo de Cultura Económica en 1992 (Graziano 1992).

agregaron una selección de textos hecha por Olga Orozco y Ana Becció. Salvo estas pocas excepciones fragmentarias, los *Diarios* permanecieron inéditos hasta 2003.

En el prólogo a la edición de 2003, titulado “Los avatares de su legado”, la editora y albacea Anna Becció relata las dificultades que enfrentó ante la obra inédita de Pizarnik, que ella misma recogió de su departamento de la calle Montevideo, Buenos Aires. La historia de los manuscritos (tanto de textos inéditos y diarios) es apasionante. La poeta Olga Orozco y Ana Becció, ambas muy cercanas a Pizarnik, se ocuparon de reunir y clasificar los materiales. Orozco se puso en contacto con Julio Cortázar—amigo de Pizarnik—poco después del golpe militar de 1976. El argentino aconsejó sacar los manuscritos del país lo antes posible. Después de idas y vueltas (los cuadernos viajaron a París y estuvieron bajo la tutela de Aurora Bernárdez, ex pareja de Cortázar) y de acuerdo con la voluntad de Myriam Pizarnik, hermana de la poeta, los papeles finalmente llegaron a Princeton en 1999¹⁶.

La edición de Becció en 2003 significó a la vez un hecho literario importante y un escándalo crítico relativo a la censura. En el prólogo que ya mencioné, Ana Becció ofrece una explicación poco convincente sobre sus decisiones editoriales. Pueden resumirse de este modo: al considerar el diario de Pizarnik como una “obra literaria” (la poeta había manifestado en vida su interés por publicar un “diario de escritora”) Becció ignoró su valor documental. Amparándose en el “respeto a la intimidad de terceras personas” (Pizarnik 2003, 2) la editora justificó cortes y omisiones que rápidamente llamaron la atención de la crítica. Voces como las de Patricia Venti, Nora Catelli y Ana Nuño se hicieron escuchar en los medios y en artículos de circulación

¹⁶ La editora y albacea de Pizarnik, Ana Becció, relata el derrotero de los diarios de la poeta en la introducción a ambas ediciones de los *Diarios*: la salida de Argentina en tiempos de la última dictadura cívico militar, el viaje a París (donde los recibió Aurora Bernárdez, esposa de Julio Cortázar, quien también estaba interesado en que los manuscritos salieran de la Argentina) y finalmente el desembarco en las Special Collections de la Universidad de Princeton, donde aún permanecen.

académica. El principal reclamo tenía que ver con recortes y omisiones injustificados en la obra diarística de Pizarnik, además de algunas críticas a la utilización de siglas (en vez de nombres propios) sin ninguna nota aclaratoria. En una nota publicada en *El País* (2 de enero de 2004)

Nora Catelli sintetizó su reclamo ante la edición de Becció:

Pero de las muchas Pizarnik del diario, esta selección recoge sólo los tramos que pueden confluír en una imagen única y, además, discutible: la de poeta sublime. Quedan fuera otras, las que dan a este diario una índole también significativa; la del trabajo con los fantasmas del fracaso, con la corrosión y la fractura de una dimensión subjetiva que no abdicó, ni siquiera al final, de la conciencia de un destino literario. (Catelli 2004)

En un escrito publicado en *La Vanguardia* (31 de diciembre de 2003) Ana Nuño se refirió a los diarios de 2003 como “una edición censurada”. Su argumento es el siguiente:

Transformar en criterios editoriales las prevenciones de terceras personas, impuestas bajo amenaza de sanciones legales, es lo bastante grave. La afirmación de que los *Diarios* que ahora se publican no son ‘un relato de vida’ sino un ‘diario íntimo’, aún una obra que posee el mismo valor que los poemas y prosas de Pizarnik, además de ser una racionalización de la ya señalada censura previa, es una tergiversación que la lectura de los textos seleccionados desmiente en más de un lugar. (Nuño 2003)

Después de estudiar los manuscritos originales en Princeton, Patricia Venti retoma los argumentos de Ana Nuño y detalla las omisiones.¹⁷ Llega a la siguiente conclusión:

[D]espués de treinta y seis años de su muerte, su albacea ha suprimido más de 120 entradas, además de excluir casi por completo el año 1971, y en su totalidad el año 1972. Las omisiones están distribuidas a lo largo del diario, cuya materia suele referirse a temas sexuales o íntimos. También se excluyeron textos narrativos que muestran las costuras de la escritura (una especie de borradores), que *a posteriori* serían reelaborados para su publicación. (Venti 2008, 29).

Venti dedica una parte de *La escritura invisible* a la comparación de los originales con los textos publicados en la edición de Becció de 2003. Critica el trabajo de “adaptación” hecho por

¹⁷ Lo que hay en Princeton: “Pizarnik escribió entre 1954 y 1972 veinte cuadernos, seis legajos de hojas mecanografiadas y varias hojas sueltas con correcciones hechas a mano. Los originales se encuentran depositados en la biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey, EEUU” (Venti 2008, 30).

Becció ante “la esfera del mecenazgo”, es decir ante los intereses de la editorial Lumen. También sugiere que la manipulación del material se debió a un estudio de mercado que desembocó en la supresión de “pasajes que pudieran ofender la moral del lector de la clase media” (Venti 2008, 31). Se refiere específicamente a los pasajes en los que Pizarnik relata “relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física” y considera que los *Diarios* de 2003 constituyen “un material *manipulado* que genera una exégesis equivocada, además de una lectura *adulterada* por intereses extraacadémicos” (Venti 2008, 32).

La edición de 2013—tiene más de mil páginas, más del doble que la primera—también por Lumen y a cargo de la misma Ana Becció, intentó subsanar los conflictos generados por la primera. Para confirmar si esta última versión es más fiel a los originales que aún permanecen en Princeton habría que hacer un trabajo similar al de Patricia Venti. Este trabajo comparativo—que es necesario—excede el espectro de mi investigación. Sin embargo, la mención de las peripecias en torno a los manuscritos no es inocente. En primer lugar, la figura de Alejandra Pizarnik no ha dejado de crecer. Las cuestiones relativas a la censura de los materiales diarísticos de Pizarnik sirvieron para aumentar el interés en su figura. Como señala la misma Patricia Venti, la crítica especializada en Pizarnik siguió principalmente dos tendencias. Una afirmó “la naturaleza maldita” de la poeta y de su obra, y la otra se abocó a las innovación poética, la búsqueda imposible de un Absoluto y “la transmutación de la vida en lenguaje” (Venti 2008, 11). En una época de exaltación del interés por la intimidad, la polémica sobre los diarios funcionó como el combustible perfecto. Todo acto de censura es repudiable, pero también abona al mito de la poeta maldita cuyo diario fue recortado para evitar el escándalo de familiares y conocidos. En una época adicta al figoneo, la aparición de los *Diarios* “completos” reanudó el interés por la

figura de Pizarnik.¹⁸ Sostiene mi punto la reedición de las obras de la poeta junto con una serie de trabajos críticos. La sugerencia de Venti acerca de la tendencia a la mitificación de Pizarnik reaparece en el título de la última biografía publicada, escrita en coautoría con Cristina Piña: *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito*, en junio de 2021. Se trata de la segunda labor biográfica de Cristina Piña, que publicó *Alejandra Pizarnik* en 1991 (con reedición en 2006). En cuanto a las obras de Pizarnik, se reeditó su *Poesía completa* (Pizarnik 2019a), la *Prosa completa* (Pizarnik 2017), sus cartas en el volumen *Nueva correspondencia Pizarnik* (Bordelois y Piña 2012), las *Cartas con León Ostrov* (Ostrov y Pizarnik 2012). El creciente interés crítico por la obra de Pizarnik se hizo notar en la década del ochenta en las obras de Frank Graziano (y otros) pero se reactivó a mediados de los dos mil. Trabajos como *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed* (Mackintosh y Posso 2007), *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (Piña 2012), *El testigo lúcido* (Negroni 2017) y la muy reciente traducción *A tradition of Rupture: selected critical writings of Alejandra Pizarnik* (Pizarnik 2019b), el homenaje *Alejandra Pizarnik y sus múltiples voces* (Bustamante 2021) y el estudio *Alejandra Pizarnik: diarista* (Contreras Ríos 2022), confirman la vigencia del interés crítico por la obra de Pizarnik. El “mito” está intacto.

4. ¿Quién fue Pizarnik?

Flora Alejandra Pizarnik (1936-1972) nació en Avellaneda, Buenos Aires, al sur de la Capital Federal, el 29 de abril de 1936, hija de Rejzla Bromiker y Elías Pozharnik, inmigrantes

¹⁸ Es importante aclarar que también existieron polémicas acerca de la noción de “Obras completas” en la obra de Pizarnik. Cristina Piña se ocupa de detallarlas principalmente en dos ensayos: “Confrontaciones y mutaciones: las perplejidades de un objeto en mutación” y “Poder, escritura y edición: algunas reflexiones en torno de la *Poesía completa, la prosa completa y los Diarios de Alejandra Pizarnik*”, ambos contenidos en su libro crítico *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (Piña 2012).

polacos. A excepción del hermano de Elías, que se instaló en París, y de la hermana de su madre, que se instaló en Argentina, el resto de los parientes de la poeta murieron en el Holocausto. No es un hecho menor: un temprano contacto con la muerte y el horror a partir de un hecho histórico. Tampoco conviene obviar su asimilación del yídish como lengua materna, que se hablaba en la casa, y su relación extraña con el castellano rígido que Pizarnik aprendió en el colegio. Sin arriesgar conjeturas improbables acerca de sentirse incómoda en su propia lengua, tema que la poeta más adelante trabajaría en su obra literaria, es un hecho que Pizarnik creció entre lenguas y que aprendió un español demasiado formal del que debió alejarse a la hora de escribir.

Pizarnik cursó estudios secundarios entre 1949 y 1953. De esa época, según sus biografías Cristina Piña y Patricia Venti, la adolescente se educó en una serie de valores tradicionales frente a los que posteriormente opuso resistencia: el recato, la buena conducta, la aplicación en la escuela, el uso de un lenguaje decoroso y una forma de vestir acorde a su rol de señorita junto con una serie de “habilidades de la mujer” (cocinar, coser, el cumplimiento de las tareas del hogar, la noción del matrimonio como destino “natural” de la vida). A sus dieciocho años, a partir de algunos escauceos académicos, se involucró en el mundillo literario de Buenos Aires. Cursó algunas materias en la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y otras en la Escuela de Periodismo. En esta institución conoció a Juan Jacobo Bajarlía, profesor de Literatura Moderna, quien fue una de sus primeras influencias literarias. Su libro *Alejandra Pizarnik: anatomía de un recuerdo*, de 1998, relata algunas anécdotas interesantes y es útil para la reconstrucción histórica de la época. También, en varios pasajes, Bajarlía se ocupa del endiosamiento de la poeta. Su descripción de la joven estudiante de dieciocho años que se le acerca a pedirle un libro de Tristán Tzara es la siguiente: “Entre sus ojos y sus labios el Bosco hubiera imaginado una

naturaleza más apocalíptica o un infierno poblado de otros monstruos” (Bajarlía 1998, 12). Su crecimiento poético fue a la vez apresurado y gradual, y sin embargo, ya en esta época aparecieron una serie de temas que perduraron en su obra: la multiplicidad interior, una noción trágica del amor, el desprecio por el mundo burgués, el rechazo y la culpabilidad ante su madre, y cierto temor y a la vez atractivo hacia la muerte (Piña y Venti 2021, 87). La primera anotación relativa al suicidio en los *Diarios* es del 28 de septiembre de 1954, en el primero de los cuadernos: “Siento una profundísima melancolía. Sombras, dolor, vergüenza de no ser, todo, todo, tan feo, tan triste, tan ausente, tan estático. Quiero morir. Dentro de unos instantes, moriré. Abriré mis venas con un cuchillo” (Pizarnik 2013, 32). A través de Bajarlía en esos años Pizarnik participó brevemente del taller del pintor surrealista Battle Planas. Su vinculación con las artes plásticas siempre fue un interés a la vez lateral —una actividad social—y perdurable. Aunque lo suyo era escribir, Pizarnik siempre mantuvo un interés por los quehaceres gráficos. En una de las recopilaciones de su correspondencia es posible ver cómo utilizaba dibujos, colores, papeles especiales y sobres: toda una serie de objetos relativos a lo visual y afines al collage. También, algunos años después, en septiembre de 1967 (a sus 31 años) describe de este modo su inclinación por las artes visuales en una carta al pintor español Antonio Beneyto: “Sí, yo también dibujo y pinto, si bien no me animo a hacer exposiciones personales pues dibujo y pinto exactamente como los salvajes —aquellos salvajes sin tradición ni arte que se reciben por herencia” (Bordelois y Piña 2012, 274).

La afiliación de Pizarnik con el surrealismo provocó cierto revuelo crítico que conviene organizar. El momento en que la poeta comienza a escribir y a publicar sus primeros poemas coincide con el auge del movimiento surrealista y con el llamado “invencionismo”. Es el mismo Bajarlía quien la introduce en las tertulias organizadas por Oliverio Girondo y Norah Lange. En

esos años Pizarnik se vincula con la revista *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre y Edgar Bayley. No es tarea sencilla definir la poética de la revista, que oscila de manera ambivalente entre ambas estéticas.¹⁹ La inclinación de Pizarnik por el surrealismo, por lo tanto, no ocurre en el vacío. Dos décadas antes, en 1928, Aldo Pellegrini funda la revista *Qué*, en torno a la cual figuran poetas como Enrique Molina, Juan Cosé Ceselli, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Juan Antonio Vasco y Julio Llinás.²⁰ Tanto la prosa y poesía de Alejandra Pizarnik harán eco de algunos de estos postulados programáticos del surrealismo, aunque también se mantuvo en contacto con *Poesía Buenos Aires* y el núcleo del invencionismo.²¹ Según sus biógrafas Piña y Venti, el interés de Pizarnik por el surrealismo se expresó más en su aspecto fundacional (la fusión entre vida y obra) que a partir de los procedimientos que hicieron famosos al

¹⁹ Carolina Depetris describe de este modo la importancia de esta publicación: “*Poesía Buenos Aires* condensa tendencias del invencionismo y el surrealismo; se alzan contra el formalismo estilístico, contra el subjetivismo lírico, y contra el uso de un repertorio lírico de corte petrarquista” (Depetris 2004, 93). Según la misma crítica, la importancia de *Poesía Buenos Aires* radica en coexistencia de dos corrientes estéticas: “la del poeta vidente, propia del surrealismo, capaz de desarreglar los sentidos para poder ver de otra manera lo habitual” y “la del poema que suma a la videncia la intención constructiva de una nueva realidad a través del lenguaje, fruto no de un raptó inspirado sino de la capacidad de explorar lo no evidente por medio de asociaciones insólitas, propia del invencionismo” (Depetris 2004, 94).

Además, una síntesis de los lineamientos principales de *Poesía Buenos Aires* aparece en un texto del poeta Raúl Gustavo Aguirre publicado en *Cuadernos de la Dirección General de Cultura*: “Del futurismo, habíamos recibido una actitud nada crepuscular hacia la creación poética. La entendíamos como una actividad inteligente, participante, audaz. (...) Del expresionismo teníamos la conciencia de pertenecer a una época agónica en la que la poesía, de alguna manera, tiene que ver con la dignidad, la libertad y el valor del ser humano, amenazados por la civilización de la eficiencia, del poder y del robot. (...) Del dadaísmo, la desconfianza hacia la institución literaria, la libertad expresiva, el gusto por la innovación y la experimentación. (...) Del creacionismo, habíamos tomado la extensión del lenguaje poético a nuevos registros, a imágenes [...] de la más extrema audacia inventiva. [...] (...) Del hermetismo italiano, el concepto riguroso de la expresión poética que—no obstante su apariencia de extrema libertad—debía ser decantada, ceñida, exacta. Inspirados, pero artistas; impulsivos, pero artesanos. (...) Del surrealismo, por último, creo que una serie de nociones fundamentales, entre ellas la ya recordada de la poesía como una manera de vivir. (...) La poesía fue, para nosotros, antes que profesión un oficio literario, pasión de vida (citado en Depetris 2004, 95).

²⁰ La revista *Qué* (sólo dura dos números) alcanza a plantear en su lanzamiento la “rebelión contra la realidad, contra toda forma de vivir estabilizada, contra todo llamado al reposo espiritual, contra toda situación a la que, sin sacrificios cruentos, demos nuestra conformidad”. La cita pertenece a Elías Piterbarg (citado por Depetris 93). Dos otras revistas consolidan el movimiento surrealista en Buenos Aires: *Letra y línea* (primer volumen, octubre de 1953, también dirigida por Aldo Pellegrini) y *A partir de cero. Revista de poseía y antipoesía* (1952-1956), dirigida por Enrique Molina.

²¹ Este movimiento giró en torno a Edgard Bayley y reunía a nombres como Raúl Gustavo Aguirre y Rodolfo Alonso. Otra publicación importante en esos años, cuyo funcionamiento se daba por fuera de credos poéticos tan sistemáticos, fue la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. En sus años más productivos, entre 1931 y 1966, la revista publicó 305 números en donde surgieron figuras como Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Julio Cortázar (y eventualmente, en los sesenta, desde París, también Alejandra Pizarnik).

movimiento como la escritura automática. Cualidades como la precisión verbal, la condensación de imágenes, y la brevedad, que Pizarnik desarrolla desde sus primeros poemarios y que alcanzan cierto esplendor en *Árbol de Diana* (1962), son elementos que se oponen al frenesí de la escritura automática propuesto por el surrealismo. Seguidora de Porchia, el mítico autor de *Voces* (libro que se tradujo al francés y que llamó la atención de André Bretón), Pizarnik se volvió una perfeccionista. Le intrigaban los escándalos lógicos y cierta búsqueda de sinsentido de quien consideró su maestro. *Voces* es un libro que Porchia trabajó a lo largo de su vida, con varias reediciones. La influencia de esta obra es notoria. Podría decirse que son aforismos, o complejos juegos verbales, que Pizarnik tomó como guía. En una carta a Porchia del 20 de abril de 1963 dice lo siguiente: “¿Cómo hablar de lo indecible? Solo por medio de las *Voces*. Sólo ellas han logrado hacer pleno este lenguaje, sólo ellas han sabido llenar de sangre las palabras y transformarlas en la Palabra, la única verdadera” (Bordelois y Piña 2012, 145). Doy algunos ejemplos de *Voces* para entender por qué llamaron la atención de Pizarnik:

Situado en alguna nebulosa lejana hago lo que hago, para que el universal equilibrio de que soy parte no pierda el equilibrio.
Quien ha visto vaciarse todo, casi sabe de qué se llena todo.
Las pequeñeces son lo eterno, y lo demás, todo lo demás, lo breve, lo muy breve. (Porchia 2020, 6)

Es interesante el comentario de Pizarnik a su maestro en torno a cómo leer las *Voces*: “No es posible —por lo menos en mi caso— explicarlas o comentarlas; sólo puedo decirle que mientras las leía, ellas —que contienen todas las respuestas— suscitaron en mí un eco silencioso que asentía dulcemente” (Bordelois y Piña 2012, 145). No sólo Pizarnik no surge en un vacío, sino que encuentra en Porchia un modelo poético que ella adapta a su modo y hace suyo. De Porchia (y el surrealismo) Pizarnik adopta la defensa de la imagen por sobre la metáfora, y utiliza el mecanismo de la síntesis perfecta para provocar tanto una dislocación del sujeto como una la

impugnación del sentido: los poemas no deben “entenderse” o “explicarse” sino provocar una imagen evocadora. Pizarnik se interesa por “lo indecible” y cuestiona en su poesía (como lo hará también en los *Diarios*) las limitaciones del lenguaje. Lo que en carta a Porchia la poeta llama “lo indecible” también aparece en sus *Diarios* como una búsqueda de lo Absoluto que confirma su filiación con ciertos poetas franceses (especialmente Rimbaud, Baudelaire, y Lautréamont) que buscan este límite imposible en la fusión entre vida y obra.

Quizás su poema más famoso es también uno de los primeros, y en el que llama la atención la escasa variedad léxica, que sin embargo no le resta potencia: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (Pizarnik 2019a, 65). El poema se llama “Solo un nombre”, pertenece a su segundo libro, *La última inocencia*, tiene solo seis palabras, y tres de ellas son la misma: el nombre “alejandra” escrito con minúsculas. Es un buen ejemplo para pensar cómo con muy pocos recursos la poeta elabora varios de los temas que ocuparán el centro de su obra poética.²² Esta experimentación con la brevedad alcanzará su expresión más terminada en *Árbol de Diana*, de 1962, que contiene treinta y ocho piezas muy breves y numeradas. Entre ellas, por ejemplo, la número 1: “He dado el salto de mí al alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace” (103). La brevedad, la contradicción y la jerarquía del lenguaje poético son algunos de los elementos que se hacen patentes en *Árbol de Diana*.²³ En

²² Aunque “Solo un nombre” pertenece a su poesía temprana, en él podemos pensar en el desdoblamiento del yo. En este caso, la duplicación aparece representada por la repetición. El primer verso es un llamado insistente: “alejandra alejandra”. El segundo verso, apenas más breve, menciona al “yo”. El último verso remata con la resolución: “alejandra”. El yo lírico se llama, se busca, intenta desenterrarse (la respuesta se encuentra “debajo”). En apenas tres versos Pizarnik repone todo su mundo tomando su nombre como el centro desde el que irradia la problemática del yo.

²³ César Aira sostiene que en este libro Pizarnik logra apropiarse de ciertos recursos tomados de Porchia. A esto me refiero con el “escándalo lógico”. En el primer verso, el “salto” no es “hacia mí” sino “de mí”, lo que sugiere un desdoblamiento o una pérdida. En el segundo verso, el cuerpo queda atrás “junto a la luz”, por lo que la voz poética se “aleja” del alba. En el último, lo que el yo lírico canta no es la felicidad de este nacimiento, sino “la tristeza de lo que nace”.

cuanto a la dimensión conceptual, el atractivo del surrealismo residía en su posición contraria a las convenciones esclerosadas de la sociedad, uno de los temas sobre los que Pizarnik basa, en mi opinión, la construcción de su figura de autora. Insisto en que se trata de un acto de figuración: el modo en que Pizarnik elige representarse a sí misma. Salvo en el período parisino (entre 1960 y 1964), y por una serie de colaboraciones en revistas locales en la época posterior, en los hechos Pizarnik dependió toda su vida de los ingresos de sus padres. Esto no invalida su fuerte rechazo a los valores de la vida burguesa, tema sobre el que, como veremos, se explaya largamente en los *Diarios*.

A diferencia de otros casos de diaristas latinoamericanos, los *Diarios* de Pizarnik se centran casi específicamente en las meditaciones sobre su estado de ánimo²⁴. Se trata de un texto en donde la introspección tiene más protagonismo que el entorno. Este no es el caso de *Los diarios de Emilio Renzi*, en donde Piglia se ocupa de mostrarnos las ciudades en las que vivió y creció, y a las personalidades y gente de la cultura con los que tuvo relación. Tampoco el caso de diaristas como Alfonso Reyes, que se ocuparon de glosar el mundo intelectual de su época, siguiendo el modelo del famoso diario de los hermanos Goncourt. Hecha esta aclaración, esto no significa que Pizarnik fuera una ermitaña encerrada en la casa de sus padres (en la calle Montes de Oca, en el barrio de Constitución), o en sus múltiples viviendas en París (sabemos que vivió con sus tíos, en las afueras, y también sobre el Boulevard Saint-Germain y también el Boulevard Saint-Michel), o más adelante, tras su retorno, encerrada en su departamento de la calle Montevideo. A pesar de lo que nos cuenta en el *Diario*, y del cuidadoso cultivo de su figura de poeta maldita

²⁴ Como ya señalé: el encierro en la narración de la vida doméstica (y, eventualmente, el análisis de los estados de ánimo, como en el caso de Pizarnik) puede pensarse como un rasgo de la escritura de las mujeres (Bunkers y Huff 1996). El ensayo “Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form” discute la “feminización” del género (Hogan 1991).

que leemos en sus poemas, Pizarnik tuvo una intensa vida social. Los nombres de sus amigos y conocidos, de los editores y colegas con los que trabaja, de sus amigos “famosos” que la protegían (Octavio Paz, Julio Cortázar, Olga Orozco, Silvina Ocampo, Manuel Mujica Lainez, entre otros) aparecen tanto en los *Diarios*, como en las dedicatorias de sus poemas, y sobre todo en la extensa correspondencia que mantenía con ellos. Aunque los de Pizarnik se centren sobre su propia figura, los *Diarios* no se escriben en el vacío. De a poco, a medida que sus poemas comenzaron a publicarse, Alejandra Pizarnik se convirtió en uno de los centros de la actividad poética de Buenos Aires. Esto muestra un contraste interesante, como señala César Aira, en lo tocante al “personaje alejandrino”. La figura de esa persona oscura, hermética e insomne no se condice con la vida social que también caracterizó a Pizarnik. Mucho menos con los testimonios de las personas que la trataron, y que la describen como una persona afectuosa, bien educada y leal. Aunque en la última biografía Venti y Piña hallen en Pizarnik una “imposibilidad radical de crecer en lo afectivo y lograr, no ya simplemente una identidad sexual definida y estable, sino la realización de alguna forma de amor satisfactorio y pleno o una aceptación pacífica de su propia sexualidad y su propio cuerpo” (Piña y Venti 2021, 117), también es cierto que la poeta cultivaba varias amistades, conocía los vericuetos de los editores y las revistas, se presentó y ganó premios literarios y becas importantes, y a su manera participó del mundillo literario de su época.

En cuanto a la obra publicada, es muy probable que su padre haya costado la edición de *La tierra más ajena*, su primer libro, que Pizarnik todavía firmó bajo Flora Alejandra. Al año siguiente, en 1956, ya dentro del círculo de *Poesía Buenos Aires*, Pizarnik publica *La última inocencia*, en la editorial que la misma revista había montado. A esta altura ya había entrado en relación con Porchia, Enrique Molina y Olga Orozco, tres figuras importantes en la poesía argentina ligadas al surrealismo. Antes del viaje a París se publica *Las aventuras perdidas*, en 1958, por la

editorial Altamar. En 1960 Pizarnik viajó a París. Aunque por lo general los testimonios del *Diario* tienden a ser pesimistas, se trató de una buena época. Pizarnik consiguió un empleo en la revista *Cuadernos para la libertad de la cultura*, cursó algunos estudios en la Sorbona, tradujo a Artaud, Michaux y Bonnefroy (que luego serían publicados en *Sur*). En 1962 se publicó *Árbol del Diana* con un prólogo consagratorio de Octavio Paz que empieza de este modo: “Cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas” (citado en Pizarnik 2019, 101). El libro significó un salto en la carrera de Pizarnik. Su sistema poético alcanzaba el punto de síntesis más elevado mientras ella cumplía con el rito de pasaje de varios escritores latinoamericanos: la vida en París. Cultivó amistad con Octavio Paz, Julio Cortázar, André Pieyre de Mandiargues; conoció a Simone de Beauvoir, a Marguerite Duras y a Italo Calvino; hizo unos pocos viajes (a Capri, a Saint Tropez, a España); vivió en varios sitios de la ciudad. En los *Diarios* no ahorró entradas oscuras y torturadas, como aquellas en que critica la vida ordenada de sus familiares, quienes la recibieron a su llegada en su casa de las afueras de París, aquellas en que se queja de la monotonía de su empleo periodístico, o aquellas en que manifiesta su preocupación por la precariedad de su situación económica. El 22 de diciembre de 1962, en su departamento del boulevard Saint-Germain, escribe lo siguiente: “Anoche, después de meses, hice lo que odio: abolir el tiempo de una única manera bestial: emborracharme y fornicar” (Pizarnik 2013, 539). El 15 de abril de 1963 anota:

No quiero mentir, no quiero engañarme, yo no sé nada de literatura, nadie que esté fuera de sí puede saberlo, nadie que piensa todo el día en su miedo puede saberlo. Serenidad, distensión, atención: esto me salvaría. ¿Qué me atormenta? ¿Quién? El miedo al futuro, la inseguridad de mis deseos, el exhibicionismo, el narcisismo, la sensación o seguridad de haber fracasado por distracción y sobre todo mi inactividad, mi pereza, mi hastío, mi ocio. No tengo ganas de hacer nada y ello me duele. (584)

Pocos días después, sin embargo, en una carta a Porchia (del 20 de abril de 1963), abandona el tono grave del diario y dice lo siguiente: “Volviendo al tema de París: lo que me calma aquí es vivir sola, sin familia, viendo a la gente solo cuando lo deseo. Esto es muy importante para mí. Necesito el silencio (o tal vez es el silencio que me necesita)” (Bordelois y Piña 2012, 144). En el mismo año de la publicación de *Árbol de Diana* aparecieron fragmentos de sus diarios en la revista colombiana *Mito*. También, en la época parisina, Pizarnik describe que trabaja con una nueva forma, los poemas en prosa, que saldrán a la luz recién en 1968. Son años productivos. Tiene un empleo, sobrevive en París, mientras que en Buenos Aires (y lentamente en América Latina) su carrera despegaba. Para cuando regresa a Buenos Aires en 1964, a sus veintiocho años, su reputación ya está consolidada. La contratapa de su próximo libro, *Los trabajos y las noches* (1965) llevó la firma de Enrique Molina. El collage de la tapa fue de Roberto Aizenberg. Olga Orozco leyó un texto en el evento de presentación. Tres figuras importantes acompañaron a Pizarnik en la publicación de su nueva obra, que por si fuera poco ganó el Premio municipal de poesía y fue bien recibido por la crítica.

Como veremos en detalle más adelante, Pizarnik mantuvo una relación tensa con la escritura en prosa. Por este motivo *Extracción de la piedra de locura* marca una transición importante en su obra poética de Pizarnik. Aunque la obra contiene algunos poemas breves, es la primera vez que la poeta experimenta con poesía en prosa de cierta extensión. Toda la frustración que le provoca la escritura en prosa y el perdurable deseo escribir una novela parece encontrar un camino intermedio con que la poeta manifiesta su incomodidad antes los límites expresivos de la lengua. A veces las palabras no son suficientes, como dice en “Fragmentos para dominar el silencio”: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo” (Pizarnik 2019a, 223). En este caso, Pizarnik parece reforzar cierta oposición entre poesía

y prosa. Su fijación con lo que llama “lo concreto” representado por la prosa se opone a la voz poética que se anima a hablar cuando “las palabras no guarecen”. Sin embargo, como veremos, no es cierto que Pizarnik no haya podido escribir en prosa. Después de *Extracción* aparece *La condesa sangrienta* (1971), una extraña pieza que glosa la obra de la poeta surrealista Valentine Penrose, que recibió elogios de Manuel Mujica Láinez, como anota en su diario el 23 de mayo de 1966: “El artículo de la condesa debiera de servirme, principalmente, para no desconfiar de mi prosa. Hasta Mujica Láinez lo elogió, entre otras cosas, por estar «tan bien escrito»” (Pizarnik 2013, 742-743). Pero la batalla con la extensión no acabará nunca. Dos importantes obras en prosa se publicaron recién de manera póstuma, probablemente porque la poeta no quiso que salieran a la luz por su contenido humorístico ligado a lo obsceno, sexual y escatológico, que se distanciaban mucho del tipo de texto al que Pizarnik tenía acostumbrado a sus lectores.²⁵ Se trata de la pieza teatral *Los poseídos entre lilas* (puede considerarse teatro del absurdo), y el texto “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, escrito humorístico experimental.²⁶

En conclusión, la obra de Alejandra Pizarnik incluye poesía en verso, poesía en prosa, artículos periodísticos, entrevistas, ensayos literarios, una gran cantidad de cartas, las tres obras

²⁵ Sobre la publicación póstuma de estas obras, ver el ensayo “La palabra obscena” de Cristina Piña (Piña 2012); la crítica destaca el valor experimental de estas obras y piensa la obscenidad como un rasgo clave en esta experimentación. Lo define de este modo: “en lo obsceno es donde sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o la emergencia de las fantasías prohibidas y destructivas que conducen a ese más allá al que tiende todo deseo (Piña 2012 34)”. En su elaboración teórica, lo distingue del erotismo (que busca el placer y la seducción a partir del ocultamiento) y de la pornografía, entendida como la antípoda del erotismo (34).

²⁶ En su ensayo *El testigo lúcido* María Negroni trabaja específicamente la producción en prosa de Pizarnik, a la que considera desatendida por la crítica, justamente, por el tratamiento que hace de la obscenidad, un rasgo “rara vez hallable en el contexto de la escritura femenina” (Negroni 1990, abstract de su tesis doctoral después publicado como *El testigo lúcido*). Aunque la obscenidad en los textos en prosa no es el foco de este trabajo, que además ya ha realizado de manera exhaustiva María Negroni, sí es interesante vincular la obscenidad como una de las formas de agencia. Al mostrarse obscena, la autora se permite romper con las reglas de la adecuación a lo que el registro literario “exigía” o esperaba de una escritora mujer. En el caso de los textos póstumos mencionados (los más extremos en lo tocante a los límites que quiebra la prosa) cabe preguntarse si la autora se abstuvo o no de publicarlos en vida. Aunque existen pasajes obscenos en los *Diarios*, la plasticidad verbal, el uso del neologismo, y las otras torsiones lingüísticas con las que Pizarnik experimenta en su obra en prosa superan los momentos más escandalosos del diario.

en prosa que mencioné recién (dos de ellas de publicación póstuma), y por supuesto, los *Diarios*. No hace falta aclarar que, en cuanto al volumen, Pizarnik escribió mucha más prosa que verso. Sin embargo, lo que sí se le negó fue la novela, el género clave en la época en que Pizarnik se consolidó como poeta. En la próxima sección muestro cómo el deseo de la “obra maestra en prosa” (Pizarnik 2013, 678) se convirtió en un elemento de frustración que recorre los *Diarios*.

5. La obsesión de escribir en prosa

Los diarios de Alejandra Pizarnik se construyen a partir de un núcleo contradictorio. Su autora insiste en repetidas oportunidades acerca de su inadecuación para escribir en prosa, mientras que el diario, como resulta evidente, no sólo está escrito en prosa, sino que, al menos en la edición de Lumen de 2013, tiene más de mil páginas: mucha prosa. La paradoja como condición de posibilidad del diario puede leerse de varias maneras. He planteado que el fracaso en Pizarnik como una pose en torno a la cual la poeta crea su figura autoral. En este apartado trabajaré sobre el fracaso para escribir en prosa. ¿Qué piensa Pizarnik sobre su propia escritura? ¿Qué piensa de sus cualidades como prosista? ¿De qué manera construye una oposición dicotómica entre prosa y verso? ¿Cuál es el rol de la gramática —otra de sus obsesiones— en su producción escrita? ¿La escritura en verso resuelve el conflicto con la prosa o la hunde en el hermetismo del lenguaje poético?

5.1 El fantasma de la gran novela

Antes de entrar en el detalle los *Diarios* de Pizarnik es importante hacer un breve repaso histórico que enmarque la época. La escritura del *Diario* es parcialmente contemporánea con la revolución literaria que llevó el nombre de Boom latinoamericano. Si bien excede el espectro de esta investigación definirlo y entender sus causas y consecuencias, el Boom coronó una serie de autores y obras en la décadas del sesenta y setenta en América Latina. Como dice John King, el Boom puede entenderse como una estrategia editorial promovida desde España con la influencia del premio Seix Barral que aseguraba la difusión de estos autores (King 96). La misma palabra “boom” pertenece a la jerga del marketing. Más que señalar un comienzo absoluto de esta renovación en las letras hispanoamericanas, prefiero hablar de un conjunto de autores y obras, pero, sobre todo, de la coronación de un género. El tipo de obra que obtiene consagración universal a través del boom latinoamericano es la novela. Son los tiempos de Carlos Fuentes y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad* (1967), de Mario Vargas Llosa y *La ciudad y los perros* (1963) y *Conversación en la catedral* (1969), de Julio Cortázar y *Rayuela* (1963), de José Lezama Lima y *Paradiso* (1966). Además, son tiempos en que América Latina ostenta su independencia estética respecto del centro—la autonomización estética de las periferias—y hace un uso novedoso de las técnicas advertidas y asimiladas de los clásicos del modernismo reconvertidos y transmutados en algo propio. Se hacen notar las resonancias de ciertas ideas de Jorge Luis Borges, quienes los autores del boom consideraban—aunque no escribió novelas—un precursor de las operaciones de apropiación cultural desde los márgenes que los autores del boom llevaron a sus obras. Como señala John King, la irreverencia de Borges en torno a la adopción de modelos literarios costumbristas, el eclecticismo de sus lecturas y su posición ventajosa a la hora de asimilar y reescribir las influencias de la cultura occidental en obras hechas desde los márgenes, resultó muy atractiva para los autores del boom (King 101).

Otra figura importante fue Alejo Carpentier. Autor de dos obras fundamentales (*El reino de este mundo*, de 1949, y *Los pasos perdidos*, de 1953), Carpentier planteó el problema de los límites del lenguaje y encontró en el exceso y la exuberancia (cualidades del barroco latinoamericano) un modo de hacer literatura en y desde América Latina. Además, en los tiempos en que Pizarnik adquiere relevancia internacional (con la publicación de *Árbol de Diana*, en 1962), los mismos autores del boom se transforman en críticos literarios y promotores del propio movimiento. Se trata de un grupo de obras que discuten ideas de nación, de cultura, de pueblo, de corrupción, de origen, pero que también ponen en cuestión la forma que debe adoptar la novela. *Rayuela*, de Julio Cortázar, es un buen ejemplo de esa rebeldía de la novela latinoamericana a elegir una forma fija. Como sugiere King, en *Rayuela* la búsqueda por la libertad es una cuestión existencial pero también literaria: “the need to un-write the novel, to free it from convention and high seriousness—the solemnity and pomposity of much national literatures—and to play the game with grace and intelligence” (King 108). Pero más allá de los tópicos que tocan, cada una a su modo, las obras del boom, lo importante es la coronación del género. El vehículo de consagración literaria en esta época —el momento en que Pizarnik está en París y luego en Buenos Aires escribiendo sus *Diarios*, sus artículos y su poesía—es la novela. Julio Ramón Ribeyro, el gran diarista peruano autor de *La tentación del fracaso*, también debió soportar la frustración por la novela. A diferencia de Pizarnik, Ribeyro sí consiguió escribirlas, pero su recepción crítica no estuvo ni cerca del fenómeno Vargas Llosa para Perú. Pizarnik, en cambio, se quedó con la novela en el tintero. O, mejor dicho, se quedó con el deseo de escribir una novela. Como veremos a continuación, este deseo aparece con cierta obstinación en las páginas de los *Diarios*.

5.2 Prosa y novela

Como todo diarista, Pizarnik cuestiona la utilidad del dispositivo del diario: “Me pregunto para qué escribo estas páginas llorosas” (Pizarnik 2013, 346). “Yo estoy convencida de que mis escritos espontáneos son muy malos” (688). “Heme aquí escribiendo en mi diario, por más que no debe ser así, que no debo escribir mi diario” (971). A la vez, se mantiene fiel al proyecto a lo largo de su vida. Las entradas de diario relativas a sus modos de escribir que trabajaré en las páginas siguientes le permiten a la poeta establecer una serie de reflexiones profundas sobre los problemas y límites del lenguaje. En este apartado intentaré mostrar cómo la relación de Pizarnik con la escritura en prosa se articula en torno a la idea del fracaso. También veremos las tensiones entre prosa y verso, entendidas por Pizarnik como una dicotomía entre una escritura abierta al mundo, orientada hacia un “afuera” que se busca representar en la página, y una escritura hermética tendiente a la abstracción. Pero tampoco la poesía conseguirá apagar en Pizarnik la sensación de fracaso. La escritura, en todas sus formas, siempre queda, al parecer, a mitad de camino. Empecemos este recorrido desde el principio.

El interés de Alejandra Pizarnik por la prosa se manifiesta en el deseo de escribir una novela que permanece esquiva y que se convierte en una obsesión sobre la que ella compone una buena cantidad de entradas en el diario. Expresa este deseo desde el inicio mismo de su actividad diarística. La primera entrada sin fecha exacta (sólo aclara el mes, “junio”) perteneciente al “Cuaderno de junio y julio de 1955” dice:

Pensar en la novela, o en las cartas a Andrea. Convencerse de la importancia secundaria del argumento. Lo esencial son los trozos de caracteres. Tiemblo por mi subjetividad. Desconfío de mi constancia. ¿Cómo podría lograr llegar hasta el fin? (...) Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. (...) Me gustaría una novela autobiográfica, pero escrita en tercera persona. (Pizarnik 2013, 25)

La urgencia por la novela se convierte en una constante. El 26 de junio de 1960 anota: “Quiero escribir una novela. Quiero escribir una novela. Quiero escribir una novela” (339). El 9 de julio del mismo año reflexiona sobre sus limitaciones: “Creo que jamás voy a poder hacer una novela, porque no tengo nada que contar en muchas páginas, y aunque tuviera qué contar, pero no, no tengo nada que contar” (341). El 21 de junio de 1964 escribe: “Lo que yo deseo es escribir en prosa. Respeto por la prosa, excesivo respeto por la prosa” (678). La “novela”, o más bien la escritura de “ficción” tradicional se convierten en una fijación, casi un fetiche, y por lo tanto, en un objeto esquivo e imposible de conquistar. Esto suscita en ella una serie de reflexiones: “No comprendo cómo, con mi imaginación excesiva, no escribo cuentos. ¿Por qué no me atrevo a inventar? ¿Qué no me deja crear otro mundo que este?” (393). El interés por la escritura en prosa, o más bien la preocupación por sentirse incompetente para la tarea, le brindan material para un tópico recurrente en el diario. Por otro lado, en esa misma entrada menciona una operación especialmente interesante (sobre la que volveré para trabajar *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia): la composición de una novela autobiográfica en tercera persona. Pizarnik no sólo enuncia su deseo de escribir una obra en prosa, sino que sugiere un desdoblamiento (mirarse a sí misma en tercera persona) lo que indica una conciencia muy temprana—en junio de 1955 Pizarnik tiene 19 años—en lo relativo a la escritura de sí misma, de su figuración, de una pose literaria, una hipotética autobiografía hecha desde “afuera”.²⁷ Este fragmento prácticamente

²⁷ Del 3 de agosto de 1964: “Deseo doloroso de escribir sobre algo o alguien que no sea yo ni se relacione conmigo, deseo de enlazarme a lo de afuera, de mirar y describir, aún desfigurando (sí, como siempre será)” (Pizarnik 2013, 690). El desdoblamiento que mencioné es uno de los grandes temas en la obra literaria de Alejandra Pizarnik, presente tanto en la poesía como en la prosa. En esta última, como intenté demostrar, desde la primera de las entradas menciona la intención de contarse a sí misma desde “afuera”. El término “desfigurando” resulta sugerente porque permite leerlo a la luz de uno de los ensayos clásicos sobre los discursos autobiográficos. Me refiero a “La autobiografía como desfiguración”, de 1979, de Paul de Man. En una aclaración parentética dentro de este breve fragmento de diario Pizarnik sintetiza el argumento del teórico: siempre que uno escriba sobre uno mismo incurrirá en una desfiguración “(sí, como siempre será)” (690).

inaugural del diario nos permite ver en Pizarnik una temprana intención de crearse a sí misma: un atisbo de autofiguración que ya en 1955 gira en torno al deseo y las dudas—y el fracaso—en lo tocante a sus posibilidades de escribir en prosa.

En paralelo a la exposición de este deseo insatisfecho, la poeta elabora una autoevaluación acerca de sus limitaciones como posible novelista. Como sugiere Laura Torres Rodríguez, Pizarnik se detiene en tres “retos técnicos” que están, según ella, por encima de sus posibilidades de ejecución literaria. El primero es la delimitación de un argumento. El segundo es su supuesta dificultad para la descripción y el desarrollo de personajes —el único que trabajará a fondo y a lo largo de toda su vida, sugiere Torres Rodríguez, es el suyo propio. El tercero es la extensión a causa de su “imposibilidad de construir transiciones informativas” (Torres Rodríguez 2009, 199), que la poeta condensa en una queja contundente: “no sé cómo unir frases” (Pizarnik 2013, 499). Por momentos la poeta es severa en sus autocríticas y repara en la carencia de una formación gramatical. Como si intentara hallar el origen de esta supuesta inadecuación para escribir en prosa,²⁸ Pizarnik reflexiona sobre las reglas que estructuran el lenguaje. Desconocerlas le impide escribir la obra con la que ella sueña:

Los años pasan y aún no sabes escribir. No sólo torpezas gramaticales sino imposibilidad de construir frases plenas, que tengan sentido. Ello se debe al mismo desequilibrio (o carencia de ritmo) que no me deja hablar correctamente. Antes de hablar es necesario—desgraciadamente—pensar. Y un pensamiento agujereado no puede expresarse con armonía (qué digo armonía: ni siquiera con corrección, ni siquiera pasablemente). De allí tu estilo —después de todo lo es—fragmentario e impreciso. Si no hay objetos claramente percibidos, ¿qué objetos quieres describir con claridad? (498).

²⁸ Insisto en el “supuesta” ya que el diario es una larga y compleja obra en prosa que en parte cumple con algunos de los “requisitos” de una novela. La inadecuación, postulo, es un sentimiento que acompaña a Pizarnik a lo largo del diario; ese sentimiento de fracaso para la prosa puede entenderse como un impulso de escritura permanente; si tomamos en cuenta, como señalé recién, que el deseo de escribir una novela se plasma en las primeras entradas del diario, y perdura hasta las últimas, me animo a afirmar tanto la persistencia de la sensación de “fracaso” como su utilidad retórica.

Dos días después, en una tónica similar, apunta: “Revisé viejas páginas que me habían parecido muy bellas cuando las escribí. Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas lo que me falta sino *técnica*” (499).

Las supuestas fallas técnicas, el supuesto desconocimiento de la lengua, la necesidad de ponerse a estudiar, el problema de la longitud de las frases y la dificultad para unir unas con otras, la relación entre la tartamudez (como una falla rítmica que inhibe el pensamiento y por lo tanto la escritura correcta) se convierten en elementos recurrentes en el diario de Pizarnik. Todos estos están ligados a una sensación de fracaso relativo a la falta de competencia para escribir una novela satisfactoria. Me interesa señalar la atención puesta en el funcionamiento del lenguaje. Pizarnik analiza su propia producción, ofrece una mirada crítica y se propone sugerencias estilísticas para superar los estados de desesperación que le impiden escribir la novela en prosa. “He observado releendo las cartas a C.C. que no le he enviado, que mis oraciones extensas son desastrosas”, dice el 28 de junio de 1964 (681). “Nada más importante —ni más difícil— que escribir oraciones cortas. Oh, debo estudiar gramática” (681).

Entendida como el cableado oculto del lenguaje, el conocimiento técnico del que carece en el ejercicio del idioma del que ella asegura no tener “la más mínima noción”, la gramática se vuelve un punto central en la figuración autoral de una “poeta maldita”: alguien que ignora las reglas del lenguaje, no sabe escribir, se hunde en frustraciones, y a la vez, en simultáneo a la exposición de este fracaso lingüístico en el diario, escribe y publica obras de poesía que obtienen reconocimiento internacional en el ámbito literario de habla hispana. Pizarnik es “maldita” en su utilización de la lengua, y como veremos más adelante, también es “maldita” en su inadecuación para el cumplimiento de reglas sociales.

La confrontación entre su costado poético y su voluntad de escribir en prosa ha llamado la atención de algunos críticos. María Negroni dedica *El testigo lúcido*, originalmente su tesis doctoral, al trabajo de las obras en prosa en que la poeta se toma ciertas libertades —incursiones en el neologismo, la obscenidad, la sexualidad, la escatología, y por momentos, también el horror—y pone a prueba los límites de lenguaje.²⁹ Aunque el análisis de esas obras excede el campo de trabajo de esta investigación, que se ciñe a los *Diarios*, la existencia de estos textos confirma no sólo la persistencia del deseo de Pizarnik de escribir en prosa que se manifiesta a lo largo del diario, sino su consumación. Por otro lado, la publicación de *Extracción de la piedra de locura* en 1968 confirma el interés por la prosa en este caso llevado a la poesía. Podemos pensar que *Extracción* es una de las soluciones que encuentra Pizarnik para saciar—al menos parcialmente—su interés por la prosa. Pizarnik compuso esas “prosas poéticas” cuyo nombre original fue *Camino del espejo* durante sus años parisinos. En esa misma época—1966—publicó su ensayo “La condesa sangrienta” y los fragmentos del *Diario* en la revista *Mito*—1962—, mientras que publicaba artículos, ensayos y entrevistas para revistas de Buenos Aires. Esto significa que al momento de la publicación de *Extracción de la piedra de locura* Pizarnik ya producía prosas (poéticas, críticas, diarísticas) con cierta asiduidad.

Una de las formas en que Pizarnik expresa su fracaso con la prosa es a través de sus reglas: la gramática. En el intento de desentrañar esta obsesión por escribir una novela Pizarnik se remite a las leyes del lenguaje. Una de las explicaciones más contundentes, en las que más

²⁹ Para Negroni los textos en prosa de Pizarnik han sido dejados de lado por la crítica, que se concentró sobre todo en su producción poética. Su comentario me resulta especialmente interesante por razones obvias: el *Diario* es la obra en prosa más abundante de la autora. En *El testigo lúcido* Negroni se propone “subsanan esa carencia” y “pone[r] en evidencia la miopía (o confusión, pereza o miedo) de los críticos que han trabajado en forma casi exclusiva sobre los textos “poéticos”, dejando en una oscuridad total a los textos mas abiertamente obscenos o profanatorios, creando con ello una suerte de espejo deformado y deformante (además de insuficiente) donde entender tanto a la obra como a la autora” (Negroni 2017, 19).

insiste a lo largo de la vida, tiene que ver con la sensación de fracaso, como intento mostrar, en el ejercicio de la lengua. Doy más ejemplos:

Duda. Confusión. Necesidad urgente de saber gramática. De saberla mejor que nadie (683).

Lo que me detiene miserablemente es creer que no conozco la prosa en español. Hace como diez años que me detiene esta sensación de ignorancia de la prosa en español. (698)

No entiendo cómo se agitan todavía las pasiones, cómo, de repente, me acometen sueños de normalidad (llegar a tener un hijo, por ejemplo). Nunca he visto un ejemplo más palpable, más evidente, de alguien que tiene que suicidarse cuanto antes (...) Todo se debe a que no sé gramática (701).

¿Qué significa esa última línea? ¿A qué se refiere Pizarnik al atribuirle a la carencia gramatical un sentido trascendente? En esta entrada el desconocimiento de la gramática adquiere un sentido metafórico. Pizarnik convierte el “no sé gramática” en la causa de sus “sueños de normalidad”. Conjetura si sus carencias gramaticales (el orden del lenguaje, la ley) es lo que la impulsa a tener los sueños de normalidad (la familia, el ahorro, la maternidad, la planificación, una vida ordenada: valores que ella rechaza a lo largo del diario). En este fragmento la tentación de la normalidad (todo aquello que su personaje maldito rechaza) sirve como evidencia de que debe entonces suicidarse “cuanto antes”. En Pizarnik, la anomalía es el “sueño de normalidad” que debe corregirse con la muerte, y es esta anomalía se debe a su vez a que “no sé gramática”. Concebida como el orden profundo del lenguaje, y cuyo desconocimiento puede convertirse, como en su caso, en un estado de confusión tal que la lleva a desear aquello que rechaza (en este caso la “normalidad”) en esta figuración de sí misma como una exiliada del lenguaje, la gramática se convierte en un objeto inalcanzable. El desajuste gramatical tiene para Pizarnik un sentido ontológico: la crisis de sentido que experimenta ante la incapacidad de expresarse en

prosa (porque carece de la técnica, desconoce el idioma, se siente incapaz e insegura) tiene su correlato en el desequilibrio anímico que la hace dudar de sus propios deseos y la lleva a pensar (según esta entrada) en el suicidio, en darse muerte “cuanto antes”. Pizarnik plantea una oposición que parte de su figura autoral en torno al fracaso. Por un lado, la prosa como herramienta dadora de sentido; por el otro, la incapacidad—el fracaso—para ejercerla, y la consecuente inclinación al lenguaje abstracto de la poesía, como un camino hacia el desorden (y la muerte). Así es como Pizarnik se presenta a sí misma en el diario: una “condenada” al ejercicio de la poesía: “En el fondo yo odio la poesía. Es, para mí, una condena a la abstracción. Y además me recuerda esa condena. Y además me recuerda que no puedo hincar el diente en lo concreto” (727). Por lo que leemos en sus diarios, Pizarnik construye esta dicotomía imaginaria entre poesía y prosa en donde la poesía tiende al hermetismo y la abstracción, y le confiere a la prosa (o a cierto ejercicio de la prosa en clave realista, como sus admirados Balzac y Nerval) la posibilidad de “hincar el diente en lo concreto”. Desde un punto de vista lingüístico, la arbitrariedad en las convenciones del lenguaje (la codificación de las cosas en signos lingüísticos) es idéntica para cualquier género literario. Sin embargo, lo que me interesa es entender la dicotomía que plantea Pizarnik y pensarla en torno a su propia figuración autoral incapaz de hacer un uso “correcto” del lenguaje, incapaz de “narrar”, incapaz de escribir un relato extenso con sus descripciones y personajes bien contruidos. Pizarnik lo plantea en estos términos. La poesía tiende a las abstracciones, el hermetismo y la dispersión. La prosa, en cambio, mira hacia afuera, tiende hacia un “mundo” exterior que es necesario abarcar en las redes del lenguaje. Dentro de este esquema, Pizarnik vive la ajenidad ante las reglas gramaticales como una forma de exilio de las formas y las convenciones: opta por la “anormalidad”. Ella misma abona este mito de la poeta

inclinada hacia el hermetismo de la poesía. Propongo pensarlo como una forma de fracaso. La entrada del 26 de junio de 1961 es bastante explícita en lo tocante a sus deseos y limitaciones:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. No sé. Es como el lápiz mágico con el que soñaba de niña: que supiera, solo, multiplicar y dividir. Así ahora, me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe. (417)

En cualquiera de sus formas (en este caso señala cuentos y novelas), Pizarnik presenta a la prosa como la forma más deseable en el ejercicio de la literatura. Sin embargo, según ella, carece de las habilidades necesarias fundamentales para la tarea: narrar, detallar, ver. Este fragmento permite ahondar en lo que decía más arriba. Según el esquema de la poeta, la poesía provoca dispersión (“la poesía me dispersa”) y la fantasía de “contar” en vez de “cantar” puede producir una suerte de anclaje con el mundo que la poesía no obtiene (“la poesía no soy yo quien la escribe”). Este supuesto efecto sanador de la escritura en prosa se convierte en una obsesión, como si no tener nada que contar, o su supuesta falencia para dar detalles narrativos y construir personajes en verdad reflejara otro tipo de carencia. Quizás por este motivo Pizarnik expresa cierta devoción por los “grandes” novelistas de la tradición decimonónica francesa que, en su visión, ostentaron una gran capacidad de trabajo y cuyos resultados pueden verse en novelas extensas, complejas, llenas de personajes y argumentos: “Balzac escribía toda la noche y tomó café y reventó por estas dos cosas. Sé cuánto sufrió pero imaginar sus noches solitarias me paraliza de envidia” (476). El 1 de mayo de 1965 escribe lo siguiente sobre algunas de las prosas contemporáneas, a las que compara con la de su admirado Nerval:

Deseo hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa un pequeño libro. Hablo de una prosa sumamente bella, de un libro muy bien escrito. Quisiera que mi miseria fuera traducida a la mayor belleza posible. Es extraño: en español, no existe nadie que me pueda servir de

modelo. El mismo Octavio [Paz] es demasiado inflexible, demasiado acerado, o, simplemente, demasiado viril. En cuando a Julio [Cortázar], no comparto su desenfado en los escritos en que emplea el lenguaje oral. Borges me gusta pero no deseo ser uno de los tantos epígonos de él. Rulfo me encanta, por momentos, pero su ritmo es único, y además es sumamente musical. Yo no deseo escribir un libro argentino sino un pequeño librito parecido a *Aurélia*, de Nerval. ¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval? Tal vez me haría bien traducirlo *para mí*. Y no obstante, como siempre, está *la tentación de estudiar gramática*, y la sensación de que no sirve para nada estudiarla. (738)

La entrada reúne una serie de elementos interesantes: Pizarnik se nos ofrece como lectora de sus contemporáneos. No encuentra en su literatura un modelo a seguir, pero a la vez, deja en claro que los conoce, que los ha leído, y ofrece opiniones al respecto: no satisfacen sus exigencias. (Octavio Paz, por ejemplo, le parece “demasiado viril”.) Por otro lado, expresa su admiración por Nerval, cuya “finísima simplicidad” no encuentra en ninguno de los escritores en actividad, y a quien podría tomar entonces como modelo. Pero, ¿se trata de una lectura crítica? A partir de su selección de autores (Borges, Paz, Rulfo, Nerval) Pizarnik no parece tan preocupada por los problemas inherentes a la representación literaria, sino más bien atenta a su propio gusto, a aquellos autores que dominan la prosa en su lengua, y que se permiten una renovación estilística. El caso de Nerval quizás sea el más claro. De todos los novelistas franceses abocados a la novela realista (el género que parece interesarle por su capacidad de “ver el mundo”) elige a Nerval, un caso bastante particular y fantasioso que resultaría difícil asociar a la tradición que ella viene defendiendo. La afinidad por Nerval parece tener que ver con el sofisticado uso del lenguaje y puede entenderse mejor si se piensa en la inclinación—algo tardía—de Pizarnik la prosa poética, y no tanto por su deseo de escribir una novela³⁰. El análisis que hace de los prosistas que menciona —el comentario sobre la música en Rulfo, por ejemplo—confirma su obsesión con el

³⁰ Aunque ya desde 1955, en *La tierra más ajena*, su primer libro, incluye el poema en prosa “Dédalus Joyce” (Pizarnik 2019). Además, me refiero a su inclinación por la prosa en su obra poética, dado que el *Diario* la acompaña durante toda su vida.

lenguaje. Aunque la imposibilidad de la escritura en prosa se trate de una fantasía (como he dicho, el diario es una larguísima obra en ese formato) las entradas en las que Pizarnik habla de su novela fallida sirven para pensar cómo ella plantea para sí misma una relación conflictiva con el lenguaje. En julio de ese mismo año declara: “¿Y la literatura? Rotundo fracaso” (738).

De sus propias palabras, como ya señalé, inferimos una oposición entre cierto aspecto concreto del lenguaje en prosa (con el que Pizarnik sueña de componer aquella novela imposible) y el hermetismo en el lenguaje poético que ella practica. En varias oportunidades Pizarnik arriesga distinciones entre los diversos modos de expresarse por escrito. En una entrada del 11 de mayo de 1961 escribe: “El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto” (410). Poco más adelante, en una entrada—sin fecha exacta—de fines de julio del mismo año (sólo indica que es “lunes”) la poeta anota: “Sin duda, la diferencia entre la prosa y el verso es enorme” (419). En septiembre de 1962 año vuelve a comentar sobre la abstracción del lenguaje poético: “Aún muerta me hundirán en la Gran Nada y no en la humilde ausencia de Alejandra, que quiso ser poeta y se perdió por exceso de lenguaje abstracto” (496). A las dificultades para escribir en prosa—que ya mostré más arriba—se suman también las de escribir poesía. El 28 de diciembre de 1962 escribe: “Lo importante es esto: no eres una gran poeta. Lo importante es que me destino a ser una pequeña artífice de palabras duras e imposibles. Que me arrebatte una lejana voz y que cante por mí un canto jamás oído. Luego moriré” (542). Al día siguiente, como puede verse, los ánimos de Alejandra se nos muestran oscuros:

No encuentro una manera simple y fiel de escribir. Cambio de tinta, de papel, de color de papel. Escribo llorando. Escribo riendo. Escribo contra el frío y el miedo. En vano: algo me acecha. Alguien me expulsa de mí. Ya no tengo nada que decir. Ni siquiera quejarme de ello. El silencio destruyó lo que se había propuesto: quedan algunos poemas como huesos de muerto. Poemas que no entiendo, que labro y modifico en mis noches de miedo. Se ha perdido el significado de la palabra más obvia. (543)

Entonces: a las dificultades para escribir en prosa, que Pizarnik explica con sus falencias técnicas y su desconocimiento gramatical, en los *Diarios* también aparece la sensación de fracaso como poeta. La misma Pizarnik que el 11 de abril de 1959 se había declarado a sí misma “la más grande poeta en lengua castellana”³¹ (403), el 29 de diciembre de 1962 declara no encontrar “una manera simple y fiel de escribir”, se refiere a su producción como “poemas como huesos de muerto” (543) y le reclama al lenguaje haber perdido precisión y significado. Aún cuando el diario funciona como un elemento de construcción de sí propia figura, y que lo hace en torno a distintas modulaciones del fracaso, también es cierto que Pizarnik encuentra en el diario el soporte físico para desahogarse. Como puede verse en estos dos últimos fragmentos, es la desesperación por la fuga del sentido lo que lleva a poeta a la creación de entradas de gran fuerza poética. A partir de la sinceridad en la supuesta falta de acierto Pizarnik conmueve con su prosa diarística. Nuevamente, la sensación de fracaso sobre la que hace alusión le sirve de lienzo para expresarse con una prosa cargada de sentido, y por momentos, de lirismo. Pizarnik utiliza el supuesto fracaso para escribir—en prosa y en verso—para suscitar una serie de reflexiones inquietantes sobre la naturaleza y eficacia del lenguaje para la representación de la experiencia. Así lo articula en el diario: “Si el escribir fuera lo mío no estaría siempre con esta seguridad de que lo principal de cada uno es indecible” (725). Como intenté plantear en la introducción a este capítulo, el fracaso funciona como una pose para señalar una relación profunda entre el sujeto y el lenguaje. En este caso, con sus lamentos, quejas y sentencias grandilocuentes, con el sufrimiento ante la decepción de “no poder escribir” y de que lo “principal” es “indecible”,

³¹ La pompa en el tono merece la cita de la frase entera: “Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé—qué extraño— que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también promesa. A otros de ser feliz. Yo quiero la gloria, o mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos” (Pizarnik 2013, 403). Su declaración no es solo un acto grandilocuente: constituye una forma de hacerse ver y de reconocer que su lugar en el ámbito de las letras latinoamericanas no le resulta indiferente. Una vez más, en cada línea del diario asistimos a la escritura de su propia figura.

Pizarnik pone de manifiesto los límites de la palabra y la inestabilidad de los discursos autobiográficos de los que forma parte el diario. Porque, de todos modos, aunque sea imperfecto, el lenguaje es un refugio que provoca una ilusión imperfecta de continuidad: “El fin de este diario es ilusorio: hallar una continuidad. Claro que la hay, pero negativamente. En el plano del sufrimiento hay una progresión lenta y extremadamente fiel” (426). Poco antes de esta entrada la poeta menciona sus “deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida” (410). Aunque ya ha advertido y escrito sobre las limitaciones de la escritura, atraviesa ciertos “instantes en que tengo tantas ganas de escribir que me vuelvo impotente” (410). Sobre esa impotencia intento llamar la atención. Por momentos la poeta parece culparse a ella misma por su inadecuación o su incapacidad (la carencia de la técnica, el conocimiento gramatical o el talento para escribir en prosa) y en otros casos responsabiliza al sistema lingüístico por su abstracción y sus limitaciones. Por ejemplo, el 11 de abril de 1960 anota: “En suma, no hay arte para mis contenidos espirituales que son excepcionalmente artísticos. (...) Pero cómo hacer real mi monólogo obsesionante, cómo transmutar en lenguaje este deseo de ser” (405). Las reflexiones que Pizarnik deja escritas en su diario acerca de esta inadecuación lingüística confirman el carácter atinado de sus intuiciones críticas, su inapelable lucidez. Por momentos en tono quejumbroso (“Cualquier intento de explicación es inútil. No sé hablar. No puedo hablar”, 420) o como reflexiones más elaboradas, la poeta se detiene minuciosamente en este punto y lo elabora hasta adquirir una claridad que le permite hacer conjeturas brillantes sobre aspectos teóricos complejos que la crítica posterior llamaría autofiguración. Por ejemplo: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” (405). En este fragmento Pizarnik reconoce la puesta en abismo, el encierro provocado por la

autofiguración, por el personaje de sí misma que crea en su vida y transvasa al diario, y cómo esa retroalimentación puede irse de las manos hasta convertirse, toda ella, en “literatura”. En este fragmento Pizarnik le concede al lector la conciencia de su propia mitificación: cómo el diario ha servido como herramienta de construcción simbólica, el cruce entre umbrales de ficción y realidad (“querer hacer de mí un personaje literario”). En una larga entrada fechada el 2 de marzo de 1965 Pizarnik elabora estos temas. En primer lugar, reconoce en la escritura el acto de creación de uno mismo que compara con una escultura: “Mientras escribo, mientras me creo con palabras, me doy forma, me esculpo” (713). A la vez, y a pesar de las críticas que ha venido constatando a lo largo del diario, reconoce que “si no me escribo soy una ausencia” (713). Aún a pesar de las limitaciones del lenguaje, la escritura confiere una entidad a la que Pizarnik se abraza. Así es como, más adelante en la misma entrada, se incita a “[E]scribir todo el día. Todo el día buscar los nombres. Construir mi figura. No digo transfigurarme. Aunque salga una torpe estatuilla de barro, risible, ridícula” (715). Con sus lamentos y quejas, con su recurrencia a veces angustiosa en el fracaso del acto de escritura en prosa, el diario encarna una reflexión profunda acerca de la naturaleza de la representación verbal, la escritura autobiográfica y la creación del mito de autor. La frustración con que Pizarnik se refiere a su propia producción puede leerse como un estado de ánimo, un tópico, una crítica al lenguaje mismo, pero también una pose de fracaso, y en esa línea, como una modalidad de escritura. La misma Pizarnik reconoce el aspecto paradójico a partir del cual se construye su actividad como diarista: “También me considero incapaz de escribir en prosa. Pero decirlo es también prosa, decir de mi incapacidad también es escribir” (419). La poeta dedica buena parte del diario a “decir” su incapacidad (ya sea en prosa o en verso): pero eso “también es escribir”. Pizarnik no ignora la contradicción, más bien, como intento decir, la utiliza a su favor, la manipula y exprime, la adopta como una pose que facilita el

despliegue de sus reflexiones. Fragmentarias y en apariencia aleatorias, estas especulaciones adoptan la severidad y nitidez de la crítica literaria, como cuando sostiene que el lenguaje no “basta” para describir su sensibilidad—“Una vez más el lenguaje se me resiste” (436); “Supongo que pertenezco al género de poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incomunicable” (739); “En vano escribes porque vano es el lenguaje para quien aspira a una alta tensión del silencio” (458)—, o cuando reconoce que el diario sólo fabrica una ilusión de continuidad de un “yo” en verdad múltiple, plural, no homogéneo, a pesar de lo cual la poeta insiste en “escribir todo el día” y en “construir mi figura”, es decir, en la creación literaria de sí misma, una pose que la legitima aunque el resultado sea la mencionada “torpe estatuilla de barro” (715). En un movimiento permanente de encarnizamiento y dedicación, como en todo diarista, Pizarnik oscila entre la fascinación por el diario—herramienta fundamental en la creación de su figura—y la desazón ante una actividad que parece absurda. De este modo, la coexistencia de expresiones contradictorias no sorprende, sino que confirma la naturaleza del diario como una inquietante reunión de antípodas. Así como Pizarnik reconoce la inestabilidad del yo que el diario crea como una ilusión, también escribe que ese “yo” “existe ahora, mientras escribo, mientras me creo con palabras, me doy forma, me esculpo” porque “si no me escribo soy una ausencia” (715). Así como sostiene que “no hay necesidad de escribir” (442), también reconoce que “en verdad, sólo me da placer leer poemas y escribir en mi *diario*” (476).

He sugerido que la inadecuación gramatical podía pensarse como una forma de malditismo literario: la poeta que “no puede” o “no sabe” escribir porque desconoce las reglas, y de ese modo, al no adherirse a la normativa lingüística—las leyes que organizan el discurso—se siente una exiliada en el lenguaje, incapaz de expresar su mundo interior. Según este sistema de pensamiento (que tomo de lo que Pizarnik escribe en los diarios) la única opción es recurrir al

hermetismo abstracto de la poesía. Sin embargo, como también mostré, en el diario Pizarnik expresa su incomodidad escribiendo poemas. Su lenguaje, por momentos demasiado abstracto, la acorrala en un callejón sin salida.

En el siguiente apartado me interesa trabajar el modo en que Pizarnik expresa en su *Diario* su personaje maldito en esferas sociales. ¿Qué consecuencias sociales tiene la construcción de su personaje de poeta maldito incapaz de encajar en los mundos que tiene delante de sí? ¿Cómo expresa Pizarnik —en varias entradas del diario— esta diferencia de carácter que le impide llevar adelante “una vida normal”?

6. El malditismo como posibilidad

Los *Diarios* de Pizarnik no se escriben en el vacío. Aunque es cierto que la tradición del diario de autor publicado como obra literaria tiene un precedente principalmente en Francia (el diario de Frederick Amiel y los hermanos Goncourt son dos ejemplos relevantes) más de medio siglo antes de que Pizarnik comenzara sus diarios a mediados de 1950 ya existe en América Latina una fuerte tradición diarística. A los nombres de Alfonso Reyes, Rufino Blanco Fombona, Pedro Henríquez Ureña, Horacio Quiroga, Alejo Carpentier y Lezama Lima hay que sumar los de Juana Manso, Manuela Gorriti (su obra *La intimidad* es prácticamente un diario) y Mariquita Sánchez de Thompson (recientemente publicado en Buenos Aires por Adriana Hidalgo), junto a tres figuras fundamentales en el siglo XX: Gabriela Mistral, Idea Vilariño y Alejandra Pizarnik. En sus *Diarios* la argentina menciona a Mistral en compañía de otra mujer importante para las artes: “Gabriela Mistral y Marina Núñez del Prado, recorriendo y reviviendo América por obra de su añoranza y nostalgia materna. Ambas feas, lesbianas y voluntariosas.

Enamoradas de la madre tierra”³² (319). La inclusión no es casual. Al mencionarlas Pizarnik se inscribe en una tradición de mujeres artistas y libres que, en su caso, utilizan el diario como expresión de esa libertad. Aunque no menciona explícitamente *A Room of One's Own*, Pizarnik tampoco ignora la importancia de Virginia Woolf, de quien ha leído algunas obras, y sobre la que siente una profunda admiración (“Envidio profundamente a Virginia Woolf”, dice con ironía, 288). *A Room of One's Own* resulta una obra fundamental para pensar la autonomía creativa de las autoras mujeres. En ella Virginia Woolf explicita la relación entre las circunstancias materiales y la producción artístico-intelectual y llega a la conclusión de que las mujeres han sufrido una desventaja en lo tocante a la producción en estas áreas justamente por haber carecido de los medios: el tiempo (tener que ocuparse de labores domésticas), el espacio (un cuarto propio), y el dinero para sostener la actividad (las emblemáticas quinientas libras al año). Se ha dicho que el diario ha sido una forma afín a la escritura femenina porque se ajustaba a las interrupciones cotidianas de las que solían ocuparse las mujeres. Se ha dicho que la fragmentación de la jornada en actividades relativas al hogar y a la crianza era afín de ser representada en un diario, cuya forma fragmentaria se adecuaba a este tipo de escritura. Como veremos en detalle más adelante, en el diario se superponen cuestiones de género y de *gender*. Este punto adquirió relevancia en la crítica especializada. “Because work has traditionally been socially gendered so that much of women’s work has been daily work”, nos dicen Suzanle L. Bunkers y Cynthia A. Huff en *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women’s Diaries*, “the amounts and kinds of writing produced by women have reflected these realities” (Bunkers y Huff 1996, 6). Según este razonamiento, el diario serviría como registro la repetición del “daily work”. También se ha dicho que los diarios de mujeres han servido como testimonio o historia de la vida

³² Me refiero a la escultora boliviana Marina Núñez del Prado.

doméstica. Hoy, en cambio, conviene establecer esta superposición entre género y *gender* como pregunta: ¿el género literario está ligado a las actividades supuestamente afines a la mujer? ¿El diario es un texto específicamente de mujeres? ¿La forma fragmentaria del diario se ajusta a las interrupciones de la vida de las mujeres? ¿En qué medida los *Diarios* de Pizarnik contestan estas miradas? Como veremos más adelante, la crítica feminista tomó varios caminos a sobre este punto. Algunas voces señalaron la ineludible afinidad entre diarios privados y escritura femenina. Voces posteriores impugnaron esta visión diciendo que existían diarios tanto de mujeres y de hombres, y que por las cualidades intrínsecas del género, ambos tendían a las interrupciones, la repetición y la fragmentación (Hogan 1991). Por este motivo, los *Diarios* de Pizarnik no son simplemente un diario más. Es la obra diarística de una de una poeta, de una artista, y de una mujer que, como veremos en este apartado, encarna la rebeldía al no aceptar las formas que le tocaban por ser mujer. Los *Diarios* de Pizarnik se acercan a la impronta disruptiva de Virginia Woolf y Gabriela Mistral. No tiene nada de historia doméstica ni registro de la vida cotidiana de una mujer dedicada a las labores de la casa. Es el diario de una poeta maldita.

Hasta ahora postulé que la poeta se valió del fracaso como una pose para la construcción de su propia identidad y figura autorial. Trabajé el modo en que Pizarnik manifestó su deseo de escribir en prosa, y las dificultades con las que se enfrentó (supuestamente) ante su desconocimiento de la gramática española y la sensación de extranjería en el uso de la lengua. En esta sección concentro el foco en la pose que Pizarnik encarna como “poeta maldita”. La pose maldita le permite impugnar ciertos valores e imposiciones sociales contra las que ofrece resistencia. Una vez más, esta vez en torno al concepto de “malditismo”, en la figuración autorial de Pizarnik aparece el “fracaso” como un elemento importante. En este caso se trata del fracaso —más bien de “hacer fracasar”— de un modelo de mujer entendido como rebeldía y resistencia

a conformarse con un rol determinado, con una forma impuesta de sexualidad, y con un modo de vivir.

Primer problema: ¿qué es un “poeta maldito”? Aunque rastrear el origen de esta terminología excede los límites de mi investigación, un breve recorrido por algunas de las influencias literarias de Pizarnik aclarará este concepto y facilitará su articulación para pensarlo en torno a sus *Diarios*.

Uno de los primeros en utilizar formalmente el término fue Verlaine en una obra de 1884, *Los poetas malditos* (Verlaine 1888), en la que recogió fragmentos de las obras de Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes Valmore, Villiers de l'Isle-Adam y Pauvre Lélián (anagrama de Paul Verlaine)³³. De esa antología se pueden extraer algunas constantes como la incomprensión del público, las dificultades para la subsistencia, el temperamento atormentado y el hermetismo como única salida posible. Sin embargo, como dice la crítica Diana Festa-McCormick, la fórmula de Verlaine no ofrecía una definición demasiado consistente (Festa Mc-Cormick 199). En su ensayo “The Myth of the Poetes Maudits” la crítica sostiene que aquello que Verlaine sugiere como una tendencia o distinción de grupo en verdad ha existido en todas las épocas:

Artists have always been considered a group apart from all mortals, in pursuit of their own creative demons, removed from life's more pedestrian endeavors. The concept went through various evolutions, with a few variations, seeming in turn less pessimistic or utterly dispirited. But doom appears, on the whole, as the faithful companion of the artist, the shadow thrust upon him by a chastising bourgeois force and a greedy society, or the scourge born from within the poet himself. Artists are prey to their own fears, to the menace of sterility, or to mysterious, hostile, satanic forces, to inner torments that push them to drink, drugs, suicide. The myth thus took shape. (Festa Mc-Cormick 1980, 200)

³³ El primero en utilizar la expresión fue Alfred de Vigny en su novela *Stello*, de 1832.

El malditismo puede entenderse como una categoría paradójica. La condena de la que habla Festa-McCormick es a la vez la compañía estable del poeta que se siente excluido de una sociedad incapaz de comprenderlo.³⁴ Me interesa el aspecto performático de esta noción: que una poeta como Pizarnik se sienta atraída con este modo de ser y estar en el mundo, y que elija para sí misma representarse de este modo en su obra más autorreferencial. El crítico italiano Mario Praz propone algo similar al hablar del aspecto maldito (o satánico) en Baudelaire. En su opinión, Baudelaire no fue ni el primero ni el más original de los artistas incomprendidos. Praz argumenta que Baudelaire se esforzó en *construir un personaje literario* que abreva tópicos y motivos desarrollados largamente por Sade. Aunque el francés haya manifestado haber elegido “una provincia inexplorada” al “extraer la belleza del mal”, para Praz “en lo relativo a horrores (...) se ve que muy poco le quedaba a Baudelaire por inventar” (Praz 285). El mismo Baudelaire reconoce que su temperamento artístico ha sido fruto de una fabricación: “He cultivado mi histeria con gozo y terror (en Praz 1999, 286).” Destaco el aspecto performático, la elección deliberada, la pose de maldito en Baudelaire como en Pizarnik. Como si se tratara de una herramienta delicada o un instrumento musical que exige calibración, el temperamento artístico del poeta maldito debe cultivarse: es una construcción. Siguiendo a Festa-McCormick, padecimientos como la decepción, la desidia, la incomprensión, el desamparo, la locura, la miseria, el alcoholismo y el hambre se convierten en rasgos y en una forma de “validación” artística. Según esta construcción mítica, para los poetas malditos la “condena” es casi una exigencia, una forma de garantía, como si no pudiera alcanzarse la verdadera poesía si no se

³⁴ “The poet is supposedly ill-adapted to his environment. His vocation, it is often assumed, only comes to the fore through a feeling of alienation and, possibly, little interest in happiness. Sorrow, at least in the romantic tradition, lurks at the fountainhead of creative impulse”, (Festa-McCormick 199). La asociación entre sufrimiento y creación artística es afín al caso de Alejandra Pizarnik.

sacrifica la vida en ello. Desde esta mirada, la poesía significa una búsqueda artística total, la pugna por el Absoluto, y por lo tanto solo unos pocos “elegidos” son capaces de estar a la altura de sus exigencias. La mirada “maldita” es extrema y también elitista. Podemos identificar muchos de estos aspectos en la figuración autoral “maldita” de Pizarnik. La superposición entre vida y literatura adquiere su relevancia más incuestionable justamente en el *Diario*. Es esta obra la que permite la fusión entre el ejercicio de una disciplina artística (las letras) y la vida. El sacrificio de la propia vida para la salud de la obra, que como sugiere Festa-McCormick, es uno de los preceptos del “maldito”, es también el andamio sobre el que Pizarnik edifica su *Diario*.

Una de las formas de filiación con la tradición de poetas malditos en el *Diario* de Pizarnik se expresa en la inclusión de sus lecturas. Varios poetas que podrían considerarse parte de esta tradición aparecen en las páginas de Pizarnik. El italiano Giacomo Leopardi es uno de ellos. Leopardi puede pensarse como “maldito” si se tiene en cuenta el profundo rechazo por los valores culturales de su propia época, y la “solución” que encuentra Leopardi en refugiarse en los clásicos.³⁵ En agosto de 1955, a los 19 años, Pizarnik dice lo siguiente sobre el italiano: “Leo el diálogo entre «la naturaleza y el alma» de Leopardi. ¡Este hombre es un descubrimiento para mí! Me identifico totalmente con él. Y me rebelo con él. Siempre es el mismo interrogante: ¿de qué soy culpable?, ¿por qué este eterno sufrir?, ¿qué hice para recibir tanto golpe duro y malo?” (117). Pizarnik traza una filiación literaria a partir de la exhibición de sus lecturas y afinidades poéticas. Mostrarse leyendo no es inocente. Es leyendo a poetas “malditos” como ella diseña su propio personaje y su modulación del concepto. Este canon “maldito” de Pizarnik incluye a

³⁵ El inicio del poema “A Italia” trabaja sobre esta decepción histórica: “Italia mía! Miro muros, arcos / columnas, simulacros, las caídas / torres de nuestros padres; / mas no encuentro la gloria, / ni el hierro y los laureles que abrumaban / a nuestros ascendientes” (Leopardi 17). La mención del italiano es relevante no sólo por la afinidad que Pizarnik nos revela, sino porque es autor del *Zibaldone*, un vasto proyecto literario encabalgado entre el diario, el ensayo filosófico y la crítica literaria.

poetas que, como Rimbaud, cuestionaron de manera corrosiva los valores de su época: “Ahora estoy maldito, tengo horror a la patria. Lo mejor es dormir, completamente ebrio, en la playa”, dice Rimbaud en *Una temporada en el infierno* (Rimbaud 2022, 12).³⁶ En este caso la “maldición” lo lleva al abandono del oficio poético y al pasaje a la acción. En uno de sus habituales momentos de agobio y desesperación, lo que podríamos llamar “spleen”, Pizarnik anota: “A veces creo comprender por qué Rimbaud abandonó la poesía” (319).

El “maldito” puede pensarse en torno a dos conflictos o formas de fracaso. El primero es de índole material: el poeta maldito como aquel ser incapaz de insertarse de la sociedad, procurarse sustento, el poeta desconocido e ignorado, o sólo conocido por unos pocos, incapaz de ejercer control sobre sus pasiones, y por lo tanto inclinado a los excesos. El segundo fracaso es metafísico: el poeta maldito como aquel que se ha dispuesto a la realización de una tarea imposible para la cual el lenguaje no ofrece posibilidades concretas, y que está destinado a fracasar. Desde este punto de vista, el acto de creación poética se construye a partir de una paradoja que lleva a la desesperación, ya que el poeta puede identificar aquello a lo que aspira (gracias a la “visión” poética que ha desarrollado), pero a la vez carece de las herramientas —el lenguaje no basta— para llevarlo a cabo. Trabajé este problema en la sección anterior cuando me detuve en trazar la relación entre el fracaso y los límites del lenguaje.³⁷ Lo importante en esta sección actual es entender el “malditismo” como una representación autoral y un modo de verse a sí misma que Pizarnik elige para volcar a su *Diario*. En este sentido, la mirada de Mario Praz sobre la figuración maldita en Baudelaire da pie a que yo lo haga sobre Pizarnik en términos

³⁶ La traducción pertenece a los poetas Enrique Molina y Oliverio Girondo.

³⁷ Festa McCormick elabora esta cuestión en Baudelaire y Mallarmé. Expresa esta obsesión de este modo: “The poet's nightmare is his obsession with sterility or, as Mallarmé was to lament, the inability to bridge the gulf between too pure and lofty an ideal and the language and rhythm of the poem written “sur le vide papier que la blancheur défend” (Festa-McCormick 1980, 207). Esta mirada es útil para pensar la misma problemática expresada en los *Díarios* de Pizarnik: cuando el lenguaje no alcanza.

similares. Si para Praz “el satanismo de Baudelaire tuvo más bien el papel de una instintiva barrera creada por un alma extremadamente delicada y atormentada como defensa de una intimidad demasiado celosa: un duro y multicolor caparazón para proteger una poesía de púdica confesión” (Praz 1999, 286), en mi caso me interesa pensar si el papel de poeta maldita en Pizarnik—incapaz de ganarse la vida, de dormir de noche, de mantener hábitos alimenticios saludables, de desarrollar vínculos afectivos estables, de practicar una sexualidad no atormentada—no funciona como una performance de resistencia a la reducción normativa. Antes de leer los diarios en detalle propongo un último apunte para definir el concepto que organiza este subcapítulo. Mario Praz encuentra en la traducción de Baudelaire de “El gato negro” de Poe las claves para entender la esencia del malditismo en el francés. Sus resonancias con Alejandra Pizarnik son llamativas. Veamos qué dice Poe (traducido por Baudelaire):

Y después llegó, para conducirme a una caída final el irrevocable espíritu de perversión. La filosofía no tiene en absoluto esta fuerza. No obstante, así como creo firmemente en la existencia de mi alma, creo que la perversión es uno de los impulsos primitivos del ser humano, una de las facultades o sentimientos primarios, indivisibles, que constituyen el carácter del hombre. ¿Quién no ha cometido cien veces una acción demente o vil, por la única razón de que sabía que debía abstenerse de ella? ¿No tenemos una perpetua inclinación, a pesar de nuestro juicio, a violar la ley, sólo porque sabemos que es la ley? Este espíritu de perversión—provoca mi última caída. *Este deseo insondable que siente el alma de torturarse a sí misma*, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por amor al mal, fue lo que me empujó a continuar y, al fin, a consumir la tortura que le hice padecer a esta bestia inocente. (En Praz 1999, 289).

Para Baudelaire, dice Praz, “el delito es el estado normal de la naturaleza” mientras que “la virtud es la artificial reacción de la razón humana” (Praz 1999, 293). Si bien esta definición aplicaría mucho mejor a la lectura de las obras en prosa de Pizarnik, en especial a *La condesa sangrienta* (la glosa de la obra de Valentine Penrose sobre la asesina de muchachas Elizabeth Bathory), la inclinación a la tortura de uno mismo es una constante en toda la obra de la argentina y una operación recurrente en el *Diario*. “Este deseo insondable que siente el alma de

torturarse a sí misma”, palabras de Poe traducidas por Baudelaire, sintetizan bastante bien el concepto de malditismo que pretendo utilizar para la lectura de los diarios de Pizarnik. Propongo atenuar la afirmación de Praz sobre Baudelaire: sustituyo “delito” por “transgresión”. El tipo de poeta maldito al que adscribe Pizarnik se inclina a la transgresión, la ruptura y a la irreverencia ante lo que podríamos llamar la moral de la sociedad burguesa. El malditismo que leemos en los diarios de Pizarnik se caracteriza por la voluptuosidad, la saciedad de los deseos del cuerpo en una clara tendencia al exceso: de alimento, lectura, sexo, alcohol, sustancias estimulantes; y, por último, medicamentos que le provocan la muerte. Veamos algunos ejemplos de estos excesos en el diario. En julio de 1960 Pizarnik escribe: “Siempre tuve la sensación o el presentimiento de que lo único importante verdaderamente es el acto sexual. (...) Y hoy a la mañana me dije que no me voy a negar nunca más ninguna experiencia sexual, sea con quien fuere” (Pizarnik 2013, 380). Poco después, utiliza la imagen de la “sed” para trabajar la noción de deseo: “Sed sin desenlace. Separada del acto de beber, de saciar. Deseo puro. Ángel bebedor. Sed de todo, de todos (Pizarnik 2013, 356)”. Sobre sus amores desmedidos dice lo siguiente el 31 de julio de 1961, desde París:

Quién está ausente. Quién se esconde. Quién se hace humo y presencia imposible. Quién me envenena con un amor oscuro y sin vida. Quién anida detrás de mis deseos. Lujuria anónima. Tristeza de un deseo sin nombre. Y aunque lo tuviera, quién soy yo para haber sido condenada a un único alimento mágico. Lo repito: quién me eligió para encarnar la alegoría del amor imposible. Lo repito: quién me designó a mí para que sólo yo vislumbre las posibilidades del amor imposible. (449)

Pizarnik se representa como esta mujer dueña de una “sed sin desenlace”, una “lujuria anónima”, víctima de amores imposibles y “condenada a un único alimento mágico”. El padecimiento de sus deseos excesivos puede verse en el tono atormentado de estas declaraciones. Su breve correspondencia con Silvina Ocampo también relata su desesperación amorosa con

una mujer que no le ofrece reciprocidad. En una carta del 31 de enero de 1972, ya próxima a su muerte, dice: “Vos sabés cuánto y sobre todo sufro” (el subrayado es de Pizarnik). Y más adelante: “Oh Sylvette, si estuvieras. Claro que te besaría una mano y lloraría, pero sos mi paraíso perdido (...) Quisiera que estuvieras desnuda, a mi lado, leyendo tus poemas en voz viva (...) Sylvette, no es una calentura, es un reconocimiento infinito de que sos maravillosa, genial y adorable (...) Silvina, curame, ayudame, no es posible ser tamaña suplicada (...) Silvina, curame, no hagas que tenga que morir ya” (Bordelois y Piña 2012, 181-182). La imposibilidad de saciarse que aparece tanto en sus *Diarios* como en estos fragmentos epistolares con Silvina Ocampo produce una sensación de hastío que la vincula con algunos de los tópicos centrales de *Las flores del mal*, obra importante para comprender la filiación maldita de la poeta argentina. El poema de apertura de Baudelaire se presta para pensar estos elementos en Pizarnik. En “A lector” el francés escribe:

El pecado, el error, la idiotez, la avaricia,
nuestro espíritu ocupan y el cuerpo nos desgastan
y a los remordimientos amables engordamos
igual que a sus parásitos los pordioseros nutren

Nuestro pecar es terco, la condición cobarde;
cómodamente hacemos pagar la confesión,
y volvemos alegres al camino enfangado
pensando que un vil llanto lave todas las faltas. (Baudelaire 2021, 32)

Ese retorno recurrente “al camino enfangado” es uno de los modos de vida que adopta Alejandra Pizarnik, y que aparece retratado en sus diarios. Pizarnik se confiesa en el *Diario*, y a la vez, apenas arremeten las pulsiones, cede a ellas en busca de calmar una sed imposible, “separada del acto de beber, de saciar” (Pizarnik 2013, 356). El resultado son estos ciclos repetitivos de reflexiones sobre sus hábitos sin equilibrio., que también pueden entenderse como una forma de fracaso. La inestabilidad se convierte en el rasgo esencial del texto. La saciedad de

sus deseos es siempre parcial. Las relaciones interpersonales, como en el caso de su amor no correspondido con Silvina Ocampo, la llevan a un límite agónico. Ante esta matriz de desesperación y hastío, Pizarnik remite a una salida también recurrente en la proyección del suicidio. La idea de la muerte aparece desde el principio del diario y se mantiene presente hasta el final. El 11 de noviembre de 1955, a los diecinueve años, escribe: “Se me ocurre señalar un plazo para mi suicidio: el 29 de abril de 1958, día en que cumpliré 22 años” (182). Transcribo algunas entradas relativas a darse muerte que aparecen a lo largo de toda su vida. Del 25 de noviembre de 1958: “Día colmado de desesperación. No tengo interés por nada. No me atrae ningún objeto, ninguna idea. He pensado en el suicidio” (250). Del 12 de junio de 1960: “Todos los días pienso en el suicidio” (333). Del 3 de enero de 1960: “Profunda, constante, obsesiva seguridad de que voy a morir dentro de unos pocos años” (320). Del 1 de enero de 1961: “Dentro de muy poco me suicidaré” (382). Del 13 de octubre de 1962: “No quiero vivir. No espero nada. Quiero no existir. Es simple” (502).³⁸ Del 13 de octubre de 1963: “Imposible vivir en este estado de catástrofe” (628). Del jueves siguiente (18 de octubre): “Lo que sucede es que debí suicidarme a los 18 años” (628). De fines de noviembre de 1963 (no hay aclaración de fecha): “Lo subjetivo de estas cosas está en no querer serenarse, no esperar el bien, convencerse de que se está maldita y sólo debo suicidarme” (640). Del 20 de mayo de 1964: “Debo suicidarme. Aunque sólo sea porque T. se acongoje por mí un solo instante” (673). Del 3 de agosto de 1968: “La idea de suicidio me persigue” (806).

³⁸ Los diarios presentan un problema en torno a su vastedad. Aunque las alusiones al suicidio son muy numerosas, en las más de mil páginas de sus *Diarios* Pizarnik también ofrece momentos menos desesperanzados, en los que se nos muestra más en paz con su vida y su poesía. Como no quiero abonar el mito de la poeta suicida, me permito moderar lo anterior con esta entrada del 31 de julio de 1962: “Gran Yo de quien escribe estas líneas: tengo miedo. Gran Yo que sabe y comprende más que la que escribe: tengo miedo, tengo hambre, tengo frío, tengo sed. Y no es la hora del suicidio. Hay sol y muchas cosas que serán materia de mis poemas. Quiero vivir” (448).

No tendría sentido citar todas las menciones al suicidio que aparecen en los *Diarios*. Las que presento muestran que año a año, desde los inicios de la escritura, la pulsión de muerte está presente. La fijación con la muerte puede pensarse en torno a la desesperación y el hastío del que habla Baudelaire en “Al lector”. Para el poeta —como para Pizarnik— no hay monstruo “más inmundo” ni “más feo” que el hastío: “¡Es el *Hastío!* —El ojo lleno de involuntario / llanto, sueña cadalsos mientras fuma su pipa (Baudelaire 2021, 65).”

El hastío, o *spleen*, o *ennui*, o noia (para Giacomo Leopardi) se convierte a la vez en tópico y obsesión de la figura del “maldito”.³⁹ Pizarnik no ignoraba este concepto, como vemos en la entrada del 11 de agosto de 1954:

Cantos de pájaros bajo el sol de mediodía. Un frío sopor circunda mis manos calladas y abatidas por la tristeza. Pienso en el *spleen* de Baudelaire. En esa negrura general que aparentemente no tiene su origen en nada. Hurgo, remuevo, selecciono tratando de atravesar toda la corriente sanguínea para llegar a la raíz (...). No puedo continuar. (...) Nada se enciende. Supongo que la realidad ha de ser la misma en todas partes. Odio la realidad. Odio mi realidad. No acepto mi vida. ¡No! ¡Claro que no! Me entierro en los ensueños (Pizarnik 2013, 153).

Las repetidas menciones de sus lecturas de Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Leopardi, Michaux, Char, Eluard y Verlaine nos permiten suponer que Pizarnik no desconocía ni su poesía, sus respectivos temperamentos, y el modo en que ejercían, a su manera y en sus respectivos siglos, la pretensión de “malditos”.⁴⁰ Como ya señalé, del mismo modo que Mario

³⁹ Para Mario Praz: “El *ennui* no es más que el aspecto más genérico del *mal du siècle*; el aspecto específico es el sadismo” (Praz 1999, 287). Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo lo describen de este modo: “el Hastío, también llamado *Spleen* por la anglomanía de la época, constituye el tema fundador del libro de Baudelaire y acaso de su vocación de escritor (...) la clave de su sensibilidad. La generación de Chateaubriand, la del ‘Mal del Siglo’, lo vivió como una inquietud vagamente metafísica, no siempre exenta de esperanzas. Por el contrario, para Baudelaire y sus contemporáneos, no constituye un noble tormento adecuado para obligar al hombre a mejorarse, sino el signo equívoco de una neurosis. El alma se deleita en su propia impotencia y sueña ardorosamente con la nada” (Verjat y Martínez de Merlo 2006, 79).

⁴⁰ Sus poetas favoritos (y también de referencia) aparecen permanentemente en los diarios. Pizarnik llama a Baudelaire (entre otros) su “camarada de llanto” (Pizarnik 47). En otra entrada empatiza con el sufrimiento del poeta: “Cierro los ojos e imagino un despertar cualquiera de Baudelaire. Su pluma torturante cuando se impulsa a la acción de su

Praz considera que Baudelaire “posa” en su satanismo, propongo pensar la performance de poeta maldita en los diarios de Alejandra Pizarnik. Sin poner en duda el sufrimiento que aflora en las páginas del diario, entiendo por “pose” no un acto de falsedad, sino un margen de maniobra, capacidad de intervención, y el desarrollo de una voz crítica. En la pose maldita Pizarnik despliega su agencia como una voz autorizada para resistirse a las normas impuestas sobre su persona. Sin cuestionar el padecimiento psíquico ni la intensidad que rige (por lo que leemos en el diario pero también en algunas de sus cartas desesperadas) tanto la vida intelectual como emotiva de la poeta, sugiero que el texto permite leer el ejercicio consciente de un individuo que fabrica un personaje y un modo de vivir, y que adquiere en su testimonio escrito el valor de una posición radical sobre políticas de género encarnado por una poeta mujer.

En Pizarnik el diario se convierte en la herramienta de cuestionamiento en lo tocante a valores como la familia, el rol de la mujer y la sexualidad. También se convierte en un cuestionamiento del género literario, que ella utiliza para dar rienda suelta a su interioridad, sin atenerse a los modos en que el diario ha sido utilizado en el pasado por escritoras mujeres.

Pizarnik se concibe a sí misma como inadecuada para una vida “normal”. En varios pasajes del *Diario* resiste esa normalización y escribe sobre cómo esa imposición de modos de vivir significan una fuente de conflicto. A la mirada reduccionista de la parte de la crítica que leyó a Pizarnik únicamente como una víctima y una “condenada” a “morir de poesía” prefiero oponer a una

maravilloso ‘diario’. Sus conmovedores esfuerzos por dejar sus ‘vicios’” (Pizarnik 28 dig). Lautréamont también aparece en sus lecturas: “Chapitre VIII - Des Chants de Maldoror aux Poésies. Copiar 67, primer párrafo”, escribe a modo de notas de lectura el 4 de diciembre de 1962. Poco después, en la misma entrada, se pregunta “¿Es posible la perfección retórica en una mente erosionada (ver Lautréamont)” (535). Cuando el 1 de junio de 1966 Pizarnik reflexiona sobre la poesía en prosa, menciona a Rimbaud (entre otros autores que aspira a “estudiar más que leer”: “Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo por qué elegí esta forma. Se impuso. Además, está en mí desde el libro primero. Nunca leí nada al respecto. Poemas en prosa abiertos (con silencios) y cerrados, compactos y casi sin puntos y apartes. Poemas en prosa muy breves, breves como aforismos (Rimbaud: *Phrases*). Leer alguna vez —o estudiar más que leer—los de Char, Éluard, Ungaretti, Michaux, Eliot (por Jiménez)” (745).

poeta alerta de esta maniobra —esta pose de poeta maldita entendida como la inadecuación para cumplir con los roles y expectativas de una mujer de su época—consciente de la importancia de su lugar como artista y eventual figura en el mundo de las letras latinoamericanas: “Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé—qué extraño—que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también promesa. A otros de ser feliz. Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos” (403).

¿Una venganza contra qué “ojos ajenos”? Propongo buscar en los *Diarios* a una Pizarnik que, a partir de la performance de malditismo, se resiste a la familia tradicional y al rol de poeta sumisa en un mundo gobernado por voces masculinas, y que halla en su personaje díscolo —la estatuilla de barro de la que habla Molloy—la posibilidad de hacerse ver, leer y consagrarse. Pero antes, para entender en profundidad por qué el *Diario* de Pizarnik puede ser leído como un texto de ruptura, hagamos un breve recorrido sobre la superposición entre género literario y *gender*.

7. Género y *gender* en la performance maldita de Pizarnik

Como señalé en la introducción, diario y autobiografía no son lo mismo. Convencionalmente, la autobiografía es un género que aspira al relato de una totalidad de una vida a cargo de su protagonista. El diario, en cambio, es fragmentado, parcial, incurre en olvidos y repeticiones, y su efecto de lectura es más bien el de una acumulación errática de texto carente de cierre. A los defensores de la autobiografía les llevó trabajo reivindicarla como género literario. Como dicen Smith y Watson en la compilación de ensayos titulada *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, los principales críticos que impulsaron los estudios autobiográficos—Georg

Misch, Georges Gusdorf, William Spengemann, entre otros—circunscribieron sus respectivos cánones “to the lives of great men—Augustine, Rousseau, Franklin, Goethe, Carlyle, Henry Adams—whose accomplished lives and literary tomes assured their value as cultural capital” (Smith y Watson 1998, 5). Sobre este punto, en su ensayo “Women’s Autobiographical Selves” la crítica Susan Stanford Friedman apunta cómo el trabajo de Georges Gusdorf, de gran importancia en lo tocante a sus aportaciones teóricas para reivindicar la definición de la autobiografía como género, se centra sin embargo en un individuo esencialmente masculino, blanco y heterosexual. Friedman reconoce la relevancia teórica de Gusdorf, quien establece los fundamentos de un género históricamente marginado, pero describe y cuestiona qué tipo de “self” califica, según ese autor, como sujeto de una posible autobiografía. “His contributions are undeniable”, dice Friedman, “especially his assertion that autobiographical selves are constructed through the process of writing and therefore cannot reproduce exactly the selves who lives” (Friedman 1988, 34). Sin embargo, “Límites y condiciones de la autobiografía”, el escrito más comentado de Gusdorf, contiene un sesgo muy claro: “The model of separate and unique selfhood that is highlighted in his work and shared by many other critics established a critical bias that leads to the (mis)reading and marginalization of autobiographical texts by women and minorities in the process of canon formation” (Friedman 1988, 34). Entonces, como sugerí más arriba, sólo las vidas ejemplares de estas grandes personalidades adquirirían el derecho a expresarse en textos autobiográficos, mientras que “el mundo doméstico”, nos dice Sidonie Smith, “se relega, en favor de las aventuras de la vida pública y la autoridad del logos” (Smith 1991, 93)⁴¹. En otras palabras, la autobiografía, esencialmente hecha de hombres, puede

⁴¹ Aunque en esta sección cito a Smith y Watson en conjunto (el trabajo publicado en 1998) y a Sidonie Smith en particular (un ensayo de 1991), se trata de posiciones afines.

pensarse como un instrumento de dominación en sí mismo. Por este motivo, la noción de autobiografías escritas por mujeres reviste una importancia fundamental: “Dado que la autobiografía tradicional ha funcionado como una de las formas y lenguajes que sostienen la diferencia sexual, la mujer que escribe autobiografía se ve doblemente alienada al participar en el contrato autobiográfico (Smith 1991, 97)”.

El trabajo de Smith y Watson se entronca dentro de la crítica feminista que se propuso revisar la autobiografía escrita por hombres y darles lugar a las voces femeninas. Sin embargo, casi no toma en cuenta al diario como una forma legítima de producción de discurso sobre el sujeto. Más que una omisión, puede entenderse como una estrategia para librar una batalla a la vez: oponerle a la autobiografía hecha por hombres una miríada de textos del mismo género escritos por mujeres.

Entonces: en un primer momento los defensores de la autobiografía fueron casi todos hombres, por lo que el género se volvió rígido y excluyente. Consiguieron la canonización de la forma pero al costo de que significara únicamente la representación de vidas de hombres ejemplares. En ese primer momento, el género autobiográfico fue practicado (y defendido) principalmente por hombres, mientras que las mujeres —al menos durante un primer período— eligieron el diario como género más afín. Recién a partir de la revisión de la crítica feminista las nuevas voces de mujeres comenzaron a oírse a través de textos autobiográficos. Sin embargo, en esta reivindicación el diario tuvo que esperar. A los defensores del diario les resultó trabajoso instalar la noción de que el diario era equiparable a la autobiografía como forma válida de inscripción de la subjetividad (el “self”), y a la vez rico como obra literaria. La autobiografía adquirió jerarquía literaria antes que el diario (primero escrito por hombres, recién más adelante también por mujeres y subjetividades no binarias) que permaneció por debajo. Los defensores del

diario como forma literaria y como forma válida para la representación del sujeto se enfrentaron con una serie de asociaciones tendenciosas. Por ejemplo, como dije más arriba, el diario se vinculó históricamente al registro de la actividad “cotidiana” entendida de un modo denigratorio. A la vez, por su esencial desorden y falta de forma se lo subordinó a la autobiografía, entendida como la forma más acabada de la escritura de uno mismo.⁴² Desde esta perspectiva (que la crítica se ocupó de desarticular), las mujeres habrían elegido el diario por tratarse de un género afín a sus ocupaciones cotidianas. El diario les quedaba a la mano, cómodo, para escribirse a sí mismas mientras cumplían sus respectivos roles de mujeres de la familia y de la casa. Aunque existen muchos casos de diarios escritos en estas circunstancias, no se trata del único uso que las mujeres le dieron al diario: Pizarnik es uno de esos ejemplos de ruptura. La definición de diario como “misfit” (aquello que “no encaja”) provista por Rachel Langford y Russell West sirve para ilustrar la argumentación:

The diary, as an uncertain genre easily balanced between literary and historical writing, between the spontaneity of reportage and the reflectiveness of the crafted text, between the selfhood and events, between subjectivity and objectivity, between the private and the public, constantly disturbs attempts to summarise its characteristics within formalized boundaries. The diary is a misfit form of writing, inhabiting the frontiers between many neighboring or opposed domains, often belonging simultaneously to several ‘genres’ or ‘species’ and thus being condemned to exclusion from both at once. This formal marginality is often directly linked with political, racial or gender marginality: the diary as an ‘intimate’ form of writing, for instance, has in the past been regarded as one of the ‘feminine accomplishments’, though this may have more to do with the constraints on women’s time and the limited possibilities for publication open to them. (Langford y West 1999, 8-9)

Recapitulo: el diario como texto “marginal” quedó relegado a sujetos marginales (en este caso, como sugieren las autoras, a mujeres). Mientras que los hombres, capaces de desarrollar

⁴² Críticas como Anna Jackson discutieron específicamente este punto: para Jackson el desorden y el caos es parte de la forma esencial del diario de escritor. Véase *Diary Poetics. Form and Style in Writer’s Diaries 1915-1962* (Jackson 2010).

“vidas ejemplares”, se inclinaron por la forma canónica de la autobiografía. La crítica disputó la supuesta afinidad entre diario y mujer. ¿La fragmentación de la forma diarística se debía al tipo de vida que llevaban las mujeres de la casa? ¿Cómo se explica si no la cantidad de diarios escritos por mujeres desde el siglo XIX en adelante en varias tradiciones literarias? ¿O la fragmentación era un atributo esencial al diario? Críticas como Margo Culley y Rebecca Hogan sostuvieron esta relación entre género literario y *gender*. Bunkers y Huff, en cambio, propusieron pensar al diario como una forma en sí misma, independiente del *gender* de quien la practica. Anna Jackson se sumó a cuestionar la feminización del diario. En su opinión, el diario es fragmentario e interrumpido, no ofrece un cierre, no evoluciona en base a una progresión estable y es errático tanto en hombres como en mujeres. Asociarlo a la escritura femenina es un error (Jackson 2010, 3). Tanto Jackson como Bunkers y Huff proponen prestar una atención especial a la forma del diario. No lo consideran un texto errático y desordenado, sino más bien una creación cuya forma favorece la dispersión temática, la repetición y cuyo efecto es la creación de una subjetividad diferente que merece atención crítica. En otras palabras, el diario no es una versión degradada, carente de curaduría, sin terminar, de una obra autobiográfica, sino una forma en sí misma con sus propias cualidades.

En los últimos años la crítica feminista propuso una puesta en valor de la producción textual hecha por mujeres en todas sus formas. Esto allanó el camino para la publicación, lectura y estudio de diarios escritos por mujeres. A la luz de esta corriente de pensamiento se enmarca la publicación de los *Diarios* de Pizarnik. Es interesante plantearse el debate que vincula el género literario con el *gender* para establecer de qué manera los *Diarios* de Pizarnik establecieron una ruptura con las convenciones. El advenimiento de estas nuevas voces—cada vez a partir de más formas: el diario, las cartas, las memorias—revela un deseo de transgresión, un enfrentamiento

con las instituciones culturales y un reclamo de legitimidad y de posesión de “autoridad literaria y cultural” (Smith 1991, 97). Dado el arduo recorrido que debieron dar las voces femeninas para conseguir un lugar en el canon literario, este deseo de autorrepresentación (ya sea en forma de memorias, autobiografías o diarios) y de “autoexponerse públicamente” tiene un valor intrínseco, “cuestiona las ideas y normas del orden fálico” y “representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo” (Smith 95). Desde esta perspectiva, el gesto diarístico tiene un valor propio. Margo Culley expresa una opinión sobre este punto: “[K]eeping a diary, one could argue, always begins with a sense of self-worth. Even the most self-deprecating of women’s diaries are grounded in some sense of the importance of making a record of life (Culley 1985, 8)”. Este comentario se ajusta perfectamente al caso de Pizarnik. Como hemos visto en la sección anterior, la frustración ante las dificultades de la escritura en prosa se convierte en largas quejas por escrito. Pizarnik no ahorra en la auto-flagelación, y sin embargo, como dice Culley, el acto diarístico se legitima a sí mismo en la voluntad de expresar una subjetividad. Pero el caso de Pizarnik va un paso más allá. Podemos identificar el “deseo femenino transgresivo” del que habla Smith en la compleja relación que Pizarnik traza entre las esferas de lo público y lo privado. Como ya mencioné, una selección de fragmentos de lo que sería su *Diario* se publicó durante su estancia en París en la revista colombiana *Mito* y (en francés) en la revista *Les Lettres Nouvelles*. Si convencionalmente el diario (y especialmente el de mujeres) pertenecía al ámbito privado, sin ninguna posibilidad de publicación, entonces podemos pensar en que Pizarnik transgrede las reglas de la práctica ante la publicación de algunos fragmentos. Además, como sostiene su editora y albacea Ana Becció, Pizarnik consideraba su obra como un “diario de escritora” y así debía publicarse.

Esto da pie para pensar en Pizarnik. La transgresión es un elemento clave en los *Diarios*. En otras palabras: los *Diarios* son el dispositivo literario en el que la poeta elige registrar sus reflexiones y sus deseos de ir contra la corriente de la época. Veámoslo en detalle. El 3 de enero de 1960 se expresa sobre la noción de familia, los hijos, y la vida burguesa:

Y aún ahora me parece absurda la vida de casi todas las mujeres de mi edad: amar o esperar el amor, cristalizado en un hogar, hijos, etc. Es más, todo me parece absurdo: tener un empleo, estudiar, ir a reuniones, etc. Siempre he sentido que yo estaba designada o señalada para una vida excepcional. No sé cómo saldré de todo esto, si llegaré a salvarme o si lo mejor será suicidarme ahora mismo (Pizarnik 2013, 318).

Poco más adelante, en la misma entrada, escribe sobre la belleza de la mujer:

Profunda tortura cuando camino por Santa Fe entre el 1200 y el 1800, donde transitan, no comprendo por qué, las mujeres más bellas de Buenos Aires. Las miro o mejor dicho no las miro porque yo cuando camino no miro nada ni a nadie, sino que las intuyo o las veo de alguna manera, y sólo yo sé cuánto y cómo me fascinan los rostros bellos, y qué culpable me siento, inexplicablemente, de andar con mi ropa vieja, toda yo desarreglada, despeinada, triste, asexuada, cargada de libros, con mi expresión tensa, dolorida, neurótica, oscura, y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles. Está dicho: una mujer tiene que ser hermosa. Y no hay excepciones válidas: aunque escriba como Tolstoi, Joyce y Homero juntos (318).

El hogar, los hijos, el empleo, el marido (y la mujer), la crianza de las criaturas y el imperativo de la belleza —entre otros elementos relativos a los hábitos, identidad de género y formas de vida— forman un marcado contraste con el modo en que ella se inscribe a sí misma: “asexuada”, vestida con ropas viejas y “desarreglada”. Esto se contrapone a la imagen de las “mujeres como flores, como luces, como ángeles”. Por otro lado, estas mujeres perfectas le provocan culpa y “una profunda tortura”, como si “las mujeres más bellas de Buenos Aires” marcaran una diferencia o unos estándares estéticos inalcanzables para la poeta. Pizarnik idealiza la belleza de mujeres entrevistadas por la calle como parte de un tipo de mujer a la que ella no pertenece (la belleza tradicional y hegemónica) y que ningún talento o destreza artística puede igualar o sustituir: “no hay excepciones válidas” ante la premisa de que “las mujeres deben ser hermosas”. Ni

convertirse en grandes autoras (que escriban como los grandes nombres de la literatura — menciona a Joyce, Tolstoi, a Homero, no curiosamente todos hombres) las exime del requisito de esplendor.

El tono en el que Pizarnik cuestiona el rol de la mujer en la sociedad admite algunos matices. En las entradas que cité la poeta padece la “tortura” de una belleza que le resulta opresiva. A la vez, en esta mirada crítica no falta la ironía. La vida de esas mujeres bellas le produce un estado opresivo del que Pizarnik postula dos salidas posibles: la salvación o el suicidio inmediato (“si lo mejor será suicidarme ahora mismo”). Este es un buen ejemplo de cómo Pizarnik utiliza la pose de maldita para describir e impugnar el imperativo de la belleza y la familia tipo con marido, casa, e hijos. A la vez, Pizarnik se permite algunas oscilaciones que enriquecen el texto. En los diarios la poeta oscila entre el sarcasmo y la duda, entre el cuestionamiento de sus propias posiciones, y una mirada crítica que la legitima en su defensa de la inadecuación. Pizarnik se reconoce presa del “demonio de los ensueños”: en otras palabras, de un modo de vivir que se resiste a la normalización que en su época la llevaba a comportarse de otro modo. De este mundo de poesía e histrionismo (el mundo desordenado y caótico que muchas veces también le resulta insoportable) a veces sueña con “despertar”:

Si yo despertara, haría, posiblemente, lo que hubiera hecho de no haberme vendido al demonio de los ensueños: casarme con un comerciante judío, vivir en algún suburbio depresivo y trivial, tener un buen receptor de televisión y uno o dos hijos. Soñaría con un automóvil y me preocuparía por el funcionamiento digestivo de mis hijos. Mis diversiones serían el cine (americano y argentino) y los casamientos. (319)

En la ironía también podemos leer la frustración y el deseo de una estabilidad que no se condice con su personalidad, con su idea de mujer artista, ni con sus deseos sexuales. La descripción de la vida matrimonial (el comerciante judío, la vida suburbana culturalmente chata y deprimente, los artefactos tecnológicos —como la televisión— que ella enumera en la misma serie junto con “uno

o dos hijos”, el automóvil y las salidas al cine y a casamientos) confirma su sentido del humor, y a la vez la crítica a las normas y hábitos convencionales. Aunque reconoce el deseo de estabilidad, en este caso lo remata con una descripción sarcástica sobre las supuestas “ventajas” de esa vida “común”. En el pasaje señalado, “vida excepcional” y “vida común” forman pares de opuestos. La primera corresponde a la poeta maldita, la segunda a la vida burguesa que ella resiste. A la vez, Pizarnik ofrece oscilaciones. A partir de la adopción de su postura de poeta maldita Pizarnik se permite a la vez “sufrir” por la belleza de las mujeres perfectas que ella jamás tendrá, pero también repudiarla; le permite soñar con la estabilidad de una familia tipo y a la vez reírse de su monotonía; le permite regodearse en su posición de marginalidad —una *outsider* que incumple las normas sociales—y que padece las consecuencias de ese incumplimiento en el desorden doméstico en el que, a partir de su rebeldía, elige vivir. Recordemos que en el apartado anterior Pizarnik atribuía estas oscilaciones a su falta de conocimiento de la gramática: el desconocimiento de las reglas del lenguaje le impedía expresarse con claridad, y de ese modo estaba impedida de constituirse como un sujeto coherente, lo que explica, a su vez, esas oscilaciones: desear algo y también, por momentos, su contrario. Aunque podrían leerse como inconsistencias, prefiero pensar estas oscilaciones como un ejercicio de libertad expresiva que Pizarnik vuelca en el *Diario*: un instrumento de reflexión en el que, más que las certezas que exigen las autobiografías tradicionales (una idea de totalidad y consistencia que traza el arco de una vida) la autora se permite los vaivenes de la incertidumbre.

A partir de estos vaivenes los *Diarios* se convierten en un espacio de crítica a la normativa social que ella considera opresiva: la reproducción, los consumos culturales automáticos, el confort como el principal valor, las obligaciones sociales. A la vez, como intento decir, no se trata de una posición irreflexiva, sino rica en conflicto. Que Pizarnik encarne el personaje de la poeta

incapaz de encajar en su época —rasgo típico, como hemos visto más arriba, de todo poeta maldito—no significa que no reflexione o considere su propia inadecuación como el origen de su malestar. El 24 de abril de 1960 escribe una entrada en la que es posible leer —con un tono de frustración—el tipo de vida que a veces imagina como deseable, pero que permanece ajeno a sus posibilidades:

Indudablemente estoy loca, soy una loca melancólica, serena, que no molesta demasiado exceptuando sus ojos y su tartamudez. Días pasados me compré un libro de yoga escrito por un optimista, un señor viejo, una guía de la felicidad, y cuando lo leo hacía planes: esto comeré desde hoy, me levantaré temprano, dejaré de fumar, de tomar café, de ayunar o comer lujurosamente, estudiaré, me recibiré, me curaré la tartamudez y *dejaré de jugar a la maldita*, dejaré de hacer poemas y me dedicaré a la investigación literaria o a enseñar en alguna escuela, salvo que me case, lo que es difícil, pues quién querría casarse conmigo, o me psicoanalizaré, haré algo para terminar con este desorden, porque en verdad, papá es tan bueno, mamá es tan buena, todo es tan bueno. (320-321, énfasis mío)

La compra de un libro de yoga —“una guía de la felicidad”—dispara una serie de hipotéticos cambios de conducta (“planes”) que Pizarnik enumera a modo de auto-diagnóstico. En aquello que desearía corregir explicita ciertos hábitos y conductas que —por lo general—la poeta no puede mantener a raya: la alimentación (ciclos de ayunos y atracones ligados a preocupación con el peso corporal y la apariencia física), los horarios de sueño (alterados por el café y otras sustancias psicoactivas) y el cigarrillo. También señala algunos planes en lo tocante a su trabajo literario. “Dejaré de jugar a la maldita”, dice—explícitamente— Pizarnik, y en cambio dedicarse a la lectura (“la investigación literaria”), a la docencia, e incluso considera, nuevamente, el matrimonio como solución “para terminar con este desorden”. Este completo autodiagnóstico, en donde critica sus excesos —pero también defectos como la tartamudez, de la que sueña con “curarse”—confirma un aspecto pragmático que no es habitual leer en la crítica literaria especializada en Pizarnik. Mi hipótesis acerca de la pose de malditismo se sostiene en estos momentos de razonabilidad y pragmatismo: la misma poeta que amenaza con matarse “ahora

mismo” es también capaz de hacer un diagnóstico elocuente sobre sus excesos y dificultades. La misma persona que se tortura ante la belleza de impecables “mujeres como flores” que salen de compras por la Avenida Santa Fe, la poeta que pasa noches insomnes, sufre desequilibrios alimenticios, y se obsesiona con su propia muerte, es la que establece pautas y posibles conductas beneficiosas que podrían serle de utilidad. El malditismo en Pizarnik funciona como un modo de autofigurarse que le permite impugnar ciertos valores que la perturban (la familia, la belleza femenina, la reproducción, consumos culturales que ella considera poco interesantes) y que constituyen su aparato de pensamiento crítico. La pose le resulta beneficiosa, la exprime en las páginas del *Diario*, y por el modo en que también se ocupa de pensar su carrera literaria, podemos ver que no se trata de un capricho o de una condena, sino de una estrategia autoral que ella decide y elabora a lo largo de su vida. Ya hemos visto algunos ejemplos que describen a la Alejandra maldita y crítica de las convenciones. Ahora, para terminar, prestemos atención a la Alejandra razonable.

El diario ofrece una serie de entradas en las que es posible ver a una Pizarnik práctica, abocada al trabajo y la organización del tiempo. El 6 de julio de 1964 Pizarnik anota algunas auto-sugerencias en lo tocante al trabajo: “Limitarme a un solo libro. O, si son dos, que sean muy diferentes. Escribir un solo texto, terminarlo y empezar otro (...) No sé pero contra mi perpetua sensación de inutilidad no veo otra solución que el trabajo. De todos modos, quisiera acabar mi vida lo antes posible. Pasar los apuntes literarios al cuaderno grande” (685). El 11 de agosto de 1964 escribe: “Libro de prosa. Necesito dos semanas de encierro, de dedicación exclusiva a él. Pero antes el reportaje a Borges, el artículo sobre Lautréamont. Cartas a Julio y Octavio” (691). El 2 de marzo de 1965 escribe: “Ojalá pudiera tener un ritmo de trabajo” (710). Poco después, el 12 de marzo, escribe: “Siempre, después de una noche sexual, hago planes de ordenación de

escritos, de lecturas. Como quien estuvo al borde de la muerte y al incorporarse proyecta actos sanos y enérgicos” (711). El 26 de agosto del mismo año escribe sobre sus hábitos de este modo: “Mi programa de lecturas me impide tomar decisiones. Es indudable que necesito leer a causa de mi pobreza expresiva. Lo terrible es no poder trabajar por la mañana, no poder levantarme antes de las 2 de la tarde, ya que no puedo dormirme antes de la madrugada. Es muy importante cambiar mis horarios. Fragmentos. Leo fragmentos. Escribo fragmentos. Horrible desorden. Ahora ha aumentado notablemente mi imposibilidad de concentración” (693).

Mi intención al seleccionar estos fragmentos es mostrar que, como cualquier escritora o escritor, Alejandra Pizarnik tenía total conciencia de la naturaleza del trabajo literario. No me refiero solo a los aspectos técnicos y estéticos (que trabajé más arriba) sino en lo tocante a las relaciones públicas, los actos de presencia y el inevitable condimento social que significa dedicarse a las letras. En esta serie de entradas pertenecientes a un período bastante productivo de su vida (el último período de su estancia en París) Pizarnik analiza sus propios hábitos, trata de ordenarse, se da consejos prácticos y configura listas de tareas. La misma vigilancia que en otros momentos hemos visto puesta en práctica para describir sus crisis amorosas, literarias y espirituales, ahora está dedicada a los detalles prácticos de la creación y circulación de su material. Lamenta, por ejemplo, no poder levantarse más temprano y de ese modo utilizar las mañanas para el trabajo. Padece, como todo el mundo, la falta de concentración que la llevan a escribir y leer fragmentariamente. Como tantos otros autores (Ricardo Piglia es un caso paradigmático, como veremos en el último capítulo) imagina idilios de reclusión silenciosa en los que dedicaría tiempo exclusivo a la escritura de una sola obra para evitar la dispersión. De cierta manera, estas entradas son como las de cualquier otro diario de escritor: sugerencias, quejas, sueños de tranquilidad productiva, resolución de obligaciones pendientes. El tiempo, que siempre

es escaso, parece escurrírsele de las manos. Después de noches de exceso Pizarnik utiliza el diario como instancia de recapitulación, una pausa estratégica desde la cual mirar alrededor y tomar decisiones sobre cómo seguir con lo suyo. A las “noches sexuales” Pizarnik opone la proyección de “actos sanos y enérgicos”, que no siempre será capaz de cumplir.

En este apartado intenté mostrar cómo esta Alejandra razonable y preocupada por sus lecturas —la misma que sueña con escribir un solo libro a la vez y con agotar sus listas de lectura— convive con la Alejandra maldita que impugna la belleza femenina, las vidas matrimoniales, y la obligación reproductiva que le toca en suerte por haber nacido mujer. Además, como vimos en los fragmentos que cité recién, no se trata de una disociación de personalidades, sino de rasgos que habitan la misma persona. La entrada del 6 de julio de 1964 —qué cité arriba— es quizás una de las que mejor retrata esta multiplicidad de intensidades. En un mismo párrafo la poeta se insta a trabajar para superar la angustia y la sensación de inutilidad (“no veo otra solución que el trabajo”) que inmediatamente después matiza con un comentario suicida: “De todos modos, quisiera acabar mi vida lo antes posible”. Por último, cierra con una indicación meramente organizativa: “Pasar los apuntes literarios al cuaderno grande”. En este ejemplo vemos que incluso en sus momentos de mayor claridad (cuando aborda temas prácticos y relativos al aumento y mejora de su productividad) Pizarnik sigue viviendo como una mujer atormentada que no abandona jamás la fantasía de la muerte. En Pizarnik conviven a la vez un sufrimiento genuino con una interpretación de ese sufrimiento. Esto le permite a la poeta utilizar su pose de maldita para hacer una crítica social en la que impugna formas convencionales de vida y familia mientras que resalta sus propias libertades: artísticas, sexuales, genéricas (de *género* literario y de *gender*). En el diario nos topamos con la Alejandra que sufre ante las bellezas espléndidas de mujeres que le resultan a la vez atractivas e inalcanzables; la que repudia con ironía las rutinas de

la maternidad y la crianza; la que se niega a las obligaciones de un matrimonio. A la vez encontramos a aquella Pizarnik que pide una tregua porque “lo que más deseo en este mundo es un poco de orden” (352). La poeta maldita de las “noches sexuales” se despierta con deseos de quietud: “Una existencia laboriosa y disciplinada” (352). Por un lado, hace alarde de ese desorden que la consagra como maldita, y por el otro considera el convencionalismo y la puerilidad de la rebeldía juvenil: “Hasta ser joven es un convencionalismo. Y la rebelión y la anarquía pueriles. Y el mito del poeta. El mito de la cultura.” (361). No ignora ni “el mito del poeta” ni la construcción cultural que lo acoge. A la vez, en las páginas de los *Diarios* Pizarnik encarna ese mito y lo lleva hasta las últimas consecuencias. Uno de los aspectos más llamativos de esta obra es su punzante capacidad introspectiva. Sobre el sufrimiento que caracteriza al poeta maldito anota lo siguiente:

Hace años que estoy protestando y quejándome por mis angustias, en diarios, en poemas, en conversaciones con amigos y enemigos, en el psicoanálisis. (...) A veces me pregunto si mi enorme sufrimiento no es una defensa contra el hastío. Cuando sufro no me aburro, cuando sufro vivo intensamente y mi vida es interesante, llena de emociones y peripecias. (378)

El hastío, que más arriba llamé *spleen* o *ennui*, que atormentó como tópico a los poetas franceses que Pizarnik tanto admiraba, reaparece en su diario como uno de los motivos centrales de su malestar. También en esta “solución” Pizarnik se pliega a la tradición de los poetas malditos. El sufrimiento, que se convierte en “mi manera de vivir” (378), es a la vez el antídoto contra el peor de los males, que es una vida lánguida y sin sentido, una “vida común” en contraposición a una vida “excepcional”, una vida acechada por el aburrimiento. Dentro de esta ecuación que Pizarnik plantea en el fragmento anterior, el sufrimiento aparece como el costo para protegerse del mal mayor, el Hastío o Spleen (con mayúsculas) que también atormentó a Baudelaire. Lo que resulta interesante no es si el origen de su malestar es francés o no –si

Pizarnik pertenece o no a la selecta casta de almas sufridas o *poètes maudits*—sino la profundidad de su reflexión. Pizarnik ejerce el rol de poeta maldita y a la vez, en el mismo texto del *Diario*, es capaz de preguntarse si no se trata de una pose, de una articulación conveniente, de una “defensa contra el hastío”. La consignación por escrito de la duda muestra cómo el dispositivo del *Diario* le permite desplegar su capacidad introspectiva y crítica. Y, sobre todo, apoya mi argumento en lo tocante a la figuración: que Pizarnik elige el fracaso (literario y “maldito”) como un modo de presentación pública. Quizás, como ella misma anota el 25 de agosto de 1961 (durante unas vacaciones en Saint Tropez), “la literatura es la pobre excusa que doy para poder quedarme encerrada en una pieza llena de libros y papeles” (486).

8. Conclusión

Parte de la crítica literaria sobre la obra de Alejandra Pizarnik se ocupó de construir la supuesta coherencia un destino trágico a partir de patologías psíquicas (la poeta surrealista y enferma mental) y de ese modo pensarla como una mujer talentosa víctima de una mente compulsiva y autodestructiva. Desde esta perspectiva, la genialidad poética y la muerte cumplían una misma trayectoria inevitable. En mi caso, preferí evitar este camino y abordar la figura autoral que Alejandra Pizarnik compone en sus diarios de un modo distinto. Elegí dos modalidades del fracaso —en la escritura y en la adecuación a una “vida normal”—para proponer que Pizarnik utilizaba el concepto como una pose que le permitía figurarse de un modo particular. Entendida como una modalidad performática, siguiendo a Molloy, la pose no significa inautenticidad ni falsía, sino una forma de agencia. La pose del fracaso le permitía esgrimir una estética literaria que reflexiona sobre los límites del lenguaje y expresar su rebeldía figurándose

como poeta “maldita” en desacuerdo con el tipo de sociedad en el que le tocó vivir. El camino de la poeta maldita, en mi opinión, es una elección deliberada de Pizarnik, y no un destino ni una condena. Es a partir de la posición maldita que Pizarnik utiliza el *Diario* a su manera, como una forma de crítica a las formas normativas de ser mujer. Su texto rompe con una tradición del diario como texto subalterno, solo para mujeres, escrito en medio de las ocupaciones de la casa. Pizarnik lo utiliza para mostrar la interioridad de una artista latinoamericana de primer nivel cuya indiscutida consagración ocurrió con la poesía, pero que con el tiempo, a medida que se fueron publicando, incluyó otros textos en prosa y finalmente la versión última —y más completa hasta ahora— de sus diarios.

Elegí concentrarme en la Pizarnik pragmática, consciente de la creación de su propio personaje. Ya no una víctima de sus tormentos sino una mujer atenta a cómo avanzar en su carrera poética y hacerse un lugar en el mundo editorial. A la idea del genio atormentado que sufre por la incompreensión de una sociedad incapaz de comprenderlo, propuse la noción de una performance de esta postura maldita: una Pizarnik con agencia y poder sobre su propia figuración autoral. Para sostener este pragmatismo de la autora busqué en el diario la evidencia de una Pizarnik razonable, planificadora, atenta a cada uno de sus movimientos en el mundillo literario.

Sería imprudente, sin embargo, que ante la elaboración de mi argumento en torno a los aspectos performáticos de la autofiguración perdimos de vista que el *Diario* de Pizarnik retrata el devenir de un sujeto. Las circunstancias de su muerte —una sobredosis de pastillas— me obligan recordar que, a pesar de las teorías y de las posiciones críticas, detrás había una persona. Sería un error que mis sugerencias sobre la pose de fracaso en los *Diarios* nos hicieran perder de vista que Pizarnik vivía en un mundo concreto en el que el sufrimiento psíquico tuvo un final trágico. El

último período de su vida estuvo marcado por internaciones médicas, tratamientos, cambios de medicación y terapias que no lograron disuadirla de tomar la decisión de matarse. A diferencia de una parte de la crítica, no estoy diciendo que su “destino” era “morir de poesía”. Pero tampoco conviene terminar este capítulo sobre la autofiguración en Pizarnik sin recordar las circunstancias trágicas de su muerte. Como sugiere Alan Pauls en su ensayo “Las banderas del célibe”, en todo diario está implicada la muerte (Pauls 1999). En el de Pizarnik la leemos desde el primero hasta el último de sus cuadernos, y es la muerte quien interrumpe la escritura. Como dije antes, el *Diario* de Pizarnik no ocurre en el vacío, sino en el mundo. Por razones que no viene al caso discutir, esa vida en ese mundo terminó con el suicidio. Podría decirse que el hecho de darse muerte pone en duda la noción del fracaso como pose. Si Pizarnik hubiera estado posando de poeta maldita, entonces no habría tomado la decisión de matarse. La muerte ocurrió. Pizarnik confirmó con hechos lo que venía diciendo desde el primero de sus cuadernos: que deseaba morir. Podría decirse que, como en el caso de Pavese, otro diarista ejemplar y también suicida, la escritura del diario prologaba la vida. El diario era un texto en el que convivía la frustración con el dolor, pero mientras existiera diario, existiría el sujeto laborioso que lo componía. Visto de ese modo, el diario de Pizarnik cumpliría más bien una función terapéutica —la de expiar el dolor, de liberar angustias, de provocar una catarsis parcial—y sería todo lo contrario de un fracaso. La muerte confirmaría que lo suyo no era pose de maldita. La muerte cerraría la discusión.

Pero mi argumento no trivializa la muerte ni, como dije antes, resta importancia al malestar del que Pizarnik escribió en sus *Diarios* desde el inicio. Mi argumento sostiene que la autora no ha sido víctima de su personalidad, sino que fue agente activo en la creación de sí misma. Así entendí la pose, como una forma de empoderamiento y agencia, y no como un acto falso. Se posa lo que se es, y ella, de ese modo, encarnó su papel díscolo y lo llevó hasta las

últimas consecuencias. La performance de un rol, como dicen Molloy pero también Goffman, no significa faltar a la verdad. En este capítulo argumenté que la autora utilizó sus *Diarios* como herramienta de autofiguración, y que en sus páginas se valió del fracaso como una pose que le permitía alcanzar una forma de verse a sí misma —de escribirse— con las que ella se sentía a gusto. Pizarnik era consciente del acto performático que llevaba adelante en su obra, y sus *Diarios* son una parte fundamental de su legado literario. En ellos prevalece la contradicción, la inconsistencia, la ambigüedad, la pluralidad de facetas. La fragmentación que puede pensarse como rasgo estructural del diario (como posibilidad de superposición de entradas relativos a temas diversos) en el caso de Pizarnik también asisten a la construcción de una personalidad dividida, fragmentada, por momentos también rota y desunida, en la que conviven aspectos contradictorios y paradójicos. Se trata de decisiones deliberadas de una autora que, con su *Diario*, abre el juego a un tipo de relato autobiográfico no canónico, que no aspira a una noción de totalidad cerrada, sino a un texto abierto, en permanente elaboración. La ambigüedad constituye un valor, ya no un vacío o una falla. El *Diario* de Pizarnik es de las primeras obras que señalan esto como una fortaleza, y no como un error o un desvío del canon de las autobiografías, que como señala Hogan y otras voces de la crítica feminista, fueron durante décadas terreno exclusivo de hombres ejemplares.

CAPÍTULO 2: ELOGIO DEL ENCIERRO: LA POSE DE FRACASO EN LA “TRILOGÍA LUMINOSA” DE MARIO LEVRERO

1. Introducción

Mario Levrero no es el inventor del juego, la ironía y la irreverencia en la literatura latinoamericana. Tampoco inventó la postergación y la puesta en abismo como estrategia compositiva para sus novelas. De todos sus precedentes, existen dos que dialogan muy de cerca con *La novela luminosa*, la obra de la que me ocuparé (junto con sus dos predecesoras) en este capítulo. El inicio de *Museo de la novela de la eterna* (1963), de Macedonio Fernández, anuncia la publicación de “la última novela mala y la primera novela buena” (Fernández 2015, 11) hecha enteramente de prólogos y advertencias, manteniéndose fiel a uno de los preceptos compositivos que Macedonio ofrece unas pocas páginas más adelante: “Es indudable que las cosas no comienzan” (13)¹. *Museo de la novela de la eterna* reflexiona sobre el acto de escritura, sobre sus personajes y sus interacciones, pero nunca “empieza”. Otro precedente es *El libro vacío* (1958), de la autora mexicana Josefina Vicens². En esta obra breve el narrador tampoco puede avanzar en la escritura. Ninguna de las palabras que pone sobre la página “tiene un sentido importante que la justifique”. Y aquellas que ya ha logrado escribir, sumadas a las faltantes “serán únicamente el burdo contorno de un huevo, de un vacío esencial” (Vicens 2021, 53). *La novela luminosa*, el

¹ Gabriel Insaurrealde también compara a Levrero con Macedonio Fernández junto a otros tres textos que también considera próximos al uruguayo. Estos son el relato “El escritor fracasado” (1997), de Roberto Arlt, *La tregua* (1998), de Mario Benedetti y *Diario de un sinvergüenza* (1983), de Felisberto Hernández (Insaurrealde 2012, 1044-45). Macedonio aparece también mencionado por Nicolás Campisi en el ensayo “Los recuerdos del presente: historicidad, postergación y estética contemporánea en *La novela luminosa* de Mario Levrero”, donde también menciona a Rosa Chacel y a Santa Teresa (Campisi 2020).

² La crítica Irene Lulo trabajó la comparación entre Levrero y Vicens en “*El libro vacío vs. El discurso vacío: la posibilidad de no decir nada y decirlo todo*” (Lulo 2014).

proyecto novelístico que cierra la obra de Mario Levrero de manera póstuma en el año 2005, retoma algunas de las modalidades de escritura que ya están presentes en Macedonio y Vicens. La escritura de su última obra toma como material la puesta en escena de un narrador en crisis. En un deliberado movimiento reflexivo (que dialoga con *Museo...* y *El libro vacío*), *La novela luminosa* se inclina por la puesta en abismo (narrar la imposibilidad de la narración) y expone estas dificultades.

La novela luminosa es inseparable de otros dos textos previos de Levrero: *Diario de un canalla* (1992) y *El discurso vacío* (1996). Aunque se publican de manera independiente, el mismo Levrero concede que forman parte de una misma familia textual: “Pensé en juntar todos los materiales afines en este libro, e incluir junto a los que contienen actualmente mi ‘Diario de un canalla’ y ‘El discurso vacío’, ya que estos textos son también de algún modo continuación de la novela luminosa” (Levrero 2008, 19)³.

Repaso la genealogía de la obra. En el año 2000 Levrero se postula a la beca Guggenheim con el objetivo de completar un manuscrito iniciado casi dos décadas atrás titulado “Novela luminosa”. Es la tercera vez que hace el intento de completar ese texto que empezó a escribir en 1984. El primero de esos intentos fallidos se publicó en 1992 como el relato “Diario de un canalla”. El segundo, en 1996, también con forma de diario, como *El discurso vacío*. El último, y definitivo, se llamó *La novela luminosa* y significó el cierre de una trilogía que la crítica—espejando la primera *Trilogía involuntaria*—llamó “trilogía luminosa”⁴.

³ Utilizo la edición de 2008 de Random House para las citas de *La novela luminosa*.

⁴ La expresión pertenece a Helena Corbellini, que la acuñó para titular su ensayo “La trilogía luminosa de Mario Levrero” (Corbellini 2011). Se trata de un juego de palabras con la *Trilogía involuntaria*, que reúne las tres primeras novelas del autor: *La ciudad* (escrita en 1966), *El lugar* (escrita en 1969) y *París* (escrita en 1970); la *Trilogía involuntaria* fue editada en forma conjunta por primera vez en 2008. Para una cronología detallada de las ediciones y reediciones de la obra completa de Levrero, véase el apartado “Cronología literaria de Jorge Mario Levrero Varlotta”, de Carolina Bartalini (Bartalini 2016).

La estructura de *La novela luminosa* exige detenernos un momento. Tiene cuatro partes. La primera es el “Prefacio histórico a la novela luminosa”. Aquí Levrero hace un breve repaso histórico por las etapas creativas que llevan del primero de los textos (el relato “Novela luminosa”, inconcluso, de 1984) hasta el volumen que el lector tiene entre las manos. La segunda parte—la más sustancial y extensa—es un “Prólogo” llamado “Diario de la Beca”.⁵ Este escrito narra el frustrado proceso de escritura del proyecto por el que le fue concedida la beca: la finalización del manuscrito iniciado años antes (y que Levrero “retomó” en las dos obras ya mencionadas). La tercera parte de la obra está compuesta por la reescritura y corrección (siempre incompleta) de “La novela luminosa”: cinco capítulos y un relato independiente llamado “Primera comunión”. La última parte lleva el nombre de “Epílogo del diario” en el que Levrero ofrece un supuesto (o más bien irónico) cierre narrativo a las tramas que se han ido desarrollando a lo largo del diario.⁶

Pienso en la “trilogía luminosa” de Levrero como una serie de textos que se construyen a partir de una retórica del fracaso. Cuando hablo de “fracaso”, no me refiero a la suerte o al éxito que ha tenido el autor con su obra literaria, sino al devenir de una forma literaria—la novela—ante los retos del actual momento de la cultura. La trilogía luminosa se constituye como una eficaz ficción de fracaso que le da a Levrero la posibilidad de componer una tríada novelística que sacude—valiéndose del diario, la fragmentación, la dispersión y la pérdida del tiempo—la forma de la novela contemporánea. Encarnada en el diario, en Levrero el fracaso es una pose que le permite articular una crisis de la forma novelística. Entiendo el fracaso como un

⁵ Esta operación (que el prólogo sea la parte más significativa de la obra) ratifica su filiación macedoniana.

⁶ Me referiré a *La novela luminosa* (en itálicas) al tratar del volumen publicado de manera póstuma en el año 2005. En cambio, me referiré a la “Novela luminosa” (entre comillas) al hablar de ese texto original (escrito en 1984). En cambio, me referiré a “La novela luminosa” cuando trate específicamente los cinco capítulos incluidos en la edición definitiva. Tomo esta distinción del ensayo “*La novela luminosa*: una primera aproximación desde el archivo” (Blixen 2020).

dispositivo que habilita una figuración del sujeto autoral en un momento cultural específico y que a la vez formula una noción de imposibilidad de la novela como si el campo literario pudiera, a través de Levrero, repensar sus formas.

2. Campo crítico y argumento

La crítica en torno a la obra de Levrero se ocupó de crear una filiación doble. Por un lado, como heredero o sucesor de Kafka, por otro como “raro” siguiendo la clásica antología de Ángel Rama (basada, a su vez, en la de Rubén Darío).⁷ ¿Qué significa esta “rareza” en la obra temprana de Mario Levrero? En los primeros escritos la vinculación con Kafka es inevitable.⁸

Algunos rasgos como “el narrador ‘distráido’, ingenuo, y, a la vez, la peripecia fluida, el pasaje de lo cotidiano a lo extraordinario” son algunos rasgos que el uruguayo comparte con dos

“precursores recurrentes” en la crítica levreriana: Felisberto Hernández y Franz Kafka (De Rosso 2013, 12).⁹ En otro ensayo clásico—*La generación crítica* (1972)—Ángel Rama divide la literatura

⁷ Para una interpretación de la categoría de lo “raro” en la literatura uruguaya véase Giraldi Dei Cas (2020), Litvan y Uriarte (2010), Blixen (2010), Rivadeneira (2020). La categoría proviene de un texto de Rubén Darío, *Los raros* (Darío 2020), que repasa las vidas de Martí, Ibsen, Lautréamont, Bloy, Poe, Verlaine entre varios otros. Décadas más tarde Ángel Rama retoma el término para la publicación de *Aquí cien años de raros* (1966). En esta obra incluye cuentos de Lautréamont, Horacio Quiroga, F. Ferrando, F. Hernández, Armonia Sommers, G. Eyherabide, Luis Campodónico y Marosa di Giorgio (entre otros). En el prólogo Rama reconoce que la literatura uruguaya ofreció una constante: “la constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo; un sano, fecundo, vigoroso y con frecuencia también sencillo y aún primario realismo” (Rama 1966, 8). El crítico presenta la literatura de la antología diciendo que “con mayor rigor habría que hablar de literatura imaginativa”. Según Rama, no se trata simplemente de la oposición de lo fantástico al realismo. Lo expresa de este modo: “Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el superrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de ‘literatura diferente’ (...) De ahí que esta orientación literaria pueda ser, eventualmente, más realista que otras así tituladas, y, sobre todo, más representativa de las auténticas condiciones de una sociedad—o de una clase—en un determinado período” (Rama 9).

⁸ El propio Levrero la reconoce en una de sus conversaciones con Pablo Silva Olazábal, compiladas en libro. “En realidad”, dice Levrero, “cuando escribí mi primera novela, me dediqué a imitar con la mayor precisión a mi alcance al Sr. Kafka; eso no me molesta, y así lo declaré muchas veces” (Olazábal 39).

⁹ De Rosso ahonda un poco más en la presencia de Kafka en Levrero. En su opinión, Levrero (junto con otros) hace

contemporánea uruguaya en tres promociones¹⁰, coloca a Levrero en la llamada “generación del 69”, y señala el modo en que esta rechaza la “herencia” recibida alejándose del realismo¹¹.

Acerca de su afiliación kafkiana, Rama señala una distinción importante: en Kafka el efecto de la ruptura de las relaciones causales y las “operaciones de montaje” que distinguen sus escritos han perdido, en Levrero, “la capacidad religante y significativa del arte de Kafka” y tienen como resultado una “acumulación que puede no tener fin” y que Rama denomina “heteróclita” (Rama 1972, 243)¹².

Por otro lado, la crítica ha trabajado con la *Trilogía involuntaria*—compuesta de *La ciudad* (1966), *El lugar* (1969) y *París* (1970)—para elaborar algunos motivos vinculados a las trayectorias

una lectura “‘pobre’, literal, de Kafka”, una lectura “contra Borges: no encuentran en Kafka al cuentista de la paradoja, sino al novelista del procedimiento y del empobrecimiento tanto de la descripción como de la peripecia”. En Levrero, lo kafkiano pierde lo libresco, “la metafísica se vuelve crasamente cotidiana y la ironía se torna chiste” (De Rosso 14).

¹⁰ La primera se conforma hacia 1939; la segunda hacia 1955; la tercera, a la que pertenece Mario Levrero, se forma hacia 1969 (Rama 1972, 226).

¹¹ En el ensayo “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, parte de *La generación crítica (1939-1969)*, Ángel Rama describe cómo una “nueva generación” (perteneciente a la tercera de las promociones señalada en la nota anterior, es decir, correspondiente a 1969) “apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación, condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y grisuras cotidianas que una y otra de las dos promociones de la generación crítica desarrollaron en sus treinta años de reinado cultural” (Rama 222). En el ensayo trabaja autores como Jorge Onetti, Teresa Porzekanski, Cristina Peri Rossi y el propio Levrero.

¹² Matías Núñez trabaja este período de la crítica de Ángel Rama sobre Levrero en su tesis doctoral “Errante en las moradas interiores. Autoficción y performance en la obra de Mario Levrero” (Núñez 2015). Ese trabajo me indicó el camino hacia la cita de Rama que mejor explica su posición en lo tocante al entonces joven Levrero: “A diferencia de otros productos surrealistas y emparentado en esto con la lección kafkiana que es la dominante en la creación de Levrero, sus cuentos se construyen sin que evolucionen internamente prefiriendo un derivar lateral trasladándose a otros personajes, otras situaciones, otros estados. Este régimen de acumulación heteróclita en la que instaura el clima onírico de sus relatos y es una de las conocidas operaciones de montaje propias de la técnica kafkiana aunque la superior capacidad religante y significativa del arte de Kafka se ha perdido aquí sustituida por una acumulación que puede no tener fin, que estrictamente no lo tiene salvo la voluntad caprichosa del autor” (Rama 1972, 243). Para un panorama exhaustivo de la relación entre Levrero y la crítica literaria (que trabaja en detalle las intervenciones de Ángel Rama) véase el apartado “Levrero ante la crítica” en *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje literario* (Montoya Juárez 2013). Otros dos autores trabajan el panorama crítico en torno a Mario Levrero. Me refiero al ya mencionado ensayo “Levrero, los raros y una generación fuera de lugar: de la derrota de ‘la generación de 1969’ al ‘estremecimiento vacío’ en la narrativa uruguaya de la postdictadura” (Rivadeneira 2020) y al trabajo monográfico de Núñez que también señalé (Núñez 2015).

absurdas y sin sentido de los personajes, a la utilización poética de los espacios y al quiebre de las causalidades que son característicos de esta parte de la narrativa levreriana (Verani 2013; De Rosso 2013). También la crítica trabajó sobre su relación paródica con los géneros, entre ellos el policial y la llamada parapsicología (De Rosso 2013).

Es a partir de “Apuntes bonaerenses” (un relato de 1992) que se produce un punto de inflexión en la obra de Levrero (De Rosso 2013). La aparición del recurso del diario vuelve a repetirse en *Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*. Aunque en estos tres textos desaparece la clave onírica, la ciencia ficción y las parodias del género policial, algunos críticos proponen leer una continuidad en la obra de Levrero (Martínez 2016). Cambia el registro, que se hace confesional, pero Levrero no abandona los ambientes opresivos, la sensación de sinsentido y el agobio provocado por circunstancias externas.¹³ En “La escritura telérgica” Luciana Martínez puntualmente halla una continuidad entre el primer y el último Levrero. Pero sobre todo, en ese artículo ensaya una lectura romántica de Levrero, al que emparenta con Hamlet:

De alguna manera, ese grupo conformado por “Diario de un canalla”, *El discurso vacío* y *La novela luminosa* (...) en clave simple y autobiográfica, gira en torno a un intento de volver la escritura una *mancia*; tal como Levrero describe el concepto en su *Manual de parapsicología*: un ejercicio que distrae del objetivo ulterior y permite inducir el *trance* necesario para que suceda el advenimiento del Espíritu en la (y *como*) expresión sensible del relato. Así entendida, la literatura de Levrero se filia con la inquietud gnoseológica que es propia del romanticismo. Esa forma de autoconocimiento que es la literatura para Levrero conlleva, como para los románticos, la persecución de un inefable místico cuyo encuentro supondría al mismo tiempo el contacto con un yo primigenio ideal, yo como puro dibujo caligráfico vacío (o, por el contrario, completamente lleno) de semántica. (Martínez 2016, 2)

¹³ Algunos de los aportes de Hugo Varani que versan sobre la *Trilogía involuntaria* no pierden vigencia, en mi opinión, para pensar la “trilogía luminosa”. Acerca del “extrañamiento”, dice: “La mayor parte de los relatos de Levrero se desarrollan en ámbitos opresivos, narrados por un yo indigente, carente de vivienda, motivaciones, trabajo y hasta de nombre propio, que cuenta historias como si sus acciones no dependieran de su voluntad, para caer paulatinamente en un mundo cuyos códigos no comprende” (Verani 2016, 40). La opresión y el protagonista sin voluntad y desmotivado vuelven a aparecer en las tres obras “diarísticas” de Levrero.

Es cierto que Levrero plantea la escritura de su trilogía luminosa en torno a una supuesta búsqueda. ¿Pero de qué se trata verdaderamente la operación que ocurre en esos tres textos? Más que una “persecución de un inefable místico”, veo en Levrero una pose mística que se articula a través de una retórica del fracaso. No hay una búsqueda de sí mismo, ni una psique en crisis ni una búsqueda identitaria, como suele ocurrir en los discursos autobiográficos. Hay, más bien, pose.

Tres lecturas críticas de *La novela luminosa*¹⁴ resultan fundamentales para mi análisis. En “La culpa de escribir”, Graciela Montaldo piensa en la última obra de Levrero como una herramienta para pensar ciertas claves culturales de la época. Montaldo señala cómo la primera persona constituye “la forma privilegiada del intercambio comunicacional” (Montaldo 2012, 176) para luego reflexionar sobre el proceso de “*institucionalización de la primera persona*” (176, énfasis en el original). Esto le permite pensar sobre la relación entre artistas e instituciones. Si para las vanguardias históricas (cuya duración fue corta) el arte debía impugnar las instituciones, en los tiempos que corren son las instituciones las que trabajan a la par de la vanguardia (180). Concluye que los artistas, Levrero incluido, no pueden existir por fuera de ellas. *La novela luminosa*, que narra en forma de diario las dificultades para cumplir con el encargo de la Fundación Guggenheim, funciona

como una reflexión sobre la trama que se establece entre el arte, las instituciones culturales y la industria cultural. El texto es, en este sentido, una ‘confesión’, pero más que de las vicisitudes de una conciencia o los trabajos de una subjetividad, lo es de las condiciones de trabajo de aquello que no es ‘verdaderamente un trabajo’, o de cómo la literatura pasa a ser un ‘trabajo’. (180)

La segunda lectura que me interesa destacar es de la de Irene Lulo. En “La interioridad perdida:

¹⁴ Lecturas que también pueden extenderse a *Diario de un canalla* y *El discurso vacío*.

los diarios de Levrero” (2016) retoma los argumentos de *La intimidad como espectáculo*, de Paula Sibilía (2008), para recuperar ciertas modalidades de representación del yo. En línea con el concepto de “serialización” del yo (Montaldo) y de “industrialización” (Caballé 2015), Irene Lulo reflexiona sobre el concepto de lo “instantáneo”: “en una era en que los relatos totalizadores ya son cosa del pasado y se repliegan, en cambio, a favor de una superposición de instantáneas que domina nuestra percepción” (158). Lulo trabaja sobre cómo Levrero organiza los textos a partir de lo que supuestamente no puede decirse. Esto lleva a la fragmentación y al sistemático esfuerzo de escritura que se nos ofrece en las tres novelas. Sin embargo, Lulo señala una arista más:

es necesaria otra vuelta de tuerca, porque lo que no puede ser dicho, a fuerza de ser callado, escamoteado, desviado, obliga a decir otra cosa. El pretendido vaciamiento de la escritura que aparece en estas obras, vaciamiento que consistiría en el relato de pequeñeces e insignificancias expuestas con lujo de detalles y precisión cronológica, no solo arma un discurso completo, saturado, a fuerza de repeticiones y fijaciones maníacas, sino que también se erige como trinchera desde donde decir lo que en la escena contemporánea no se puede decir. O lo que la escena contemporánea se rehúsa a escuchar: la dimensión espiritual del ser; la vejez como arte consustancial de la vida; la inutilidad como algo que nos pertenece, que es tanto una conquista como la pretendida productividad que se nos reclama de continuo; la muerte, horizonte constitutivo de todas nuestras acciones, que sin embargo hoy en día se busca alejar más y más en un afanoso intento por prolongar la vida. (160)

Retomo estos dos argumentos para agregarles un matiz que considero fundamental. En la trilogía luminosa Levrero pone en funcionamiento una retórica del fracaso a partir de la cual, valiéndose de la forma fragmentaria e interrumpida del diario, pone de manifiesto una nueva mirada sobre la novelística contemporánea. Como dije al principio, Levrero no es el inventor de los textos que tardan en empezar (como *Museo de la novela de la eterna*, que no empieza nunca) o de aquellos textos que revisan de manera obsesiva sus condiciones de producción (como *El libro vacío*). Pero Levrero retoma la tradición del ensimismamiento y la puesta en abismo (la escritura sobre la imposibilidad de la escritura) para provocar una serie de obras literarias que intervienen

de manera eficaz en el campo cultural. El fracaso en Levrero es una pose entendida en los términos de Sylvia Molloy: se posa aquello que se es, para afirmar una voluntad. Esta pose de fracaso pone en marcha la escritura, se convierte en centro generador—dispositivo y sistema— del texto y tiene como resultado una trilogía novelística que propone una revisión de la forma en el entorno literario latinoamericano.

La tercera lectura que quiero destacar del campo crítico pertenece a Gabriel Inzaurrealde. En su ensayo “Apuntes sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero” este crítico sostiene que Levrero construye sus textos a partir de “desvíos productivos” fruto de cierta “indisciplina”: “el relato surge de esta indisciplina, como infracción involuntaria sobre el proyecto original, como desvío productivo” (Inzaurrealde 2012, 1047). Retomo esta idea para relacionarla con lo que intento plantear acerca del fracaso. Como ya mencioné, Halberstam reivindica la noción de fracaso como una herramienta que “dismantles the logics of success and failure with which we currently live” (Halberstam 2011, 2). Según este autor, el fracaso puede considerarse un elemento de creación. Los “desvíos productivos” que menciona Inzaurrealde se instalan en esta lógica. Me interesa además como este crítico plantea que estos desvíos en la escritura estimulan (o buscan) cierta (supuesta) pérdida de control en Levrero:

el resultado son textos que se le han escapado de las manos al narrador, el producto de desvíos, de tentaciones inconscientes. La sustancia literaria de aquel discurso que se pretende vacío es justamente su no buscado contenido. Pretendiendo escribir sobre nada continuamente se distrae y “a su pesar” cuenta cosas (1046).

Esta definición de Inzaurrealde explica muy bien lo que yo entiendo como pose de fracaso en la “trilogía luminosa” de Levrero. El narrador se permite ciertos desvíos (los busca de manera deliberada) que permiten que aparezca la narración (“a su pesar”, dice Inzaurrealde), aquello que se ocultaba detrás del registro de lo cotidiano. Mi aporte a la discusión tiene que ver con el

aspecto performático. En mi análisis, los “desvíos” de Levrero no ocurren de manera accidental, sino que incurre en la “indisciplina” de manera voluntaria, para provocar la literatura que está detrás de la superficie¹⁵. Levrero posa el fracaso (lo usa como un sistema creativo) de aquello que supuestamente se ha planteado como objetivo: la recuperación del espíritu dormido en *Diario de un canalla*, los ejercicios grafológicos supuestamente sanadores en *El discurso vacío*, o la escritura de las experiencias luminosas (que siempre escapan) en *La novela luminosa*. El narrador nunca alcanza los objetivos. Se distrae en el camino, incumple, y, como dice Inzaurrealde, sin embargo, es capaz de narrar. En este capítulo me interesa mostrar cómo funciona este mecanismo de escritura que se genera en torno de esta ficción de fracaso que revela las tensiones, como dice Montaldo, entre artistas e instituciones, y que pone en el centro de la escena a un personaje anacrónico que se convierte, como sostiene Irene Lulo, en una suerte de antihéroe para su época.

¹⁵ El argumento de Inzaurrealde merece detenernos un instante. Según este crítico, el relato levreriano puede entenderse como una “infracción involuntaria sobre el proyecto original” (Inzaurrealde 2012, 1047). Esto puede, a primera vista, interpretarse como un accidente: algo que ocurre sin haberlo previsto (lo que es consistente con la definición un poco lacónica del diccionario de la RAE para la entrada de “involuntario”: “no voluntario”). Sin embargo, Inzaurrealde elabora un poco más el concepto de los desvíos hasta darle la siguiente forma. Según su mirada, “(...) escribir, para Levrero significa crear la posibilidad de una distracción y de una entrega, y no la de un control. Crear un espacio donde se instale su *Daimon* y este emprenda su intuitivo juego. Ese demonio personal o ‘espíritu travieso’ que le dictará las palabras puede aparecer o no. (...) Su acción es independiente de la voluntad individual y en Levrero representan una fuerza caprichosa del inconsciente. La contradicción entre voluntad de control y *Daimon*, entre objetivos explícitos e inclinación del alma, producen ese estilo desgarrado característico del sujeto dividido” (1047). Por lo tanto, para Inzaurrealde lo “involuntario” en este caso se relaciona a cómo Levrero “crea la posibilidad de una distracción”. No se trataría, a mi entender, de algo accidental, sino más bien de una planificación (o por lo menos una predisposición) por parte del autor: como dije al comienzo, un sistema de escritura basado en la retórica del fracaso que boicotea el cumplimiento de lo que el autor se propone hacer, y que incurre en desvíos narrativos de gran riqueza. Para Inzaurrealde Levrero se pone a merced de “la fuerza caprichosa del inconsciente”. A eso se refiere el crítico cuando opone “entrega” a “control”. El sistema de escritura de Levrero, parece decirnos Inzaurrealde, se construye a partir de esta voluntad del autor de “entregarse” y perder el control, y que entonces afloran los desvíos y la narración que excede lo cotidiano. En este caso, entonces el relato levreriano no es tanto una “infracción *involuntaria* sobre el proyecto original”, sino la provocación de esa posibilidad de entrega a partir de una disposición íntima de dejarse llevar por la intuición.

2. *Diario de un canalla* (1992)

En *Diario de un canalla*, el 3 de diciembre de 1986 Levrero dice: “Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa” (Levrero 2019, 553)¹⁶. Originalmente, esa “novela luminosa” era un texto con el que Levrero buscaba “rescatar algunos pasajes de mi vida, con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor, sabiendo que dentro de cierto plazo inexorable iba a encontrarme a merced del bisturí” (553). Una operación de vesícula, y el miedo a la muerte, desata el impulso original de escribir un texto al que el autor se refiere como “novela luminosa”. El narrador de *Diario de un canalla* relata cómo la inminencia del quirófano lo impulsa a la escritura “con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor” (553). Pero el impulso se disuelve y el narrador lo retoma unos años después. Al momento de la escritura, de esta obra Levrero se encuentra instalado en Buenos Aires, con un empleo estable como jefe de redacción de la revista *Cruzadas*. Enfrenta obligaciones laborales repetitivas y horarios de oficina. Lo espera un sueldo a fin de mes.¹⁷ Pero lo que importa no es su biografía. Aunque el narrador nos indique que “esto no es una novela, carajo” y que “me estoy jugando la vida”, aunque reclama que “no me fastidien con el estilo ni con la estructura”, aunque sostenga que “escribo para escribirme yo”, aunque argumente que habla de su recuperación y de la lucha “por rescatar pedazos de mí mismo” y describa el texto como “un auto de autoconstrucción” (556), *Diario de un canalla* es un ejercicio de ficción en forma de diario.

El narrador elabora la genealogía de lo que el lector tiene entre manos. Durante una

¹⁶ Utilizo la versión de “Diario de un canalla” publicada dentro de los *Cuentos completos* (Levrero 2019).

¹⁷ Para un repaso de su biografía véase *Mario Levrero para amar. Jorge Varlotta y el libertinaje literario* (Montoya Juárez 2013).

pausa vacacional, liberado momentáneamente de sus obligaciones, retoma la escritura de ese proyecto inconcluso. La obra dura unas pocas páginas y consta de una serie de entradas de diario. Como en las demás obras, no ocurre demasiado en *Diario de un canalla*, salvo la figuración (un poco obsesiva) de un narrador que intenta, según nos dice, encontrar (o más bien, recuperar) un equilibrio perdido. La obra recoge las reflexiones aleatorias. En su gran mayoría, afines al tono de los diarios, la voz narrativa se queja ante la imposibilidad de llevar adelante la escritura. Se refiere en más de una oportunidad a ese proyecto inconcluso y abandonado de “novela luminosa”. De este modo, escribiendo sobre la imposibilidad de escribir, el narrador avanza, las entradas se acumulan, el texto crece, y el *Diario de un canalla* alcanza su forma final. El dispositivo del fracaso está organizado en torno a la idea de una “pérdida” y el intento fallido de una restitución. Valiéndose de la estructura fragmentaria de diario (afín a la digresión y la recurrencia) el narrador se permite ser insistente con un concepto clave para entender la ficción de fracaso en las obras diarísticas de Levrero:

A lo largo de estas páginas he hablado varias veces del Espíritu. Debo subrayar que, en materia religiosa, es lo único que creo a pie juntillas—si se me permite la expresión. Pero no sabría definirlo, ni siquiera intentarlo. Apenas quiero rozar el tema para que se sepa que cuando hablo del Espíritu estoy diciendo algo y no haciendo una de mis habituales humoradas. Creo, desde luego, en mi propio espíritu—por más oculto y ennegrecido que se encuentre hoy—; creo, también, en el espíritu de toda cosa, viviente o no; creo que el espíritu forma parte de una hiperdimensionalidad del Universo, y creo que es allí donde el Espíritu, con mayúscula, se mueve organizando cosas. (564)

El narrador encuentra una fórmula perfecta para seguir avanzando en la creación de la novela: el Espíritu, nos dice, está supuestamente amenazado. ¿Qué es lo que lo mantiene “ennegrecido”? El narrador relata una situación paradójica para explicar este oscurecimiento que lo aqueja. A pesar de las comodidades que le confiere el empleo estable, con un salario mensual, y cierta regularización de los hábitos (que repercute positivamente en la salud), el narrador se siente un

“canalla” que traiciona a su Espíritu:

Lo primero que surge es la necesidad de confesar mi condición actual; después vendrá, tal vez, la historia de cómo llegué a ella. Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla; que he abandonado por completo toda pretensión espiritual; que estoy dedicado a ganar dinero, trabajando en una oficina, cumpliendo un horario; que ahora estoy escribiendo porque tengo unas vacaciones (554)

El conflicto del personaje es bastante claro: dedica sus mejores horas al trabajo de oficina y relega las labores espirituales. Aunque el narrador asegura de que no se trata de una de sus habituales “humoradas”, y nos pide que le confiemos en su descripción del concepto de Espíritu, resulta difícil no entender esto como una de las tantas operaciones estéticas a las que Levrero nos tiene acostumbrados. El narrador define una situación conflictiva (la pérdida de ese espíritu, o *daimon*, el diablillo al que quiere recuperar), y entonces dedica el diario de ficción, la forma justa para la digresión y las repeticiones, para la elaboración de este discurso supuestamente espiritual. Ya desde *Diario de un canalla* el narrador se permite algunos ligeros escarceos místicos que, en mi opinión, son parte de la retórica del fracaso que organiza los textos:

Pienso que ese Espíritu es una fuerza poderosa, nada mecánica pero sí sujeta a ciertas leyes, y que una de esas leyes le impide meterse demasiado en los asuntos de la gente; es uno quien tiene que ir hacia Él, y cuando uno va hacia Él lo encuentra con total facilidad. Pero, por desgracia, resulta muy fácil olvidarlo. Me distraigo permanentemente en mil otras direcciones, tal vez, pienso, por la acumulación de experiencias negativas que uno va recogiendo día a día y que terminan por abrumarlo. Sumergido en la lucha por la subexistencia me lleno de temores, compromisos, urgencias, y mi vida pasa a ser dirigida por algún minúsculo centro cerebral sumamente práctico, mezquino, ciego para las dimensiones espirituales. (564-65)

El sistema de escritura que se inaugura con *Diario de un canalla* contempla este supuesto desafío de recuperación o sanación. Como veremos con más claridad en el caso de *El discurso vacío* (el escarceo más deliberado con los ejercicios espirituales cristianos), el narrador elabora una retórica del fracaso en torno a la fracasada sanación espiritual: escribe, supuestamente, para “ir

hacia él”. Esto no ocurre de manera satisfactoria, y tiene como resultado la obra literaria. *Diario de un canalla*, como ocurre con los otros dos volúmenes, es un efecto secundario de este fracaso estructural.

Esta supuesta “imposibilidad” provoca el desajuste que mantiene al narrador en estado de incomodidad pero produciendo literatura. Como vimos, el narrador se refiere insistentemente al espíritu y supuestamente escribe para producir sutura y equilibrio. Así conforma Levrero la operación estética que lo mantiene en actividad. Ese “espíritu” fuera de lugar encuentra en la forma del diario la dispersión fragmentaria que necesita para poner en disputa la forma de la novela contemporánea. Haber perdido al “espíritu travieso”, “alma en pena” y también al “*daimon*” (Levrero 2008, 456) mantienen al narrador en actividad. Ocurre por primera vez con *Diario de un canalla*, pero la fórmula vuelve a funcionar con su obra más lograda, *El discurso vacío*, y con la obra consagradoria, *La novela luminosa*.

A pesar de que el narrador centra el *Diario de un canalla* en la “imposibilidad” de recuperar ese espíritu, también aparece la narración. Lo primero que hace el narrador es describir el espacio físico: un departamento en Buenos Aires sobre la calle Rodríguez Peña “silencioso como una tumba” en cuyo “patiecito trasero” aparecen animales a los que les prestará especial atención: “Una noche, el año pasado, oí un ruido de uñas que arañaban desesperadamente algo” (Levrero 2019, 559). El narrador supera la “primera reacción cultural de asco, miedo y odio” y se dedica a observarla. “Me sorprendió encontrarme, a pesar de toda la propaganda, con un animalito elegante, inteligente, grácil y tierno” (560). A pesar de las reflexiones acerca de la “mala fama” de las ratas fruto de “una especie de campaña de difamación organizada por el hombre”, el narrador compra veneno y se ocupa de liquidarla:

No tuve más remedio, bajo un sinfín de presiones sociales, que permitir a aquella mi compañera que se ocupara de comprar veneno y de servírselo convenientemente. Fue

una larga agonía. Todavía hoy no puedo recordar sin angustias aquellos largos días. Para mayor oprobio, recuerdo la información impresa en el envase del veneno: éste actúa por algo así como la rotura de pequeños vasos sanguíneos... Basta. El animal se fue quedando quieto, mirándonos con tristeza desde su nido en la maceta volcada; ya no trataba de huir cuando uno se acercaba, ni parecía preocuparse por ninguna de las cosas de este mundo. La mirada, sin embargo, siguió siendo inteligente y lúcida, aunque muy triste, hasta los últimos momentos. Se trataba ni más ni menos que de un envejecimiento rapidísimo; y lo nuestro no fue ni más ni menos que un crimen repugnante. (561)

La siguiente presencia animal en el departamento porteño del narrador es un pichón de paloma. Es interesante notar cómo se le concede una especial importancia a estas observaciones. La mirada combina cierta precisión descriptiva y ternura para referirse al animal: “[A]yer lo había visto ensayar un torpe vuelo cuando se asustó de mi acción de descorrer el cortinado rojo. Llegó a golpearse levemente contra el enrejado y casi, casi logró escapar; más tarde lo busqué, y lo encontré acurrucado en el hueco de la ventana de mi escritorio, mirándome, como siempre, con un solo ojo. Y hoy ya no está” (561). Con ironía, el narrador rápidamente interpreta esta presencia: “Debería explicar varias cosas, y no sé en qué orden hacerlo. Tal vez, para comenzar, deba dejar sentada mi firme convicción de que este proyecto de paloma es una señal del Espíritu, una forma de aliento para este trabajo que tan penosamente he comenzado” (558). Aunque el supuesto “objetivo” del *Diario de un canalla* es el “despertar” de ese espíritu dormido, postergado, resentido, aletargado, aburrido y envenenado (553), al que se refiere también como “*daimon*” y “gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir” (556), el narrador incurre en estos desvíos descriptivos. Sin alcanzar una lectura alegórica, es interesante pensar en el efecto que provocan estos animales en la narrativa de Levrero. El narrador, del que sabemos que sufre el encierro y la soledad “en una ciudad que no es la mía y que es muy dura”, dependiente de “su capacidad de trabajo para mantener, cuidadosamente, este organismo desgastado en un precario e inestable equilibrio” (556), encuentra cierto amparo en la observación de estos animales. Como si se

sintiera atraído por su ajenidad a ese mundo del trabajo que le resulta opresivo (el de la oficina, los horarios y las obligaciones que lo hacen sentir un canalla, y que supuestamente originan la obra que leemos), sin llegar necesariamente a una identificación, las presencias de estos animales parecen provocar alivio. Son, sin duda, parte del juego levreriano. Hay ironía en interpretar como un “mensaje del Espíritu” la llegada del pichón de paloma. Y, sin embargo, la paloma no deja de ser una presencia externa, ajena a las dinámicas laborales que Levrero impugna, pero también frágil, incapaz (todavía) de volar, precaria e inestable en sus movimientos aún un poco torpes. Sin abusar del símbolo, en una intrigante variación de Baudelaire que podría llamarse spleen rioplatense, Levrero ofrece una superposición lírica encarnada en estas presencias elegidas con astucia: animales urbanos, sucios, maltratados, con mala reputación. No son leones ni águilas: son fauna menor, “grillos que se han adaptado al escandaloso fragor de la ciudad” (563), ratas con “delicadas manitas” (560), el pichón de paloma dueño de “ciertas cualidades dignas de mención y elogio”, el gorrión y las abejas “libando frenéticamente de unas miserables florecillas caídas de un árbol” (563).

Otro punto para considerar, que abona mi hipótesis del fracaso como pose en esta obra, se hace notar a partir del 28 de diciembre. Toda la cuestión, en apariencia fundamental, acerca de la recuperación del espíritu y la importancia de retomar la escritura de “aquella novela luminosa” queda desplazada por la historia de otro pájaro, ahora un gorrión, al que el narrador bautiza, siempre irónico, “Pajarito”:

Yo sé que existen el azar, el viento, los accidentes. Sé que la presencia de árboles y de la enredadera en la azotea vecina crea excelentes condiciones para la presencia de pájaros y que, por azar, alguno puede caer en el patio de vez en cuando. Tampoco quiero creer que poseo poderes especiales (y dudosas) facultades mentales, ni que soy un elegido de los dioses, ni cualquier estupidez de ese tipo. Sin embargo, no puedo dejar de ver una señal en esta coincidencia. Todo comenzó el día en que empecé a escribir este diario; luego el pichón de paloma se fue, yo me fui de viaje, luego me entretuve con el cubo de Rubik, y ahora, cuando había abandonado la escritura, aparece el gorrión. ¿Estoy loco? Es

probable. Pero toda esta agitación de pájaros a mi alrededor me hace sentir la presencia del Espíritu. (567)

Más que un mensaje del Espíritu, que el narrador interpreta en torno al supuesto fracaso de la escritura de la “novela luminosa” (y que el “llamado” viene a encauzar), el narrador se permite la digresión como estrategia de composición. Los pájaros no son una alegoría ni un símbolo, sino una ocupación que mantiene al narrador en estado de alerta y escritura. El tono irónico se hace cada vez más notorio. El narrador se preocupa por la vida del gorrión y se dirige abiertamente al “Espíritu” pidiendo por su salud: “Si el bicho no sobreviviera, me sentiría hondamente vejado y mi fe sufriría el más duro rudo golpe posible. (...) ¡Atención, Espíritu! ¡No destruyas ese tambaleante, incipiente intento de recuperarla del todo! ¡Protege al pajarito!” (569).

En las páginas siguientes el nivel de atención sobre “Pajarito” se intensifica hasta alcanzar la glosa de las particularidades ornitológicas. El narrador presta especial atención a los modos que adopta la supervivencia del ave, y a cómo recibe asistencia de lo que, supone, son sus padres que vienen a alimentarlo: “(¿sabía usted—dice el narrador al lector—que después de comer, o de dar de comer, los gorriones se limpian el pico frotándolo contra algo, de un lado y del otro?)” (570). También, el narrador se burla de su propia “fe”: “Pajarito—la señal del Espíritu—sigue con vida y, por un momento, aunque nada más que por un momento, he tenido fe” (571). Estos comentarios, que no pueden sino leerse en clave humorística, matizan la supuesta gravedad con que inicia el texto (la entrada del 3 de diciembre), momento en que el narrador detalla el origen del *Diario de un canalla* y las intenciones de retomar una escritura anterior. El narrador se divierte con este sistema de señales que halla en los animales que lo visitan en su departamento porteño. El fracaso en la escritura se revela como una modalidad que le permite al narrador abrirse a narraciones insignificantes, cargadas de sentido únicamente a partir de la atención puesta en el

detalle. Hasta se permite conjeturar en tono humorístico que es lo que el Espíritu “espera” de él: “Tal vez sólo espera que escriba lo que estoy escribiendo, que siga adelante con esta novela, diario, confesión, crónica o lo que sea, aunque no puedo figurarme por nada del mundo para qué querría que siguiera adelante con esta mierda” (571). El comentario sobre el género de lo que se está escribiendo es clave. La forma del diario (dentro de un aparato ficcional) parece cumplir con las exigencias, libertades y caprichos de un narrador cuya atención puede desplazarse muy fácilmente de la autorreflexión (como cuando menciona el proyecto de escritura), al comentario pseudo espiritual (las alusiones a la supuesta recuperación del Espíritu) y los pasajes—en mi opinión los más inspirados de la obra—relativos a la vida animal.

En conclusión: aunque el narrador de *Diario de un canalla* plantea el despertar del *daimon*, se trata más bien de un juego con el “espíritu”. El narrador plantea la importancia de retomar la escritura, y halla en la forma del diario una modalidad de expresión escrita que, en teoría, podrían devolverle ese espíritu perdido. Como vimos, insiste en las dificultades de escribir (porque se ha vuelto un “canalla” que invierte sus mejores horas en el empleo que le confiere la subsistencia o “subexistencia”), y, sin embargo, al tomar la escritura como tema, logra avanzar en ella. El fracaso funciona como un dispositivo de creación. Por momentos, la escritura logra desviarse de tópico central del ensimismamiento (el fracaso del despertar el espíritu que le permitiría retomar “aquella novela luminosa”) y se abre a la observación del mundo animal. Si tomáramos en serio la declaración del narrador cuando interpreta la aparición del pichón de paloma como un mensaje trascendente, entonces cabe decir que el “espíritu” aparece como una entidad bastante precaria y frágil, incapaz de volar, abandonada a su suerte en una terraza anónima en medio de una ciudad amenazante como Buenos Aires. Y si seguimos el razonamiento que propone Ignacio Echeverría, la suerte de las aves-espíritu no mejora

demasiado en las dos obras siguientes. En *El discurso vacío* el perro Pongo, mascota del narrador, mata a una paloma y la lleva en la boca. Mientras que en *La novela luminosa* el narrador dedica una importante cantidad de pasajes a la descripción de lo que parece un rito fúnebre de un grupo de palomas velando a un cadáver (Echevarría 2012). En manos de su narrador siempre jocoso y profundamente irónico, Levrero juega al misticismo, posa de místico, realiza interpretaciones espirituales sobre las dimensiones del Universo (como cuando intenta “rescatar mi percepción, por más incompleta o fugaz que haya sido, de la dimensionalidad del Universo y de mí mismo— eso que le da sentido a la vida”, 556), pero en el fondo está siempre haciendo literatura. Las imágenes de estos animales (grillos, abejas, palomas, ratas, gorriones) le resultan “inspiradoras”, le dan ganas de escribir: “Fue aquella misma tarde primaveral, en aquel mismo banco de la misma plaza cuando probablemente haya recobrado en mí el impulso definitivo la necesidad de seguir escribiendo; y de seguir escribiendo precisamente esto” (564). Pero más que una justificación de sus desvíos laterales hacia tópicos diversos (y distintos de la supuesta imposibilidad de continuar la novela luminosa) en este pasaje puede verse el ejercicio de la libertad, como si los caprichos con los que Rama describía la primera narrativa de Levrero persistieran, intactos, después del giro autobiográfico en que desembocó su última producción textual. Lo significativo, en mi opinión, es el ejercicio de la arbitrariedad. De este modo, a partir de una mecánica de fracaso, *Diario de un canalla* se constituye en una obra de ficción con forma de diario en donde el supuesto sentido trascendente implicado en la recuperación del “espíritu”, el *daimon* o el “diablillo”, más que una trascendencia espiritual, implica una trascendencia literaria.

4. *El discurso vacío* (1996).

Menos de una década después Levrero reincide en la forma del diario para un nuevo proyecto. *El discurso vacío* recoge textos escritos entre 1989 (el prólogo) y 1993. Aunque tiene la forma de un diario, lo más preciso es aclarar que se trata de un mecanismo ficcional. Muy pronto en el texto encontramos una advertencia (titulada “El texto”) firmada con iniciales “M.L” en la que se lee lo siguiente: “*El discurso vacío* es una *novela* armada a partir de dos vertientes, o grupos de textos” (Levrero 1996 9, énfasis mío). Pocas líneas después insiste en llamarla “novela”: “La *novela* en su forma actual fue construida a semejanza de un diario íntimo” (9, énfasis mío). Como en *Diario de un canalla*, el narrador se vale del diario en este caso con una propuesta más radical. Si en la obra anterior la voz narrativa se había propuesto retomar “aquella novela luminosa” iniciada años antes ante una intervención médica, en este caso la supuesta recuperación de ese Espíritu (que permitiría escribir esa obra inconclusa) dependerá de los resultados de un ejercicio caligráfico.

El discurso vacío es una continuación de la forma iniciada con el breve *Diario de un canalla*. Como en ese caso, la forma del diario ofrece al narrador la posibilidad de desplegar una escritura libre y experimental. A diferencia de los diarios de Pizarnik o Ricardo Piglia, que acompañan a sus respectivos autores a lo largo de una vida, los experimentos diarísticos de Levrero tienen una duración acotada. *Diario de un canalla* empieza un 3 de diciembre y termina el 6 de enero siguiente (según se nos dice en el texto). *El discurso vacío* inicia formalmente el 10 de septiembre de 1990 y se extiende hasta el 22 de septiembre de 1991¹⁸. Las primeras entradas del diario se ocupan de la

¹⁸ Una nota de Levrero en la última página de la obra aclara “Colonia, noviembre de 1991 / Colonia, mayo de 1993”. Con esto cabe entender que los textos quizás hayan sido revisados en la segunda fecha.

descripción del proyecto. La premisa parece extrema: entregarse a los beneficios de la disciplina grafológica con intenciones de mejorar la caligrafía, y de ese modo, obtener beneficios en el estado general del ánimo. La obra está dividida en dos secciones: “Ejercicios”, que reúne los estrictos ejercicios grafológicos, y “El discurso vacío”, pieza que el narrador describe como “un texto unitario de intención más ‘literaria’” (9). El narrador invierte la primera entrada oficial del diario a la explicación del proyecto:

Hoy comienzo mi autoterapia grafológica. Este método (que hace un tiempo me fue sugerido por un amigo loco) parte de la base—en la que se funda la grafología—de una profunda relación entre la letra y los rasgos del carácter, y del presupuesto conductista de que los cambios de la conducta pueden producir cambios a nivel psíquico. Cambiando pues la conducta observada en la escritura, se piensa que podría llegarse a cambiar cosas en una persona. (17)

Para lograr transformaciones profundas, el narrador se propone educar la forma exterior de su escritura: el dibujo de las letras. Nuevamente, como ocurre en *Diario de un canalla*, existe para el narrador una supuesta ligadura entre “rasgos del carácter” y escritura. Así como en el diario precedente el narrador se escribía “jugándose la vida” y con intenciones de despertar al *daimon* y recuperar la dimensión espiritual de la existencia (así lo plantea el texto), con una premisa un poco más estricta *El discurso vacío* reincide en inclinarse a la escritura para producir “cambios a nivel psíquico”. Nuevamente, el narrador plantea una situación de desequilibrio que la obra se plantea como objetivo a resolver. El fracaso, otra vez, funciona como una pose que motoriza la escritura.

Es tentador relacionar la propuesta experimental con que Levrero organiza el segundo diario de su trilogía luminosa con el seminario “Technologies of the Self” de Michel Foucault. Podría pensarse que Levrero emplea la escritura como “tecnología” para la transformación de una conducta. (De hecho: es lo que dice en la primera entrada de la obra.) En este ensayo

Foucault rastrea el origen de los conceptos “conócete a ti mismo” y “cuidado de sí” (Foucault 1988). El punto de contacto con Levrero es la práctica de la escritura como una forma de análisis de sus estados de ánimo. Foucault afirma la importancia de la escritura entendida como tecnología tanto para el “cuidado de sí” como para el autoconocimiento: “Writing was also important in the culture of taking care of oneself. One of the main features of taking care involved taking notes on oneself to be reread, writing treatises and letters to friends to help them, and keeping notebooks in order to reactivate for oneself the truth one needed” (Foucault 1988, 27). Además, investiga la utilización de la escritura en la práctica del cuidado de sí. Plantea que el registro de la propia experiencia es una herramienta de transformación de la conducta a partir de la relación entre escritura y vigilancia (Foucault 1988, 28). En su mirada, la experiencia de uno mismo se intensifica a partir del acto de escribir sobre uno mismo prestando atención a las “nuances of life, mood and reading” (Foucault 1988, 28). El “self” se convierte en un tema de escritura e investigación y la noción del cuidado de sí “became linked to constant activity writing” (Foucault 1988, 27). Aunque de un modo performático (la representación o puesta en abismo de las dificultades de la escritura), el narrador de Levrero emplea la escritura como forma de vigilancia. En este segundo diario presta especial atención al aspecto de la caligrafía atendiendo a la premisa grafológica de la transformación interior. Hay vigilancia y también una declaración de intenciones: que el mejoramiento de la letra repercuta favorablemente en el espíritu. Sin embargo, como ocurre en *Diario de un canalla*, en Levrero se trata más bien de una operación estética, y no de un proyecto de transformación profunda. Se trata de una pose de vigilancia caligráfica que presta especial atención al supuesto fracaso de la voluntad, que cae presa de las distracciones. En esta nueva ficción de Levrero, el narrador se ocupa de esta imposibilidad de disciplinarse—una variante a su anterior ficción de fracaso—y entonces relata

las vicisitudes de su ejercicio grafológico. Nuevamente, hay una puesta en escena de una crisis profunda que se resuelve en la escritura. La nueva ficción de fracaso habilita la creación literaria. El texto de *El discurso vacío* tiene algunas resonancias con los ejercicios espirituales cristianos (una constante, esta resonancia, en toda la trilogía luminosa), pero no es más que un guiño y un empleo paródico de esta tradición. El personaje que Levrero compone supuestamente aspira a una legibilidad “interior”. Pretende aumentarla a partir de una operación simbólica (la premisa conductista que mencioné recién): aclarar la letra para aclararse a sí mismo. El sentido del humor y la convicción lúdica que mueve su literatura hacen que no podamos tomarnos en serio ninguno de los planteos de Levrero en cuanto al género, mucho menos cuando adopta una prosa seria para ofrecer una descripción detallada de lo que pretende hacer. El narrador se obstina en la declaración de ciertos principios que rigen *El discurso vacío*. Aspira al supuesto vaciamiento del discurso para concentrarse únicamente en el factor caligráfico. Confía en las virtudes de la repetición, el ejercicio sostenido en el tiempo, y los resultados a largo plazo. “Es apropiado y positivo tener un rito como éste de escribir todos los días como primera actividad. Tiene algo del espíritu religioso que tan necesario es para la vida y que, por distintos motivos, he ido perdiendo cada vez más con los años, acompañando en este proceso a la Humanidad” (28). Como en el diario anterior, el narrador señala una “pérdida” (la del “espíritu religioso”) y vincula el hábito de la escritura con esta religiosidad. Desdeña los contenidos: “Otra vez”, dice el narrador, “estoy desviándome y prestando poca atención a la letra y mucha a los contenidos, lo cual es antiterapéutico” (20). El narrador es explícito en la provocación. El objetivo de la obra es “una especie de escritura insustancial pero legible” (20). Este elogio de la gestualidad es una de las operaciones estéticas que organiza la trilogía luminosa, aún a pesar de las supuestas búsquedas espirituales e interiores que también, a modo de andamiaje narrativo, estructuran los tres textos.

Las menciones a la importancia de la letra manuscrita son muy numerosas. “Es preciso poner mucha paciencia y gran atención; tratar en lo posible de dibujar letra por letra, desentendiéndose de las significaciones de las palabras que se van formando—lo cual es una operación casi opuesta a la de la literatura (...)” (22). Poco después el narrador dice: “Debo, pues, comenzar a limitarme a frases simples, aunque me suenen vacías o insustanciales; apenas empiezo a prestar atención a los contenidos, pierdo de vista la esencia de este trabajo terapéutico, el dibujo de cada una de las letras” (22). El narrador “confía” en la validez del ejercicio, aunque no puede evitar la nota irónica: “estoy seguro de que este ejercicio cotidiano contribuirá a mejorar mi salud y mi carácter, cambiará en buena medida una serie de conductas negativas y me catapultará gozosamente hacia una vida plena de felicidad, alegría, dinero, éxitos con las damas y con otros juegos de tablero” (19). La atención excesiva puesta en la ejecución de la grafía llega hasta puntos bastante extremos. La escritura se vuelve absurda. El tópico es el dibujo de la letra: “Dibujó cada letra. Dibujó cada letra. Sin apuro” (24). Durante ese trance caligráfico también asoman las dudas (y el humor): “Pero cómo carajo era que se escribía la S mayúscula. S. L. S. B. No hay caso. NO puedo recordarla. A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W Y Z. En fin; no recuerdo la K ni la S, ni estoy muy seguro de la Q” (24). En su supuesto camino de restitución “espiritual”, Levrero juega con la premisa grafológica y se propone una antiliteratura (o lo “opuesto a la literatura”) que le confiere a *El discurso vacío* el talante de los experimentos de vanguardia.

El discurso vacío está construido a partir de esta pose de decepción y fracaso. Aunque el ejercicio caligráfico y el consecuente vaciamiento del discurso se plantean como la solución a ese desequilibrio, el narrador a su vez invierte energías en la descripción de aquello que (supuestamente) interrumpe e inhibe la ejecución del ejercicio. Pero es una paradoja: no hay tal

inhibición. El texto necesita de estas interrupciones para poder elaborarse. Como en el caso del *Diario de un canalla*, en donde el narrador elabora una retórica de fracaso que le permite desviarse hacia la narración de las secuencias con animales (lo que contradice su supuesta incapacidad de narrar a causa del desequilibrio del espíritu), el narrador de *El discurso vacío* hace de las distracciones y la fragmentación del ejercicio (que no logra mantener en un continuo productivo) la matriz estructural de la obra. Aunque se obstina en hallar en la dispersión la causa de todos sus problemas, el narrador depende de ella para distraerse con las escenas domésticas (que incluyen a los animales nuevamente) para poder—finalmente—entregarse a la narración. “Desde luego”, dice el narrador, “avanzaría mucho más rápido si no encontrara tajantes oposiciones en ciertos núcleos del mundo exterior” (26). Estos núcleos son las apariciones de su esposa (con sus exigencias de higiene doméstica), las irrupciones de su hijo Juan Ignacio (que falta inesperadamente al colegio, sin estar verdaderamente enfermo, para estar en casa y “molestarlo”), las intervenciones del perro Pongo, pero también la incomodidad que le provoca un extraño zumbido proveniente de una estación eléctrica vecina. El narrador vive en un estado de alerta. Cada breve instante de quietud se convierte en un momento de tensión ante la amenaza de las interrupciones. Esta atmósfera opresiva (una variante de la opresión urbana y laboral que ya leímos en *Diario de un canalla*) es uno de los elementos fundamentales de la obra. Produce un efecto inquietante sobre los textos, como si las oraciones que integraran el diario fueran escritas casi en un estado de clandestinidad, robadas al “agente siniestro” (29) de la dispersión, que el narrador erige en enemigo de su espíritu. Como en la obra anterior, en *El discurso vacío* el narrador describe una escisión en su “Ser”:

Veamos si hoy puedo recuperar el aplomo necesario para dibujar convenientemente las letras. Hoy desperté con una marcada sensación de disgusto conmigo mismo. Ese disgusto tiene que ver, según he podido percibir, con el hecho de llevar ya demasiado tiempo—demasiados años—viviendo fuera de mí mismo, ocupándome de cosas que

sucedan fuera de manera exclusiva. (...) ¿Qué se ha hecho de mi alma? ¿Por dónde andará? Hace un rato le decía a Alicia que me sentía mal porque hace mucho tiempo que no me conecto con la eternidad. Esto quiere decir que percibo las cosas superficialmente, que no tengo vivencias, que estoy apartado del Ser interior (38).

El narrador se queja por este apartamiento del “Ser interior”. Si en *Diario de un canalla* se sentía un traidor a este “Ser” por dedicarle sus mejores horas a un empleo de oficina, en *El discurso vacío* el narrador ahora sufre de las interrupciones domésticas, que lo mantienen ocupado en cuestiones externas, que “suceden fuera”. Se preocupa por su “alma” y por haberse desconectado de la “eternidad”. Carece de “vivencias” y se siente superficial. El sistema de escritura que organiza *El discurso vacío* construye al narrador como una víctima que debe defenderse de la dispersión. El aislamiento se convierte en la cualidad codiciada. El foco, la concentración en una única tarea, pasa a ser el objetivo último, casi trascendente. En esta nueva figuración romántica del narrador, que necesita permanecer en soledad para sanarse (previo a la escritura de la novela “genial”, que en este caso sería “aquella novela luminosa”) el trabajo continuado se convierte en el gran valor: “Lo importante es la continuidad en sí misma; el peligro psíquico proviene de la fragmentación” (30). Las interrupciones adquieren un tenor maléfico en esta ficción de fracaso: “El agente siniestro no es la interrupción ni el cambio de actividad, sino la interrupción abrupta, el cambio de actividad no deseado—cuando he tenido la oportunidad de completar un proceso psíquico, sea en la actividad o en el ocio” (30). Como señala Jonathan Crary, la atención es uno de los últimos bastiones de la individualidad.¹⁹ La “incomodidad” doméstica es un reflejo de una cuestión mayor. Las interrupciones dentro de su casa son un espejo de un estado de fastidio con un “sociedad con la cual no comparto la mayor parte de sus opiniones, motivaciones, objetivos y creencias” (Levrero 1997, 28). No es la primera vez que

¹⁹ Este autor trabaja el concepto en relación a la hiperactividad y el acecho contra las horas de sueño en su libro *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (Crary 2012).

Levrero manifiesta un pensamiento de este tipo. En *Diario de un canalla* trazaba un paralelismo entre su situación personal (haberse “acomodado” en un empleo que le impedía desarrollar su actividad artística) y una sociedad que pierde de vista las exigencias del espíritu. En *El discurso vacío* las interrupciones adquieren protagonismo y también relevancia filosófica, como si parte del objetivo del ejercicio fuera simplemente hacer foco poniéndose a salvo de distracciones. Sin proponérselo (el texto se escribe a principio de los noventa) Levrero declara en tono profético una cruzada contra las distracciones que, una década después, impondrán las redes sociales y la ubicuidad de los celulares inteligentes. El narrador de *El discurso vacío* describe a la interrupción como uno de los males de la época, y por lo tanto, concibe el ejercicio grafológico como una de las formas de resistencia: como si el narrador implicara que para escribir novelas en esta época hubiera que volver a foja cero y aprender todo otra vez. Concentrarse únicamente en el dibujo de cada letra puede pensarse como una forma radical de reeducación literaria que se opone a la dispersión. Al concentrarse en hacer foco en la letra, el narrador pierde de vista toda posibilidad de narración. Esta tensión entre gesto puro (el dibujo de las letras) y los desvíos narrativos es constitutiva de la obra: “Tengo plena conciencia de que estos ejercicios caligráficos han ido derivando en ejercicios narrativos; hay un discurso—un estilo, una forma, más que un pensamiento—que se impone ansiosamente a mi voluntad” (41). La novela se construye a partir de esta pose de fracaso en torno al ejercicio grafológico. Pero la narración, de la que el narrador intenta mantenerse ajeno, se inmiscuye en la obra. El discurso no se vacía. El “fracaso” del ejercicio de escritura es una pose que habilita seguir escribiendo. La interrupción se convierte en tema central y el narrador se ocupa de describirla y tratar de conjurarla:

Ayer conseguí escribir sólo tres líneas y media de estos ejercicios; después fui interrumpido y ya no pude continuar. Justamente, había comenzado a escribir acerca de las interrupciones, mejor dicho: de la necesidad imperiosa de conseguir una continuidad en mis actividades, un orden, una disciplina—porque la dispersión y la inanidad de los

días son apabullantes, deletéreas, conllevan pérdida de identidad y le quitan significación al existir. (29)

La interrupción adquiere un lugar destacado: un “agente siniestro” que provoca dispersión, angustia, un estado general de fastidio, y un ahondamiento de una supuesta crisis espiritual. Es de este modo en que Levrero posa el fracaso en su ejercicio caligráfico con forma de “diario” llamado *El discurso vacío*: un pseudo estoico que confía en los beneficios de la disciplina (en este caso la escritura manual como forma de templar el espíritu y soportar las distracciones). En la pose de ese fracaso (porque el equilibrio nunca se alcanza) se despliega la obra literaria. No fracasa: adoptando una postura modernista (el escritor amenazado por el entorno) convierte el conflicto en obra. En la pose del fracaso de los supuestos ejercicios de escritura (que son en verdad un juego: una manualidad que divierte al narrador), se construye una obra literaria que se permite, con la forma dispersa y abierta del diario, cuestionar algunos de los tópicos inherentes a la época: la hiperactividad, las interrupciones permanentes, la concentración puesta en jaque por las demandas del consumo, la exposición ubicua del yo. En una época en que el yo comienza a circular de manera excesiva, el narrador de Levrero compone una ficción de fracaso en la que elogia la huraña, la soledad y el silencio creador²⁰. Este movimiento anacrónico es uno de los elementos constitutivos de *El discurso vacío*, y una constante en la trilogía luminosa. La forma del diario parece adecuarse a esta necesidad de fragmentación²¹.

Para cerrar esta sección daré un ejemplo que aclara el funcionamiento de la estructura de la novela. El narrador intenta aquietar la mente en la escritura para de ese modo acercarse a las profundidades de lo que quiere o necesita escribir. Para explicar esto recurre a una imagen que

²⁰ Tomo esta línea argumental de “La interioridad perdida. Los diarios de Levrero” (Lulo 2016), que ya mencioné en la introducción a este capítulo: entender a la operación literaria de Levrero como un anacronismo deliberado que resiste a las exigencias de la época.

representa la escritura: “Es como entrar en un estanque con peces, y esperar a que se aquieten las aguas agitadas y los peces se olviden de que algo agitó las aguas, y se acerquen, y comiencen a pasear su curiosidad próximos a mí y a la superficie del estanque; entonces podré verlos y, tal vez, atrapar alguno” (Levrero 1996, 44). El narrador no sólo presta atención a la caligrafía. También hace un análisis sobre el aquietamiento de la percepción y propone una especie de escritura de “espera”: “Esperemos. Distraigamos la atención. Como es difícil hablar de nada, lo más conveniente es distraer la atención del discurso rellenándolo con asuntos triviales; algo sin relación con el tema y que ni siquiera aluda a mi estrategia de distracción. Debo retirar la mirada del discurso y trasladarla a un posible contenido trivial” (44). ¿Qué significa “distraer” la atención? El narrador de Levrero se permite reflexionar en una suerte de dorso de lo que se escribe, como si los contenidos “triviales” que puedan aparecer en verdad representen otra cosa, que no puede aún ser interpretada. O más bien, como si la escritura fuera ese estanque de aguas agitadas que deben aquietarse para permitirle al narrador “atrapar” algún pez. El narrador es esquivo en sus declaraciones, pero esa ambivalencia es parte de la propuesta estética: el discurso esconde algo que debe investigarse. Entonces, por un lado, tenemos los ejercicios estrictamente caligráficos, casi un paroxismo de la forma, cuando el narrador se somete a la práctica del dibujo de las letras. Por el otro, el narrador estudia su propia producción discursiva y desconfía de lo escrito (esas aguas agitadas que impiden la legibilidad), y se sugiere a sí mismo distraerse, “hablar de nada”, “rellenar” el discurso con trivialidades que permitan alcanzar, sin proponérselo, la profundidad. Como en la novela anterior, la contemplación de los animales cumple esa función: distraer el discurso para que aparezca otra cosa. El narrador presta atención al perro y al gato:

El perro y el gato están en el fondo, más o menos apacibles; los problemas entre ellos suelen surgir a la hora de la comida. El perro tiene en la casa una antigüedad mucho más importante que la del gato: el gato es un recién venido desconocido, blanco, muy cauteloso en materia de afectos pero muy arriesgado, o inconsciente, frente a los peligros

de otro tipo. El perro, desde la aparición del gato, está atravesando una crisis de celos. (45)

Estos pasajes se hacen cada vez más frecuentes a medida que avanza *El discurso vacío*. Pueden pensarse como un simulacro de fracaso (o un “desvío productivo” según Inzaurrealde) al constituir el incumplimiento de la premisa grafológica. Para ocuparse de estas “trivialidades” el narrador desatiende el ejercicio principal que origina la obra. Muy pronto vemos que tampoco se trata de escenas enteramente ligera o livianas. Como con el pichón de paloma y con Pajarito (el gorrión) en *Diario de un canalla*, el narrador se inclina por la observación minuciosa del animal:

En verdad, el perro me precedió también a mí en esta casa, y en esta familia; yo también, como el gato, soy un recién venido. Mi llegada significó para el perro una cantidad de cambios entre favorables y desfavorables; no imagino cuál puede ser su balance final (que quiero creer altamente positivo). El perro vivía permanentemente en el amplio fondo de la casa, cercado por una alta pared, un seto vivo y un tejido de alambre; jamás podía salir de ahí. Pasaba la mayor parte del día con las patas apoyadas contra el tejido de alambre, mirando hacia el mundo exterior y ladrando cuando lo creía necesario. El tejido de alambre linda con un terreno baldío, que está en una esquina y tiene paredes muy bajas y medio derruidas. El terreno baldío es visitado a menudo por niños, adultos y animales; algunos de estos especímenes excitaban ciertos instintos del perro y éste se ponía a ladrar con furia y tenacidad, y como ladrar le resultaba insuficiente para descargar toda esa energía liberada por los instintos, corría de un lado a otro, a veces en círculos, a veces en línea recta, yendo y viniendo a lo largo del tejido lindero. (42)

El narrador se identifica con el gato (“yo también, como el gato, soy un recién venido”) y también con el encierro del perro. No es descabellado decir que *El discurso vacío* también gira en círculos, “yendo y viniendo” de un tema a otro. Estos pasajes aparentemente triviales en seguida despliegan significados a partir del ejercicio interpretativo del narrador. El narrador indaga en la libertad del perro. Lo considera “un prisionero”. Se lamenta por cómo pasa las noches encadenado y se preocupa por “esa vida tan limitada y oscura del pobre animal” (48). Después, se involucra en su liberación: “se me ocurrió un día ir ensanchando poco a poco una abertura en el tejido de alambre” (48). El narrador explica cómo intenta ser partícipe de este proceso de

rebelión pero sin facilitársela del todo al animal: “Yo no quería tener la iniciativa; quería que él conquistara por sí mismo su libertad, pues la única libertad verdadera, lo sé de sobra, es aquella que se conquista” (49). Veo un paralelismo entre el perro y los pasajes dedicados a narrar sus peripecias: la libertad que el narrador incentiva en el perro es la misma que el texto se permite a partir de estos desvíos (simulacros de “fracaso”) que lo alejan del ejercicio grafológico. Como en *Diario de un canalla*, las escenas animales significan un espacio de libertad para el narrador, una “conquista” que, a partir de una aparente trivialidad, da lugar a interpretaciones más profundas. La historia del perro que acabo de citar aparece en la entrada del 27 de noviembre de 1990. En la entrada siguiente (28 de noviembre) el narrador hace un análisis de ese mismo desvío: “Ayer había comenzado a desarrollar un tema interesante, pero en este momento no puedo recordar de qué se trataba” (49). Después, agrega: “El discurso, pues, se fue llenando con la historia del perro” (50). Y luego produce un análisis más detallado. La peripecia del perro “puede ser un símbolo de los contenidos reales del discurso, imposibles, por algún motivo, de percibir directamente” (51). Esto ejemplifica lo que el narrador expuso un poco antes, de manera bastante velada, con la imagen del estanque de los peces. La historia del perro aparece en el discurso, el narrador se entrega a ella, y después, a partir del análisis, propone una lectura un poco más profunda, en donde los “contenidos reales” puedan emerger:

Por ejemplo, en el tramo narrado de esa historia, podría pensarse ese hueco que voy ensanchando progresivamente en el alambrado lindero, como un paralelo de otro hueco, psíquico, que voy ensanchando progresivamente con miras a alguna forma de libertad, no del perro sino mía. Para decirlo de otra manera, algo dentro de mí—y tal vez por eso estoy escribiendo ahora—trabaja secreta y lentamente para horadar una defensa que se ha erigido en mí, un muro también construido secreta y lentamente para defenderme de algo, aunque se sabe que esas defensas, si bien relativamente útiles en su momento, con el tiempo actúan más bien como prisión del espíritu. (51)

Hasta ahora, la estructura se nos ofrece de este modo. El ejercicio caligráfico sufre

“interrupciones” narrativas. En la descripción de las condiciones vitales y la libertad del perro el narrador descubre (o al menos es lo que sugiere) ciertos símbolos que representan ciertos “contenidos reales”. Estas reflexiones, entonces, disparan recuerdos. Después de interpretar la escena del ensanchamiento del alambre tejido como una búsqueda de la propia libertad, el narrador interrumpe una vez más la narración con evocaciones. Sin solución de continuidad, como un salto, narra una mudanza traumática desde Montevideo a Buenos Aires. Justo después de mencionar ese supuesto “muro” defensivo, el narrador vence esa defensa y se hunde en el recuerdo: “Me refiero al día preciso—5 de marzo de 1985—en que dejé mi viejo apartamento céntrico en Montevideo y subí al coche de unos amigos que me iba a llevar, definitivamente creía yo en ese momento, a vivir a Buenos Aires” (52). El recuerdo no tiene demasiada explicación, pero ese surgimiento aleatorio se parece bastante a la imagen de la pecera de las aguas agitadas. Superada la “trivialidad” del discurso (el desvío en la historia del perro), las aguas se aquietan y entonces surgen en la mente del narrador los “contenidos reales” que estaban velados. La estructura que acabo de mostrar con el encadenamiento de pasajes describe el funcionamiento de la pose de fracaso en *El discurso vacío*. La pose de fracaso permite incumplir los ejercicios grafológicos, incurrir en la narración de las peripecias animales, y eventualmente despertar otros contenidos narrativos más profundos. Insisto en el carácter no accidental de estos “desvíos productivos” de los que habla Inzaurrealde y pensarlos como un acto deliberado y sistemático: el narrador de Levrero crea a partir de ellos. Por otro lado, dada la fragmentación y arbitrariedad en el surgimiento de estos materiales, la forma del diario parece adecuarse bien a estas necesidades estéticas. La pose de fracaso se articula bien con la forma del diario para proponer una variante estética en la novela contemporánea.

5. *La novela luminosa* (2005)

En el año 2000 Mario Levrero recibe la beca de la Fundación Guggenheim para completar “aquella novela luminosa” iniciada en 1984 y retomada dos veces de manera parcial en las dos obras independientes que describí en las secciones anteriores. Dedico esta última sección al análisis de *La novela luminosa*, el proyecto de publicación póstuma con el que Levrero completa la trilogía.

Ya lo señalé más arriba: la obra contiene varias partes. El “Prefacio histórico a la novela luminosa” es un intento de recapitulación de las instancias de escritura. En ese breve texto introductorio (que puede pensarse como un prólogo del prólogo) Levrero ratifica la filiación entre las tres obras. Le sigue el “prólogo” que lleva el nombre de “Diario de la beca”. Esta parte consta de más de 400 páginas y antecede a los cinco capítulos reunidos en la sección “La novela luminosa” y a un relato independiente llamado “Primera comunión”. Por último, a modo de “cierre” (que es más bien un juego) de las tramas desplegadas a lo largo del “diario”, *La novela luminosa* termina con un “Epílogo del diario”.

La novela luminosa es el más extenso de los experimentos formales con el diario. Tiene una duración de un año entero, desde agosto de 2000 hasta agosto del año siguiente. En cuanto a la forma elegida para la organización de la obra, quiero retomar un comentario en el que insistí en la sección anterior. En *Diario de un canalla* el narrador sugiere la ambigüedad del género. El texto escrito podía ser “*novela*, diario, confesión, crónica o lo que sea” (Levrero 2019, 571, énfasis mío). Al inicio de *El discurso vacío* el narrador utiliza dos veces la palabra “novela”. En la última entrega de la trilogía la denominación forma parte del título y además el narrador se permite la siguiente aclaración: “De inmediato me di cuenta de que será igualmente una novela, quiera o no quiera,

porque una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y tapa” (Levrero 2008, 26). Pero más allá de las declaraciones del narrador, la obra nuevamente pone en marcha una maquinaria de ficción. Una vez más, el narrador recurre al diario para dar lugar a un sistema de escritura que se origina a partir del fracaso, que funciona como una pose. Veamos de qué manera Levrero replica el sistema de escritura que ya puso en práctica en las dos anteriores.

En este caso el aparente fracaso trata sobre la imposibilidad de llevar al lenguaje una serie de experiencias que el narrador llama “luminosas”. El narrador las define con su habitual ambigüedad: “Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso” (19). Como vengo diciendo, me interesa impugnar la interpretación literal del fracaso y, por el contrario, pensarla como un dispositivo de creación literaria. Cuando el narrador sostiene que “hay cosas que no se pueden narrar” parece aludir a la falta de idoneidad de las capacidades representativas del lenguaje. Tanto Alejandra Pizarnik como Ricardo Piglia reflexionan sobre estos puntos. El desfasaje entre experiencia y lenguaje parece ser el tema en cuestión, pero en *La novela luminosa* el “gran fracaso” cumple una función creadora: es el origen, como en las otras dos obras que analicé, de una posibilidad de creación estética. Al no poder ocuparse de lo que desearía poder llevar al papel, el narrador de la obra se entretiene con el diario. Nuevamente, en las páginas de este “Diario de la beca” surgirán una serie de “desvíos” que constituye el cuerpo de la obra. El sistema de escritura es, por lo tanto, diferido: como si el diario fuera la forma elegida como texto de “espera” o “preparación”—o, como dice Ignacio Echevarría, el “negativo” de esas experiencias inefables (Echevarría 2012)—para alcanzar el momento de idoneidad que le permita al personaje alcanzar esas iluminaciones por escrito (cosa que, por supuesto, nunca ocurre, o sólo de manera parcial y velada). Estas “cosas” que no pueden narrarse entran en la categoría de lo “luminoso”. El narrador de *La novela luminosa* las menciona

más de una vez. Pero las alusiones son más bien veladas y bastante opacas. El narrador se mantiene esquivo y críptico incluso en el “Prefacio histórico”, en donde, al menos en apariencia, da la impresión de querer ofrecerle al lector una genealogía del proyecto que tiene entre manos.

El “Prefacio” inicia con un interrogante:

No estoy seguro de cuál fue exactamente el origen, el impulso inicial que me llevó a intentar la novela luminosa, aunque el primer capítulo [del texto “La novela luminosa”, incluido al final del volumen] dice expresamente que este impulso procede de una imagen obsesiva, y la imagen es suficientemente explícita como para que el lector pueda creer en esa declaración inicial. Yo mismo debería creerla sin ningún tipo de vacilaciones, pues recuerdo muy bien tanto la imagen como su condición obsesiva, o al menos de recurrente durante un lapso lo bastante prolongado como para que me hubiera sugerido la idea de obsesión. (Levrero 2008, 13)

Aún cuando se advierte a sí mismo sobre el carácter explícito de “una imagen obsesiva”, el narrador inicia la obra en plena vacilación. Una segunda imagen se superpone a la primera: “según esta imagen que se me cruza ahora, el impulso inicial fue dado por una conversación con un amigo. Yo había narrado a este amigo una experiencia personal que para mí había sido de gran trascendencia, y le explicaba lo difícil que me resultaría hacer con ella un relato” (7). Estas primeras líneas no se dejan entender con facilidad. Inmediatamente después sugiere una nueva imagen obsesiva, esta vez relativa a las condiciones de escritura: “Allí hablo de la imagen obsesiva, que se refiere a una disposición especial de los elementos necesarios para la escritura, y más adelante hablo un deseo paralelo, como cosa distinta, de escribir sobre ciertas experiencias que catalogo como ‘luminosas’” (14). En un salto al final del libro (puntualmente, al primer capítulo de la sección titulada “La novela luminosa”), damos con esa imagen que el narrador acaba de mencionar, escrita varios años antes. En el inicio del primer capítulo de “La novela luminosa” dice lo siguiente:

Hace ya algún tiempo que, con bastante frecuencia, se me forma espontáneamente la imagen de mí mismo, escribiendo reposadamente con una lapicera de tinta china sobre

una hoja de papel blanco de muy buena calidad. (...) Desgraciadamente, esa imagen que me asalta de improviso casi a diario, no viene casi nunca acompañada del texto que se supone estoy escribiendo; sin embargo, en forma paralela y por completo independiente de esa imagen, está el deseo de escribir acerca de ciertas experiencias mías, lo que correspondería a algo que llamo para mí ‘novela luminosa’ y que se contrapone a la llamada—también para mis adentros—‘novela oscura’. (455)

El inicio es deliberadamente confuso, como si el narrador, al incurrir en los rodeos, se burlara de la función explicativa que le corresponde ocupar al “Prefacio”. Sin embargo, esta inasibilidad del sentido profundo de la obra, la llamada “imagen obsesiva” que provocó ese primer impulso de escritura, es lo que vuelve a ponerse en marcha. Amparado en la imposibilidad (en el fracaso como sistema de escritura), el narrador insiste en—es decir, escribe acerca de—las dificultades para llevar a cabo lo que se proponía: “De acuerdo con mi teoría, ciertas experiencias extraordinarias no pueden ser narradas sin que se desnaturalicen; es imposible llevarlas al papel” (7). Esta declaración de principios habilita la escritura del “Diario de la beca”, que funciona como una preparación para la novela luminosa.²² A pesar de las confusiones, lo que sí puede sacarse en limpio es que el recurso del diario se propone como un alivio para esa imposibilidad de poner por escrito las supuestas “experiencias luminosas”.

En adelante, el narrador pone en marcha una serie de “tramas” relativas a sus actividades durante el encierro de escritura: el monitoreo de su salud (y la ingesta y evaluación de los medicamentos); el yogur (que ha intentado fabricar en su propia casa); las lecturas de novelas policiales y de las obras de la escritora Rosa Chacel; las horas invertidas en los ejercicios de programación; las horas invertidas en juegos de computadora como el *Golf*; el consumo de pornografía; sus dificultades inquietantes para dormir (que mejora, no casualmente, cuando

²² La homonimia de la expresión obliga a mencionar la obra de Roland Barthes: *La preparación de la novela*. Se trata de un estudio detallado de la forma breve (el haiku) a la forma larga (la novela) y en la que el autor francés también teoriza las diferencias entre diario y novela (Barthes 2005).

interrumpe la ingesta de café durante las horas de la madrugada); la aparición de “fantasmas” y el trazado de hipótesis parapsicológicas para explicarlas; el análisis de sus sueños; la relación amorosa devenida amistad con “Chl”; la observación de las palomas (que veremos en detalle). Buena parte de estas secuencias de escritura configuran un personaje que padece el encierro. Aunque el fracaso funciona a nivel estructural como aquello que no se logra (la escritura de “aquella novela luminosa”) pero posibilita una escritura accesoria (en este caso, la del “Diario de la beca”), *La novela luminosa* también describe una serie de fracasos menos abstractos. El protagonista de la obra padece toda una serie de dolencias físicas y psíquicas: dolores de espalda, malestar estomacal, hipertensión arterial, insomnio y depresión. También, acentuado por el encierro (o quizás a causa de él), el personaje de *La novela luminosa* casi no sale a la calle salvo acompañado por Chl o alguna de sus amistades que cumplen las veces de asistentes terapéuticos. También, se dedica a reflexionar por escrito sobre sus dolencias y cae en la hipocondría: “Pensaba: ‘En cualquier momento caigo muerto’. Son los síntomas de ataque cardíaco, incluido el dolor en los brazos. Hasta la respiración me duele; el aire me lastima al pasar por los bronquios, como si fuera una sustancia corrosiva” (209). El narrador también utiliza el diario para repasar las conversaciones y diagnósticos de su doctora, que viene a visitarlo a su casa. Nos informa del pulso (“estaba un poco alterado”), la presión arterial (“estaba normal”), establece conjeturas propias (“creo que este trastorno, que se produce siempre con la condición de una digestión en proceso, se debe a contracturas del tubo digestivo”, 209). De este modo, los fracasos representados dentro del “Diario de la beca” se convierten en las temáticas relevantes de la obra y forman parte del sistema de escritura.

Por otro lado, el encierro se convierte en la paradoja constitutiva de la obra: un aparente círculo vicioso que agobia al protagonista pero cuyo resultado es *La novela luminosa*. Aún cuando

Levrero tiene la posibilidad de escribir sin salir a trabajar, el vínculo con la Fundación Guggenheim, como sugiere Montaldo, se convierte en una condena. Aunque el apremio real no existe (la Fundación sólo le exige una rendición de cuentas del dinero, pero no una obra terminada a cambio), Levrero pone en marcha una ficción que tematiza, como sostiene Montaldo, la relación entre arte a institución:

Levrero explora el vínculo entre dinero y literatura, patrocinio y creatividad, poniendo al yo como instrumento de pesquisa, sometiéndolo a declararse simultáneamente un sujeto confesional—escribir un diario de su escritura—pero también culpable ante la ley porque arte y dinero, en su conciencia, son parte de universos antagónicos. (Montaldo 181)

Pero esta culpa (que remite al incumplimiento del “contrato” y por lo tanto al fracaso) es parte de la pose levreriana. En varias oportunidades el narrador se dirige abiertamente al “Sr. Guggenheim” para dar explicaciones acerca de las complicaciones que enfrenta para completar el trabajo que se ha autoencomendado. El narrador se somete a la ley por sí sólo, como un juego, pero no porque la Fundación le exija el trabajo terminado. En el mes de septiembre de 2000 incluye en el diario dos de estas “cartas”:

Estimado Mr. Guggenheim, creo que usted ha malgastado su dinero en esta beca que me ha concedido con tanta generosidad. Mi intención era buena, pero lo cierto es que no sé qué se ha hecho de ella. Ya pasaron dos meses: julio y agosto, y lo único que he hecho hasta ahora es comprar esos sillones (que no estoy usando) y arreglar la ducha (que tampoco estoy usando). El resto del tiempo lo he pasado jugando con la computadora. Ni siquiera puedo llevar como corresponde este diario de la beca; ya habrá notado cómo dejo temas en suspenso y luego no puedo retornar a ellos. Bueno, sólo quería decirle estas cosas. Muchos saludos, y recuerdos a Mrs. Guggenheim. (Levrero 2008, 88)

Y tres días después:

Estimado Mr. Guggenheim, espero que sea consciente de los esfuerzos, registrados en este diario, por mejorar mis malos hábitos, al menos algunos de ellos, al menos en la medida en que estos hábitos me impiden dedicarme plenamente al proyecto de escribir esa novela que usted tan generosamente ha financiado. Ya ve usted que hago todo lo que está humanamente a mi alcance, pero tropiezo una y otra vez contra ese montón de escombros que yo mismo, alguna vez, he volcado en mi camino. (98)

El protagonista de *La novela luminosa* se enfrenta a la supuesta imposibilidad de cumplir con una tarea. Lo que produce, en cambio, es una escritura lateral, de carácter accesorio, como un efecto secundario de aquella obligación principal. Retomo la idea de Inzaurrealde: los “desvíos productivos” que le permiten a Levrero narrar “a su pesar” (Inzaurrealde 2012, 1046). Con una lógica compositiva similar a *Diario de un canalla* y *El discurso vacío*, el narrador de *La novela luminosa* construye un personaje central y una obra basada en la dilatación, la experiencia obsesiva del tiempo, el decaimiento paulatino de la salud, la postergación de las tareas obligatorias y el encierro producto del aburrimiento. Aunque el protagonista sufre tanto de ciertas dolencias físicas como de la preocupación hipocondríaca de estos episodios, el principal tópico de *La novela luminosa*, como dice Mauro Libertella, es la “administración imposible del tiempo” (Libertella 2018, 22). El personaje que habita el “Diario de la beca” narra las dificultades para ponerse a trabajar en lo que se comprometió a terminar, pero en cambio se dedica al incumplimiento. En ese trance surgen las tramas que describí más arriba. El uso del tiempo se convierte en el tema central de *La novela luminosa*.

Dentro de esta retórica del fracaso, otro de los juegos del narrador es compararse con Santa Teresa y con su obra *Las moradas*. Llega al punto de llamarla “patrona” y de citarla extensamente para trazar una filiación con los ejercicios espirituales cristianos.²³ Pero su desesperación, más que espiritual, es más bien de tipo ansiosa. El protagonista de esta última entrega de la trilogía luminosa “sufrir” el encierro y la falta de voluntad: pierde maníacamente el

²³ La primera mención de Santa Teresa ocurre en el “Prefacio histórico a la novela luminosa”, en la página 15. En esa oportunidad, al comienzo de la obra, Levrero se refiere a ciertas experiencias trascendentes e inexplicables que “me fueron llevando por caminos insospechados”. También aclara que esos “procesos”, que no explica demasiado, “están maravillosamente explicados en *Las moradas*, de Santa Teresa” (Levrero 2008, 15). La siguiente mención ocurre recién en diciembre de 2000 (la beca comienza en el mes de agosto de ese año), casi medio año después. El paralelismo entre *La novela luminosa* y *Las moradas* es meramente nominal: uno más de los juegos de Levrero con las referencias y los géneros, y no una prueba de la filiación con la tradición de los ejercicios espirituales.

tiempo. Aún a pesar de que lleva un control minucioso de la hora a la que sienta a escribirse, no logra dominarse ni tener una rutina de trabajo que lo satisfaga. Pero existe una dimensión productiva de esta obsesión con la temporalidad, y la forma del diario le viene como anillo al dedo al protagonista. El narrador articula esta falta de gobierno de sí mismo para permitirse los desvíos temáticos que le dieron resultado en las otras novelas. Mide el tiempo frenéticamente: anota en cada entrada no sólo la fecha, sino la hora a la que ha sido escrita. Pero esta atención puesta en el supuesto control no da resultados. El narrador sólo no logra dominarse. Las mediciones del tiempo sólo lo convierten en uno de los temas más importantes de la obra. Esta obsesión con el tiempo (articulada con la supuesta “condena” ante el “contrato” con la Fundación) ponen en marcha las entradas del “Diario de la beca”. La fórmula compositiva de Levrero, la supuesta “salvación” reside en plantearse la obligación de escribir, de “poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito” (Levrero 2008, 10). Pero estos intentos de disciplinarse en la escritura sólo aumentan la aparente frustración, y por lo tanto, las entradas del diario: “Ya van cinco horas transcurridas desde el inicio del día D. Desde luego, todavía no empecé mi trabajo; ayer jueves tuve taller, y después, como siempre, me precipité a la computadora para descargar tensiones, y aquí estoy, hoy viernes primero de diciembre, casi a las cinco de la madrugada, recordando mi compromiso” (239). El personaje incumple el plazo que se había impuesto: comenzar el trabajo (que debió haber comenzado en agosto, al inicio de la beca) el primero de diciembre de 2000. Son numerosas las entradas en que la voz narrativa tematiza la pérdida del tiempo, siempre fruto de algún malestar inespecífico:

El cambio de clima repentino me provocó los malestares de siempre, especialmente una especie de distracción extrema, una lentitud pavorosa de los procesos mentales y sobre todo de la memoria inmediata, lo que me llevó a una serie de acciones absurdas que no desembocaban en nada, como volteretas en el vacío, porque me disparaba hacia algún

lugar de la casa y después no sabía qué hacer. (301)

La percepción del tiempo se vuelve central. El narrador escribe en cualquier momento del día, pero sobre todo de noche y de madrugada. Aflora la compulsión. *La novela luminosa* narra la minucia diaria de un personaje incapaz de hacer foco: “En realidad, todo lo que hago lo hago en forma compulsiva. No me queda un átomo de voluntad” (441). El narrador coquetea con los ejercicios espirituales—la noción de que la escritura diaria debe ponerse en marcha para provocar un hábito—pero en definitiva lo que llenan las páginas del “Diario de la beca” es un elogio de la distracción. El narrador desarrolla el hábito de la escritura diaria (o casi diaria), pero sigue sin poder poner en palabras esas “experiencias luminosas”. Aunque el narrador manifiesta por escrito su deseo de recuperar el “tiempo de vigilia” y aunque se ocupa de “dejar aquí [en el diario] constancia de mis esfuerzos por liberarme de la adicción a la computadora y mejorar mis horarios de sueño” (161-62), lo cierto es que la obra narra la derrota de una voluntad sometida a la falta de control, las conductas adictivas y la repetición de patrones improductivos. De esto trata *La novela luminosa*. Y, sin embargo, ese fracaso es una pose, porque es esa supuesta falta de foco la que permite los mismos desvíos que la nutren.

Para cerrar, volveré sobre la presencia de las aves en la última obra de Levrero, con la que cierra la trilogía luminosa, y que son un buen ejemplo de cómo funciona el sistema de escritura basado en una retórica del fracaso que habilita los desvíos y digresiones que ya comenté en las obras anteriores. ¿Qué ocurre con las aves en *La novela luminosa*? El narrador retoma el juego entre “espíritu” y aparición de palomas que puso a funcionar en *Diario de un canalla*. En este caso, sin embargo, lo que aparece es un cadáver:

Al levantar a persiana del dormitorio, vi una vez el cadáver de una paloma en una azotea muy próxima a este edificio. Lo había visto ya hace unos días, y volví a verlo más recientemente y en esa segunda oportunidad había visto a la pareja de la paloma muerta

en actitud de velorio, parada muy quieta a uno o dos metros del cuerpo, de espaldas a mí, mirando fijamente al muerto. (146)

A diferencia del *Diario de un canalla*, en donde el narrador celebraba la aparición de los pájaros (primero el pichón de paloma, y luego “Pajarito”, el gorrión) como un claro mensaje del espíritu que lo alienta a seguir escribiendo, la presencia de la paloma está asociada a lo fúnebre. El narrador observa e interpreta el supuesto velorio y duelo de la paloma-espíritu. Poco después, dice:

La viudita no ha vuelto; se ve que el duelo concluyó, si es que se trató de un duelo. La paloma muerta, después de la lluvia y del viento y del sol, se parece menos a una paloma. Más bien parece un montoncito de trapos oscuros. (...) Supongo que ya estarán trabajando activamente infinidad de predadores pequeños, y que las plumas se irán desprendiendo, y que se las llevará el viento, y que finalmente quedará un esqueleto de paloma sobre la azotea—pero no sé si las cosas sucederán así, o si hay razones para que esa dispersión de las plumas sea imposible, y entonces el cadáver quedará con su vaga forma de paloma y con sus plumas todo el tiempo posible, mientras alguien no haya a esa azotea y lo retire. (155)

El narrador no sólo se concentra en las aves con cierto nivel de detalle: también se permite hacer un poco de historia literaria con relación a lo ya escrito. Esto no sólo confirma la filiación entre las obras, sino que, como ya ocurría en *El discurso vacío*, nos muestra a un narrador que teje relaciones e interpreta sus propias elaboraciones simbólicas. La entrada del 22 de octubre de 2000 el narrador relaciona los eventos recientes (el supuesto velorio de la paloma en la azotea) con el *Diario de un canalla*. La interpretación vale la pena la cita:

Me quedó pendiente el tema de la paloma muerta como símbolo. Debo explicarle al lector, o recordarle por si ya lo sabía, que hace unos cuantos años escribí un texto llamado *Diario de un canalla*. Lo escribí en Buenos Aires. Mi impulso inicial había sido continuar la ‘novela luminosa’ (subrayar ese dato, ya que la novela luminosa—su conclusión—es el proyecto de la beca actual), y apenas me puse a escribir comenzaron los problemas con los pájaros. Primero cayó un pichón de paloma en el estrecho fondo de mi apartamento en planta baja; y cuando el pichón logró irse volando, cayó otro, ahora no de paloma sino de gorrión, y esta presencia de pájaros caídos se fue transformando en el tema principal de lo que estaba escribiendo, casi una crónica minuto a minuto de los

acontecimientos que se producían en el fondo de mi casa. Entendí que esa epifanía de pájaros tenía un carácter simbólico. (...) Y entendí que de algún modo yo había provocado esos sucesos por el hecho de haberme puesto a escribir. (201)

El trabajo simbólico funciona al nivel de la parodia. Si la aparición de las aves era un buen augurio en la primera de las obras, en *El discurso vacío* el perro aparece con pájaro muerto en la boca, y en *La novela luminosa* el narrador se detiene a observar los supuestos ritos fúnebres de las palomas en la azotea (Echevarría 2012). Inzaurrealde también señala la ironía con que Levrero trabaja la asimilación entre aves y espíritu en *La novela luminosa*:

Prueba del estilo de Levrero, de su humor des-realizador, es que no sólo tematiza el carácter simbólico de los pájaros (aves=espíritu) (...) sino que también lo parodia, cuando después de comentar estas apariciones simbólicas de los pájaros en su vida, nos cuenta, relativizándolo, que una paloma se coló en su casa por la ventana y que ésta fue una experiencia nada espiritual y más bien desagradable (Inzaurrealde 2012, 1048).

Si el pájaro es el espíritu, entonces el espíritu ha muerto, y sin espíritu, nos dice el narrador, es imposible alcanzar por escrito las “experiencias luminosas” que se ha propuesto (hace ya tantos años) convertir en literatura. Sin embargo, se trata de una pose de fracaso, porque la trilogía luminosa se nutre específicamente de estas digresiones, algunas de ellas relativas al mundo animal, en donde Levrero, como ya señalé, encuentra sosiego y también, quizás, un atisbo de un sentido profundo. Nuevamente, en *La novela luminosa* elige animales de baja jerarquía, bichos sucios de ciudad a los que les llega la muerte de manera anónima y silenciosa, en este caso en una azotea montevideana. *La novela luminosa* nos dice algo sobre esta muerte anónima del “espíritu”. El personaje narrador, al que le gustan mucho los juegos, la interpreta de manera jocosa. El 22 de octubre de 2000, a dos meses del inicio de la beca (y por lo tanto del diario) anuncia:

Ahora, entonces, me pongo en marcha con mi proyecto de continuación de la novela luminosa, incluso recibo una beca para que pueda dedicarme por completo a esa tarea, y he aquí que nuevamente me pasa algo extraño con unos pájaros. Aparece una paloma muerta, aparece la posible viuda con sus extrañas conductas. ¿No será esto, recién lo

pienso estos días, también un símbolo? Un símbolo de mi espíritu muerto, que ninguna viuda (digamos, mi yo consciente) podrá resucitar a pesar de todos sus esfuerzos. Si fuera así, el señor Guggenheim puede irse despidiendo de la idea de que su beca produzca los frutos esperados. (Levrero 2008, 201-02)

En *Diario de un canalla* el narrador se entrega a la descripción de las aves en toda su belleza y precariedad. Las convierte en un símbolo de ese “espíritu” que supuestamente lo ha visitado. En *El discurso vacío* el narrador presta especial atención al perro y a sus condiciones vitales, y su situación de encierro no hace más que abrir la posibilidad de reflexionar y escribir en lo que el narrador llama “contenidos reales”. Es a partir de los desvíos y digresiones (es decir, la confirmación del fracaso del ejercicio grafológico) que surgen las narraciones que van hacia la profundidad de la conciencia. *La novela luminosa* replica esa estructura de diferimiento. A lo largo de la obra el narrador insiste en la postergación de aquello que no tiene manera de dejar por escrito dada la inefabilidad de lo “luminoso”. Sin embargo, estas dificultades “ponen en marcha la escritura”, habilitan la escenificación permanente del acto de escritura, retoman el tópico de la puesta en abismo ya empleado por Macedonio Fernández y Josefina Vicens (la novela sobre la escritura de la novela), y dan lugar, nuevamente, a digresiones significativas que ponen en el centro de la obra a un hombre viejo, solitario, fóbico, en clara decadencia de salud, aislado de toda posible relación amorosa duradera. Como dice Irene Lulo, *La novela luminosa* pone sobre la mesa una serie de cuestiones importantes que resultan un choque importante con ciertos valores que nuestra época considera sus valores más inamovibles (2016). A la juventud, la lozanía, el culto al bienestar, la eficacia y la velocidad, *La novela luminosa* opone un protagonista viejo, caído, solitario y bastante inútil. El antihéroe levreriano no se enfrenta a ninguna gran historia, sino a un silencioso deterioro. Como dice Mauro Libertella, “si Roberto Bolaño nos enseñó que todavía se puede escribir la gran novela latinoamericana, Levrero nos dijo que no hace falta hacerlo”

(Libertella 2012, 21). La forma elegida para hacerlo—el diario—parece adecuarse muy bien a las necesidades novelísticas que las tres obras ponen en marcha, basadas en la digresión, el desvío y el fragmento²⁴. El “fracaso” del plan original (“aquella novela luminosa” en el *Diario de un canalla*, el ejercicio grafológico en *El discurso vacío* y el cierre definitivo de la obra en *La novela luminosa*) se ven interrumpidos de manera sistemática. Pero ese fracaso es una forma y una estética, una manera de renovar el motivo de la puesta en abismo (la escritura sobre la escritura) que Josefina Vicens y Macedonio Fernández (entre varios otros) pusieron a funcionar en su momento. El aporte diferencial de Levrero es el atracón confesional. Como dice Montaldo, en los tiempos actuales la primera persona se convirtió en la “institución” que legitima los discursos. El “yo” es la “forma del decir contemporáneo” (Montaldo 2012, 176). Sin embargo, coincido con Montaldo en que, por lo menos en el caso de Levrero, más que abocarse a la introspección, el narrador construye un personaje que escenifica las relaciones entre el trabajo del artista y las instituciones que lo rodean. El diario, con sus fragmentos y la facilidad para dispersión, parece la una forma adecuada a esta circunstancia enunciativa de la época, pero el resultado no es la indagación en la subjetividad, sino una puesta en crisis de las formas en que se produce literatura²⁵. A partir de

²⁴ Inzaurrealde sostiene algo similar en lo tocante a la fragmentación como forma adecuada para el proyecto literario de Levrero, “que tiene que ser un fracaso”, dice (Inzaurrealde 2012, 1050). La cita completa (refiriéndose a *La novela Luminosa*), dice: “La inclinación al análisis, a perderse en él, es una constante en Levrero y se complementa con la pereza que le impide mantener el rumbo de los proyectos que concibe y anuncia. El diario de la beca inicia segmentos autobiográficos pero no concluyen. Sugiere o avanza revelaciones importantes que se postergan o no se dilucidan. Para ser verdadero, el relato tiene que operar sobre lo fragmentario, *tiene que ser fragmento y fracaso*. El recurso al diario personal como su particular máquina de narrar, facilita quizás el registro de esta vaga sensación de ‘incompletud’, de experiencia segmentada y fugaz” (Inzaurrealde 2012, 1050, énfasis mío).

²⁵ Inzaurrealde parece plantear una solución distinta: “Vemos a Levrero emprender proyectos de reforma sin mucha convicción, y los diarios son todos un proyecto de poner en movimiento la escritura, ejercicios de disciplina, pero este moderno Oblomov, sin embargo, sólo confía íntimamente en intervenciones milagrosas del espíritu y desconfía íntimamente de cualquier proceso, creativo o no, en el que esté involucrada la voluntad o el “yo consciente” (Inzaurrealde 2012, 1046). Me pregunto si esta confianza en “intervenciones milagrosas del espíritu” no forma parte de la pose de fracaso que, en mi opinión, Levrero encarna en los tres diarios, y por lo tanto, si no se trata (esta supuesta confianza) de otra de las ficciones de fracaso que le sirven para provocar los desvíos de los que se nutre su literatura. En otras palabras: si la creencia en que el espíritu hará finalmente su intervención (cosa que nunca ocurre de manera satisfactoria ni total) no es lo que lo mantiene en estado de espera productiva y lo que habilita su escritura. La “inclinación mística que recorre insistentemente su novela” (1045) es en mi opinión una pose mística.

estos tres diarios el narrador de Levrero pone en marcha una ficción de fracaso que tiene como resultado no una transcendencia espiritual—no se trata de ejercicios espirituales ni místicos— sino literaria, y que ofrece en la trilogía luminosa una propuesta de renovación para la literatura contemporánea.

CAPÍTULO 3. ELOGIO DE LA INCERTIDUMBRE: LA SUSPENSIÓN DOCUMENTAL EN *LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI* DE RICARDO PIGLIA

1. La paradoja del diario en el caso de Piglia/Renzi

Como vimos en la introducción, una autobiografía no es lo mismo que un diario. Ante *Los diarios de Emilio Renzi* nos encontramos con un problema crítico. El objeto literario que ofrece Ricardo Piglia no parece encajar en ninguna de las dos definiciones. En esta obra tardía del autor argentino conviven elementos pertenecientes a la autobiografía y formatos específicamente ligados a la escritura diarística. En este capítulo propongo una lectura que aclare esta superposición.

Los diarios de Emilio Renzi del argentino Ricardo Piglia se construyen a partir de una paradoja: a partir de una decisión trascendente de la persona física Ricardo Piglia —la “cesión” de sus diarios manuscritos a su alter ego Emilio Renzi— el texto supuestamente más próximo a la verdad y a la vida se convierte en un material distinto, suspendido entre el valor documental y la ficción (Premat 2019, 2)¹. Este movimiento tiene sus implicancias. La primera: que el desplazamiento subvierte el diario en el tipo de función documental que suele cumplir, al proponer un efecto de lectura que provoca una transición o *desliz*, como dice Julio Premat, de Ricardo Piglia a Emilio Renzi. El resultado es un objeto extraño que contiene materiales escritos por la persona física Ricardo Piglia a lo largo de toda su vida en los ya famosos cuadernos de

¹ Premat elabora esta paradoja en su artículo “Piglia/Renzi: postrero desliz”: “Los últimos años, concentrados entonces prioritariamente en publicar un material de índole íntima, tuvieron un efecto tan espectacular como paradójico: en vez de acentuar el aspecto autobiográfico de su obra, pusieron de relieve la operación fabuladora más fuerte de su proyecto, a saber, el desplazamiento del yo biográfico a un personaje, ese personaje de autor que se dio en llamar Emilio Renzi” (Premat 2019, 2). Este comentario me parece fundamental para pensar la figuración autoral en *Los diarios de Emilio Renzi*.

tapa negra, pero enmarcados en una obra que, a partir de esta transición, cuestiona la entidad de los materiales autobiográficos y la estabilidad del Yo. La segunda implicancia: esta operación es resultado de un acto de lectura. Con vistas a su publicación, hacia el final de su vida Piglia relea los materiales escritos a mano a lo largo de su vida, un proceso que, afín a la teoría de la lectura de la que se ocupó en varios textos importantes de su obra, es inseparable de la corrección, la reescritura y la edición. A partir de la lectura de sus propios diarios, asumiendo el rol de crítico literario de sí mismo—y de los géneros implicados, sobre todo la autobiografía y el diario—, Piglia convierte los materiales del diario primero *en otra cosa*.

En este capítulo propongo que a través de la operación de lectura-escritura el argentino *empuja* sus diarios hacia el fracaso documental y construye una ficción que “arruina” el efecto diarístico. De este modo —por la temporalidad compuesta del relato, por momentos estrictamente cotidiana, y en ocasiones más laxa—los convierte en un escrito difícil de encuadrar, más inclinado a una autobiografía o una ficción autobiográfica.² El fracaso en *Los diarios de Emilio Renzi* se vuelve un fértil ejercicio de crítica literaria del género, que no se conforma con la enumeración de los hechos y los días, y que ofrece un entorno literario vasto que comprende la vida de Ricardo Piglia en la voz de su alter ego Emilio Renzi, junto con una serie de reflexiones críticas sobre las modulaciones de la literatura autobiográfica.

La síntesis de mi argumento: en Piglia el concepto del fracaso vuelve a aparecer como

2. Siguiendo a Phillippe Lejeune, autor de la definición más emblemática, una autobiografía es un texto en el que existe una equivalencia entre el autor, el narrador y el personaje; esta equivalencia está constatada en la tapa (y materiales paratextuales) del objeto publicado; por lo general están escritas en primera persona, aspiran a la exposición de una “verdad” biográfica, son históricamente verificables y abarcan el lapso de una vida (Lejeune 1975); una ficción autobiográfica, en cambio, es un texto de ficción, basado en las particularidades de una vida, pero que puede (y suele) valerse de los mecanismos y operaciones retóricas de la ficción para su despliegue narrativo en el trazo de convertirse en obra; puede o no aspirar a la totalidad de una vida; en el caso de Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi* proponen un camino híbrido: con materiales provenientes del diario Piglia construye un panorama de ficción basado en su propia vida.

elemento que articula la escritura del texto diarístico. En el capítulo anterior discutí el modo en que Alejandra Pizarnik lo utiliza como vehículo para la construcción de su personaje autoral. Postulo que en el caso de Piglia el fracaso funciona nuevamente como un concepto articulado como “pose”. En este caso Ricardo Piglia “posa” de Emilio Renzi y da lugar a la paradoja que mencioné en las primeras líneas: que el texto supuestamente más verídico haya sido cedido a la voz ficticia del histórico alter ego Emilio Renzi. Postulo que este desfasaje es una forma de empujar el diario al fracaso documental —Piglia “posa” de Renzi y así el diario “fracasa”—y convertirlo, en esa transposición, en un material *distinto*. Piglia suspende la función documental estricta de sus diarios. El diario se desplaza y provoca una distancia y un enrarecimiento. El resultado es un objeto extraño que se manifiesta ahora en el limbo de la ficción, pero vinculado referencialmente a la vida de Ricardo Piglia. A partir de un acto de lectura —sobre el que teorizó a lo largo de su vida— Ricardo Piglia desploma el efecto diarístico de sus cuadernos y los convierte en un material autobiográfico rico en anomalías. El fracaso documental en *Los diarios de Emilio Renzi* se convierte en posibilidad de hacer crítica literaria del género diarístico junto con numerosas reflexiones críticas sobre las modulaciones de los discursos autobiográficos.

2. Organización del capítulo

El texto de Piglia está organizado de un modo singular. A diferencia de los diarios tradicionales, que sólo responden al mandato de la cronología, distingo en la obra de Piglia dos clases de texto. La primera es una serie de “prólogos” o “umbrales”³ en los que el protagonista,

³ Tomo el término del título que pone Piglia al capítulo inaugural de la trilogía diarística: “En el umbral” (Piglia 2015a, 15).

Emilio Renzi, introduce los tópicos más relevantes en relación al proyecto del diario, de los discursos autobiográficos, y de la composición, lectura, reescritura y edición de lo que el lector tiene entre manos bajo el título de *Los diarios de Emilio Renzi*. Los “umbrales” funcionan como encuadre, contratiempo crítico y espacio de reflexión. La segunda clase de texto se conforma por materiales estrictamente diarísticos (es importante tener en cuenta que han sido más o menos revisados por el autor durante los últimos años de su vida) que cubren períodos específicos de la vida de Emilio Renzi. La longitud y complejidad de la obra que pretendo analizar —más de mil páginas en tres volúmenes— me inclinó al siguiente recorrido crítico. Dedico “3. Mito de origen: vida y política” a mostrar cómo Piglia construye, a partir de un acto de lectura, su propio mito fundacional. El inicio de la práctica del diario resulta fundamental en la definición de su carrera literaria. En ese apartado muestro cómo trabaja sus propios materiales para elegir ese punto de partida. El apartado “4. ¿Quién es Piglia?” ofrece un panorama biobibliográfico del autor argentino. En “5. Arquitectura de *Los diarios de Emilio Renzi*” ofrezco algunas claves para entender el contenido específico de cada uno de los tres volúmenes que componen la obra. Como veremos en detalle, aunque hay apartados diarísticos en los tres volúmenes, Piglia se toma ciertas libertades que merece la pena estudiar a fondo. Además de los contenidos específicos—un detalle de los períodos comprendidos en cada tomo—doy un primer pantallazo para comprender la diferencia entre los “umbrales” o “prólogos” y las secciones exclusivamente dedicadas al diario. Considero que esta distinción es fundamental para pensar la obra y entenderla como una consecuencia de un acto de lectura que pretende empujarla hacia la ficción, y de ese modo, poner en suspenso el estatuto documental del diario. Sigo con “6. Piglia y la teoría de la lectura”, el marco teórico indispensable para pensar junto con Piglia los modos en que provocó este desplazamiento entre Piglia y Renzi. En ese apartado trabajo las influencias teóricas relevantes

en Piglia—el infaltable Juri Tinianov, pero también Witold Gombrowicz—y elaboro, a partir de la premisa de la relatividad del hecho literario, cómo la lectura se convierte en la operación fundamental por la cual Piglia reescribe sus diarios y los lleva al terreno de la ficción. Este capítulo da pie al análisis detallado de Piglia como lector, “7. La lectura en *Los diarios de Emilio Renzi*”, que describo en dos modalidades específicas: los registros de Piglia leyendo en sus diarios (el apartado “Piglia lector”) y Piglia leyéndose a sí mismo (el apartado “Piglia leyendo a Piglia”). En “8. Notación y relato” me detengo en los capítulos intercalados—los “umbrales” o “prólogos”—analizo las diferencias entre la notación y narración, y trabajo las teorías literarias relativas a los discursos autobiográficos que aparecen en boca de Emilio Renzi. Hacia el final, dedico “9. Coda: último umbral” para pensar los modos en que Piglia utiliza la ficción como herramienta para narrar la experiencia. Para terminar, hago un repaso de este recorrido en “10. Conclusión: el incumplimiento deliberado”.

3. Mito de origen: vida y política

Por lo que sabemos, y según él mismo se ha ocupado de manifestar públicamente tanto en entrevistas como en materiales escritos, Ricardo Piglia comenzó a escribir un diario muy temprano en su vida, a los dieciséis años, cuando por razones políticas su padre decidió mudar a la familia de Adrogué, un suburbio al sur de la Capital Federal —Buenos Aires— a la ciudad de Mar del Plata en la costa atlántica. Así lo narra al inicio de *Prisión perpetua*, publicada originalmente en 1988: “En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones

desmanteladas empecé a escribir un Diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidad, rechazar lo que venía. La literatura era una forma privada de utopía” (Piglia 2007, 16). Las circunstancias que dan inicio a la escritura del diario son la consecuencia de un escenario político. Ante la caída del gobierno de Perón en junio de 1955—producto de la llamada Revolución Libertadora en manos del general Eduardo Lonardi y después Pedro Eugenio Aramburu—el padre del autor, afiliado al partido peronista, debe exiliarse. La “utopía” a la que se refiere Piglia en la entrada anterior responde a esta circunstancia histórica: cuando la política irrumpe en la organización de las vidas personales, la literatura se convierte, nos dice Piglia, en una de las salidas posibles. El acto iniciático, aquello que propicia el diario, y de ese modo, el comienzo de una práctica y una disciplina de lectura y escritura que será constitutiva del autor Ricardo Piglia, es un hecho político. Vida, literatura y política se entrelazan en el inicio de la escritura diarística.

Piglia repite el mito fundacional del diario, de un modo casi idéntico, en la “Nota de autor” con que inaugura el primer volumen de los *Diarios*, ahora en 2015: “Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguía escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantenía fiel a esa manía” (Piglia 2015a, 11). Sobre este dato biográfico Piglia ofrece más de una versión, y por la recurrencia y la importancia textual de este fragmento, puedo decir que esa iniciación en la escritura del diario adquiere, a partir de cómo Piglia la ofrece a sus lectores, un carácter fundacional al establecerse como su propio mito de autor. Ateniéndonos al texto, éste puede sintetizarse en tres fases: 1. la mudanza de la familia de Adrogué a Mar del Plata a causa del exilio político de su padre; 2. el inicio del diario (que duraría el resto de su vida); 3. su destino literario a partir de esta práctica (o manía) sostenida en el tiempo. No se puede exagerar la importancia que Piglia le concede a su propio diario, y cómo lo utiliza en la creación de su propia figura de autor. Pero, sobre todo, en la reiteración del relato de sus inicios en la

práctica del diario Piglia lee y edita su propia versión de sí mismo. En esta misma línea, la publicación del diario no es ni azarosa ni accidental, sino más bien fruto de una planificación rigurosa.

Antes de ser diagnosticado con la enfermedad degenerativa que lo llevó a la muerte — condición que no le impidió seguir trabajando, literalmente, hasta el final, asistido por una tecnología ocular que le permitía escribir con la vista, como si el gran teórico de la lectura *escribiera leyendo*—Piglia ya tenía en mente el proyecto de publicación de sus diarios. Desde varias décadas antes de las declaraciones que hallamos en el primer tomo de los *Diarios*, el proyecto diarístico ya formaba parte de sus aspiraciones editoriales, como leemos en una entrevista recogida en *Crítica y ficción*, de 1986:

Desde que empecé a leer quise ser escritor pero entré realmente en la literatura a los 16 años. En 1957 me puse a escribir un Diario, que todavía sigo escribiendo y que ha crecido de un modo un poco monstruoso. Ese Diario es la literatura para mí, quiero decir que ahí está, antes que nada, la historia de mi relación con el lenguaje. Yo escribía para tratar de saber qué era escribir: en eso (sólo en eso) ya era un escritor. Esos cuadernos se convirtieron en el laboratorio de la escritura: escribía continuamente y sobre cualquier cosa y de ese modo aprendía a escribir o al menos aprendía a reconocer lo arduo que puede ser escribir. Por lo demás yo me inventaba una vida, hacía ficción y ese Diario era una especie de novela: nada de lo que está escrito sucedió de esa manera. (Piglia 2000, 59)

En resumen: en *Los diarios de Emilio Renzi*, como también en obras previas (*Prisión perpetua* y *Crítica y ficción*) aparecen alusiones a un supuesto diario que el autor escribe y atesora, con vistas a una publicación definitiva. Como muchos otros grandes diaristas, Piglia practica el género como un acto valioso en sí mismo, y por el modo en que relata sus inicios en esta actividad, vemos cómo asocia el hábito con su devenir escritor. Además, y como veremos en detalle, Piglia no ignora ni las discusiones y desconfianzas que suscita el género, ni la hondura de los debates teóricos más ásperos en lo tocante a la construcción narrativa del Yo. Con todo esto en mente, a la hora de publicarlos toma la decisión de enrarecerlos, al convertirlos en un aparato de ficción cuya voz

cantante no es la suya propia, sino la de Renzi.

4. ¿Quién es Piglia?

La carrera literaria de Ricardo Piglia (1941-2017) ha sido de todo menos un fracaso. Piglia obtuvo un reconocimiento temprano por su obra cuentística con una mención en el premio Casa de las Américas en el año 1967 con la obra *Jaulario*, publicada en Argentina bajo el título *La invasión*. Trabajó como docente en La Plata y Buenos Aires. Lo hizo también como editor y publicó colecciones de literatura policial. Participó en diversas revistas culturales de importante circulación en la época. Entre ellas: *Los libros*, *Literatura y sociedad*, *Punto de vista*, *El escarabajo de oro*,⁴ *Pasado y presente*, *Revista de liberación* y *Desacuerdo* (que tienen su momento de auge entre en la década del sesenta y setenta).⁵ También ofició como editor (en el sello Jorge Álvarez, para la que preparó la Serie Negra encargada de publicar traducciones de policiales) y vivió de cerca el apogeo y el cierre de la editorial *Tiempo contemporáneo*. Por otro lado, su obra publicada incluye los siguientes títulos: *La invasión* (1967), *Nombre falso* (1975), *Respiración artificial* (1980), *La argentina en pedazos* (1984), *Crítica y ficción* (1986), *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992), *Cuentos morales* (1995), *Plata quemada* (1997), *Formas breves* (1999), *El último lector* (2005), *Blanco nocturno* (2010), *El camino de Ida* (2013), *Antología personal* (2014), *Los diarios de Emilio Renzi* (tres volúmenes: I: *Años de formación*, 2015; II: *Los años felices*, 2016; III: *Un día en la vida*, 2018), *La forma inicial*. *Conversaciones en Princeton* (2015), *Las tres vanguardias*. *Saer, Puig, Walsh* (2016), *Escritores*

4. En cuyo volumen número 17 se publica un ensayo de Piglia sobre Cesare Pavese que aparecerá, modificado, en el primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*.

5. La participación en las revistas culturales le permitió a Piglia codearse con los intelectuales de la época: Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Héctor Schmucler, Josefina Ludmer, Oscar del Barco, Juan Carlos Portantiero, José Sazbón, Nicolás Rosa, Germán García y Jaime Rest. Para un análisis detallado de las revistas en las que participó Piglia. Véase Raquel Fernández Cobo (2017).

norteamericanos (2016), *Teoría de la prosa* (2019), *Los casos del comisario Croce* (2019) y sus *Cuentos completos* (2021). Su novela *Plata quemada* fue llevada al cine por Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras en 2000. Piglia también escribió guiones cinematográficos (*Comodines*, *El astillero*, *La sonámbula*, *Corazón iluminado*, entre otros) y se ocupó de dos ciclos en la Televisión Pública: *Escenas de la novela argentina* (2012) y *Borges por Piglia* (2013). Recibió el Premio Planeta (1997), el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (Chile, 2005), el Premio de la Crítica (España, 2010), el Premio Rómulo Gallegos (Venezuela, 2011), el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas (Chile, 2013), el Formentor (2015), el Ciudad de Barcelona (2016), y la mención de honor “Domingo Faustino Sarmiento” otorgada por el Senado de la Nación Argentina. También, hacia el final de su vida fue profesor emérito en Princeton. ¿Cómo cabe hablar de fracaso ante una carrera semejante?

5. Arquitectura de *Los diarios de Emilio Renzi*

¿Qué contienen *Los diarios de Emilio Renzi*? Nos paramos ante una obra dividida en tres partes. Constituida a partir de un desplazamiento fundamental—la transición de Ricardo Piglia a Emilio Renzi—*Los diarios* ofrece un material complejo y diverso. El texto combina entradas de diario “tradicionales” con reflexiones teóricas en forma de relato de ficción (protagonizadas por Renzi), ensayos críticos, cuentos, y más adelante, hacia el final del tercer volumen, simplemente textos autobiográficos sin fechar. Diseminadas en sus tres volúmenes, y en diversos formatos, encontramos reflexiones políticas y culturales, reportes de conversaciones con amigos, cuentos terminados, ideas para relatos y novelas, reflexiones sobre la escritura del diario, comentarios acerca del progreso de obras en curso, quejas y celebraciones sobre la recepción crítica de sus

obras y sus apariciones públicas, escauceos amorosos y celos entre colegas. También hallamos descripciones de sus diversos empleos, disquisiciones sobre el uso del tiempo, reportes de sus ingresos y planes para su administración (siempre con la liberación de tiempo para escribir sus obras en mente) seguidas de preocupaciones por la subsistencia económica, opiniones críticas sobre la literatura contemporánea, brillantes síntesis de lectura, listas de libros y algunas anotaciones triviales a modo de *new year's resolutions*.

Aunque conforman un proyecto unitario (el recorrido de una vida dedicada a la escritura), cada uno de los tres volúmenes ofrece una serie de particularidades que es conveniente señalar. En el primero, publicado en 2015 bajo el título *Años de formación*, Piglia reúne los diarios comprendidos en el período 1957-1967. No se trata, como en el caso de Alejandra Pizarnik, de diarios “cronológicos”. En el caso de Piglia, los diarios de este primer volumen se hallan interrumpidos por una serie de textos de difícil clasificación, algunos de ellos protagonizados por Emilio Renzi, y otros, como “Los diarios de Pavese” o “Quién dice yo”, que son directamente ensayos literarios de temas vinculados más o menos ligeramente al proyecto del diario, pero que no responden al formato “estándar” del género. Llamo “umbrales” a estos textos intercalados. Así y todo, *Años de formación* incluye lo que Piglia llama “Primer diario (1957-1968)”, “Segundo diario (1959-1960)”, “Diario 1960”, y los subsiguientes capítulos correspondientes a los diarios desde 1963 hasta 1967 inclusive. El contenido de las entradas estrictamente diarísticas cumplen con el mandato de heterogeneidad, superposición y desorden que caracteriza a todo diario: amores, recorridos nocturnos por las ciudades de La Plata, Buenos Aires y Mar del Plata, el descubrimiento de la literatura norteamericana (Salinger, Hemingway, Faulkner, Hammett, Chase, Fitzgerald, entre tantos otros), las películas consumidas en los cines de ambas ciudades, y los padrinos y pares literarios (reales como ficticios: Steven Ratliff, David Viñas, Jorge Álvarez,

entre otros) a partir de los que Piglia escribe sus primeros relatos y planifica su obra futura. Como señala Raquel Fernández Cobo, *Años de formación* inicia y cierra con un relato: los diarios —la supuesta transcripción de los emblemáticos cuadernos de tapa negra— están “encerrados” por materiales de ficción (Fernández Cobo 2017, 64). Viniendo de Piglia, muy cuidadoso en la siembra de estos signos, cabe entender esto como una alegoría o clave de lectura.⁶

Como ya señalé, no es un detalle menor que la “Nota del autor” que precede al primer relato ya proponga ciertos juegos narrativos: “Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguía escribiendo” (Piglia 2015a, 11). Desde el inicio, como si fuera el primero de los números de su performance de traspaso entre la persona Ricardo Piglia y el alter ego Emilio Renzi, siembra la ambigüedad, un rasgo fundamental para la construcción de esta obra triple. En esa supuesta “Nota de autor” no hay firma, y se superponen la voz de un narrador no identificado en tercera persona con la voz entrecomillada del personaje. Desde las primeras páginas del primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia plantea las claves para leer el resto de la obra diarística: la puesta en cuestión del diario mismo (le hace decir a Renzi: “‘Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida’”, Piglia 2015a, 11), y la pregunta crítica fundamental sobre la naturaleza superpuesta de este tipo de discursos— el conundrum autobiográfico—es decir, quién habla, quién dice yo, a quién pertenece aquella voz que leemos en el texto.

El segundo volumen—*Los años felices*—apareció en 2016. A diferencia del primero, casi no incluye textos ajenos al diario (ni en formato de cuentos, ensayos, o apéndices narrativos protagonizados por Emilio Renzi), salvo una única excepción, que enmarca el volumen en una

6. Me refiero nuevamente al relato inicial, que abre *Los diarios de Emilio Renzi* en su primer volumen, titulado “En el umbral” (¿de la ficción?); y al último, que se titula “Canto rodado”.

discusión crítica, titulada “En el bar”. En este otro umbral Piglia hace —en boca de Renzi— un recorrido velado por los tópicos centrales de la teoría autobiografía. El argentino pone en funcionamiento un recurso que utilizó varias veces a lo largo de su obra: la puesta en escena narrativa de problemas literarios. En la voz de su alter ego erigido en crítico literario, Piglia ofrece sus reflexiones sobre los límites y complejidades de los discursos autobiográficos. No le son ajenas a Piglia las discusiones teóricas que articulan el campo. Es tan coherente en su articulación que cabe sospechar, como ha sugerido Martín Kohan, que este texto pertenece a los agregados tardíos al proyecto del diario (lo que explicaría su cohesión argumental) (Kohan 2017). El punto central de Piglia en el umbral “En el bar” es que la inestabilidad del yo vuelve ingenua toda noción de “literatura del yo”, por lo que resultaría más legítimo, o al menos una solución menos problemática, inclinarse a la ficción.

Este apartado constituye uno de los fragmentos en donde la operación de lectura que organiza los diarios se nota con mayor claridad. La digresión, que tiene forma narrativa, sirve como pivot crítico para el despliegue de teorías y debates que organizan el campo crítico de los discursos autobiográficos. Lo interesante —típica operación pigliana— es que Renzi aborda estos temas como si fueran ligeros, en una conversación ficcional con el encargado de un bar.

Como parte de esta disquisición, Renzi —el personaje— esgrime una de las dificultades en la composición de su diario (cómo no dejar nada afuera) y propone la utilización de series. Este comentario al pasar hecho por Renzi al inicio del segundo volumen de los *Diarios* no es trivial. La división de los hechos vividos en series constituye una de las formas en que la persona física Ricardo Piglia —compilador de sus propios papeles— elige para la organización de lo que él mismo, en una obra previa, llamó “el fluir de la vida”. Ya desde *Prisión perpetua*, de 1998, Piglia reflexiona sobre los límites del lenguaje para la representación de la experiencia. La utilización

de series, entonces, que el personaje de Renzi propone en el apartado narrativo titulado “En el bar”, al inicio del segundo volumen de los *Diarios*, es una solución parcial a un problema teórico imposible que responde a una operación crítica, es decir, a una reflexión como resultado de la relectura de los diarios —trabajo que hace Piglia a lo largo de su vida, pero de manera definitiva durante los últimos años— y que lo insta a darle a su proyecto la forma compleja, llena de aristas y digresiones, que intento aclarar en este capítulo.

Entonces: con el objetivo de darle un orden, o un atisbo de sistematización a los diferentes planos de su existencia, Piglia divide el segundo tomo de sus diarios en series: “[P]ara escapar de la trampa cronológica del tiempo astronómico y mantenerme en mi tiempo personal, analizo mis diarios siguiendo series discontinuas y sobre esa base organizo, por decirlo así, los capítulos de mi vida” (Piglia 2016a, 11). Entre ellas podemos encontrar una relativa a la acción política clandestina; una que incluye los encuentros con amigos y personajes de la cultura contemporánea; y una última serie, especialmente interesante a este estudio, relativa a la composición y análisis del proyecto del diario. Entonces, tras este capítulo introductorio protagonizado por Renzi, el segundo volumen ofrece los diarios, ahora sí en forma cronológica, sin interrupciones, de los años que van desde 1968 hasta 1975.

Si el primer tomo cierra con la publicación de *La invasión*, después del primer reconocimiento internacional con una mención en el premio Casa de las Américas en 1967, el segundo volumen aborda los años de consolidación del escritor, sus intervenciones en el campo literario a partir de las revistas, editoriales, las clases y la publicación, en 1975, de su segundo libro de relatos, *Nombre falso*.

El tercer volumen—*Un día en la vida*, de 2017—ofrece una nueva mutación. Piglia inicia el tercer tomo de sus diarios con una intervención en clave ficticia de Renzi (otro umbral: “Sesenta

segundos en la realidad”). Es la primera vez que se menciona la enfermedad, que como sabemos, precipitó el trabajo de compilación, relectura y reescritura de sus diarios durante los últimos años de su vida. En este período Piglia trabajó prácticamente sin descanso hasta que se lo permitió su cuerpo físico: “De modo que cuando se sintió afectado por una dolencia misteriosa, cuyos signos eran visibles —por ejemplo, le costaba mover la mano izquierda— pero cuyo diagnóstico era incierto, entonces, como decía, dijo Renzi, empezó una tarea interior, hecha adentro, o sea, sin salir a la calle” (Piglia 2017, 9). Este tercer volumen continúa con una primera parte, titulada “Los años de la peste”, que coincide no azarosamente con la última dictadura militar, y ofrece los diarios desde 1976 (año del golpe del General Jorge Rafael Videla) hasta 1982 (último año de la dictadura de Leopoldo Fortunato Galtieri). Le siguen las dos últimas partes: “Un día en la vida” consiste en una serie de textos sin fechar que pueden leerse como un largo epílogo a una vida dedicada a la literatura. Ese extenso “día en la vida” incluye materiales de varios años. Piglia nuevamente quiebra el mandato de la cronología: para el cierre de su trilogía diarística elige la libre adulteración del tiempo. En esta línea, la última parte, titulada “Días sin fecha”, incluye entradas de diario sin organizar. Hacia el cierre de la obra, entonces, el diario de Piglia se rebela contra el mandato rígido de las fechas, se disuelve en una cronología falsa y libre que refleja, como intento decir, un acto de organización posterior de los materiales, un acto de lectura/escritura a partir del cual Ricardo Piglia estructura los materiales ofrecidos en la obra.

6. Piglia y la teoría de la lectura

A lo largo de su diario hay varias menciones a instancias parciales de relectura y copiado de los diarios, como si se cumpliera la premisa de Alan Pauls de que el diarista escribe para el

después, como de casualidad, toparse con alguna reliquia, como si mantuviera “la sospecha de que alguna vez, cuando por fin las recupere, esas bagatelas se habrán convertido en las piedras preciosas que estaban llamadas a ser” (Pauls 1999, 3). El 20 de agosto de 1968 Piglia apunta: “alguna vez tendré que animarme a *revisar* todos los cuadernos escritos, seleccionarlos y pasarlos en limpio” (Piglia 2016a, 47). El 17 de diciembre de 1969 escribe: “cuando releo mis anotaciones espontáneas, pongo en crisis estos cuadernos” (169). El sábado 8 de mayo de 1971 Piglia anota “Releo mis notas y viejos cuadernos, donde pronostico futuros gloriosos” (247). Estas reflexiones forman parte de uno de los modos que persisten a lo largo del diario de Piglia (que en el segundo volumen se encuadran en lo que llamó la “Serie E”) y que reúnen sus cavilaciones sobre el género. Como todo diarista, Piglia se pregunta por la naturaleza del proyecto de llevar un diario. Podemos decir que el autor solía revisar sus cuadernos, si no en busca de reliquias, como señala Pauls, por lo menos de algo que valiera la pena en el registro de su propia vida, y que hacia el final, probablemente apremiado por la enfermedad (como retrata sin amargura el documental de Andrés Di Tella titulado *327 Cuadernos*), decidió *componer* sus diarios a partir de una serie de estrategias narrativas que rumió a lo largo de toda su vida, y que puede, en este caso, resumirse en la siguiente premisa: contar la propia vida como si fuera de otro. Considero que entrar en contacto con el marco teórico desarrollado por Piglia a lo largo de su vida —su teoría de la lectura— es fundamental para entender la transposición de Piglia a Renzi con la que hace “fracasar” sus diarios. A eso dedico el siguiente apartado.

En parte por su afinidad con Borges, en parte por el celebrado ensayo *El último lector*, no es infrecuente asociar a Ricardo Piglia con la figura de un gran lector. En este apartado desarrollaré la teoría de la lectura elaborada por Piglia a lo largo de su vida. Este recorrido teórico me permite reforzar la idea de que Piglia instrumenta el “fracaso” en sus diarios a partir de una operación de lectura.

El primer volumen de los *Diarios* inicia con uno relato de ficción —uno de los umbrales— llamado, justamente, “En el umbral”. Lo primero en aparecer es una escena de lectura: “A los tres años le intrigaba la figura de su abuelo Emilio sentado en el sillón de cuero, ausente en un círculo de luz, los ojos fijos en un misterioso objeto rectangular” (Piglia 2015a, 15). En esa descripción del abuelo Emilio, del que el protagonista del diario toma su nombre, se representa el acto de lectura con cierta devoción. La escena continúa con un episodio de imitación que resulta alegórico. Intrigado por lo que acaba de ver, el pequeño Emilio copia a su abuelo, trepa a una silla, escala hasta las estanterías, toma un libro y sale a la calle a leerlo: “Y yo estaba ahí, en el umbral, haciéndome ver, cuando de pronto una larga sombra se inclinó y me dijo que tenía el libro al revés” (15). La anécdota cumple varias funciones. La primera —de índole narrativa— es la de introducir al protagonista de *Los diarios*. Para esto elige una escena de la infancia que despierta cierta ternura: el nieto imita al abuelo en el misterioso acto de consumir un libro. La elección es todo menos azarosa. Que la obra inicie con una escena infantil trastoca los límites del diario al vulnerar el mandato de inmediatez que rige la temporalidad del género (dado que un niño de tres años no relata sus impresiones en un cuaderno). Por otro, no solo apuntala la importancia de la lectura, sino que señala con un *gag* una de las principales operaciones en las que Piglia fundamenta su teoría de la lectura, que puede resumirse como *leer al revés*. Según una de sus

definiciones en *El último lector*, “[u]n lector es también alguien que lee mal, distorsiona, percibe confusamente” (Piglia 2005, 19). El talento en la lectura, el verdadero valor, no está relacionado a la perfección que confiere la buena vista—por eso Piglia menciona a Borges, maestro lector ciego—sino a las operaciones que se operan sobre el texto. Leer al revés, a contrapelo, ejerciendo una libertad en el acto de interpretación, en contra de lo que el texto parece ofrecernos, es una de las cualidades que Piglia encuentra y destaca en el lector. De este modo se adhiere a la corriente crítica que, junto con Roland Barthes entre otros, defienden la autonomía del lector. Barthes trabaja este movimiento en dos ensayos importantes. En el primero, que ya mencioné en la introducción, de 1968, “La muerte del autor”, propone una desacralización de la figura autoral mientras le concede una importancia en ese momento novedosa a su contraparte, el lector. Barthes sacude el mito moderno del autor como centro del que irradia el único sentido de la obra. En cambio, transfiere la centralidad al proceso de lectura. Los textos ya no deben “explicarse”: ello implicaría una literalidad absoluta (un sentido único). Barthes propone la multiplicidad de voces que constituyen el entramado simbólico de la escritura. El autor muere para Barthes al poner en duda la originalidad, un concepto romántico que el crítico pone en jaque al decir que “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas” (Barthes 2013, 80). Este poder combinatorio es más bien un trabajo de lectura-escritura, de reconocimiento de fuentes siempre anteriores, de interpretación, y no de origen. La operación central en Barthes es este trastocamiento de las jerarquías, el “leer al revés” que Piglia representa con la escena de lectura imitando a su abuelo con el libro dado vuelta. No importa tanto el origen del texto (el autor), sino su destino (el lector), que es además el encargado de la asignación del sentido, que es múltiple,

abierto, variable, condicionado por el ejercicio de la lectura.

El otro ensayo clave de Barthes en lo tocante a la lectura, de 1971, es “De la obra al texto” (Barthes 2013). Aquí retoma algunos de los conceptos anteriores para comparar la forma “cerrada” de una Obra, que no admite movimientos, y la forma “abierta” de un Texto, en donde el cambio es permanente. Nuevamente, insiste en la importancia de la figura del lector. Mientras que “la obra se cierra sobre un significado”, “[e]l texto practica un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante; el significante no debe imaginarse como ‘la primera parte del sentido’, su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su ‘después’” (Barthes 2013, 88). Barthes sugiere que el texto no depende de una “interpretación” (ligada a una coexistencia de sentidos), sino más bien a una “diseminación” o “explosión”. El Texto es plural, y esta pluralidad “se basa no en la ambigüedad de los contenidos, sino en lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica* de los significantes que lo tejen (etimológicamente el texto es un tejido)” (90). Para el francés, el Autor es un “invitado” al texto, pero no su “Padre”. El protagonismo pasa al lector, encargado de la navegación del Texto. Esto propone la abolición, o por lo menos una reducción, de la distancia entre lectura y escritura — concepto clave para pensar a Piglia— teniendo en cuenta que “la distancia que separa la lectura de la escritura es histórica” (93). El lector, entonces “ejecuta el Texto”, lo “juega”.⁷ En este sentido Barthes propone al Texto como una “partitura” que “solicita del lector una colaboración práctica” (94).

Piglia comparte el espíritu de este movimiento crítico. En su mirada, “[n]o hay una

7. En el sentido del término en francés de “jouer” como verbo, como en “jouer d’un instrument”. Según Barthes, el Texto es “tocado” por el lector.

esencia de los textos ni de los géneros, solo hay modos de leer” (Piglia 2014, 90)⁸. Sobre este tópico trabaja en su ensayo “El escritor como lector”, incluido en su *Antología personal*, en donde se detiene a su vez en el manifiesto “Contra los poetas”, del escritor polaco—radicado en argentina y clave para Piglia—Witold Gombrowicz. En este texto el polaco despliega una teoría de la lectura en torno a su propia estética que Piglia hace propia. Gombrowicz impugna el lenguaje cristalizado y “oficial” de la poesía, y sugiere que es una predisposición previa lo que confiere a ciertos textos la pertenencia o no al estatuto de la poesía. El punto de la conferencia del polaco que interesa a Piglia es el señalamiento de esta arbitrariedad. Gombrowicz propone “leer al revés”, yendo en contra de las pautas preestablecidas (lo que se considera el gusto, el estilo poético) y hace de la incorrección —en su caso ligada a cierto uso lúdico e infantil de la palabra, aumentado por la rareza que le ha conferido su extranjería en lengua española— una estética personal que será clave para ese período de la literatura argentina, y en cuya estela trabajarán autores como Osvaldo Lamborghini y César Aira. Para Gombrowicz, esta lectura rebelde tiene que ver con despejar al texto de toda predisposición canónica o poética. Piglia sintetiza la conferencia del polaco de este modo:

[N]o existe ningún elemento específico que pueda determinar un texto como poético. En realidad, su conferencia [la de Gombrowicz] podría leerse como una crítica implícita a la noción de *literaturidad*, que viene de los formalistas rusos y recorre toda la crítica del siglo XX, esa cualidad que haría de un texto un texto literario (y del que la poesía o la función poética sería su punto más claro) (...) Una crítica a la teoría del lenguaje poético tal cual ha sido enunciada por Jakobson, a la noción de función poética del lenguaje, una función específica que se manifestaría en la actividad poética y que implica una distancia respecto del uso normalizado del lenguaje, una transgresión de la norma y el uso común. (Piglia 2014, 89)

No es un elemento esencial lo que vuelve poético al texto, sino una disposición a leer

⁸ La cita pertenece al ensayo “El escritor como lector” incluido en el volumen *Antología personal* que también contiene “Teoría del complot”, que cito en esta sección (Piglia 2014).

poéticamente. A esto mismo se refiere Borges cuando menciona el “previo fervor” con el que suelen leerse los clásicos (90). “Clásico”, dice Piglia hablando de Borges en “Teoría del complot”, “es aquel texto que leemos como si fuera clásico” (110). En esta línea, Piglia elabora una teoría de la lectura en donde se la postula como operación productiva.⁹ La literatura para Piglia “es un modo de leer” con dos particularidades: “es histórico y social, se modifica” (Piglia 2014, 91). El texto no contiene ningún valor esencial, sino que este es resultado de un acto de lectura, una interpretación anclada a valores históricos y cuestiones estructurales que resultan determinantes. En sus palabras: “aparece la hipótesis de que el valor no es un elemento interno, inmanente, sino que hay una serie de tramas sociales previas sobre las cuales el artista debe intervenir. Y esas tramas definen lo artístico” (91). Insiste en estos mismos argumentos en el ensayo “Teoría del complot”. En este caso Piglia propone el complot como una de las formas que adquiere la literatura, entendida como una operación radical de lectura de un mapa cultural y las relaciones de poder que se esconden detrás de una fachada de supuesta armonía y orden. El concepto de “complot” sustituye, según Piglia, la noción de un destino trágico: “ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende” (102). El conspirador es alguien que, en el intento más o menos desesperado de descifrar estas “fuerzas ocultas”, intenta “leer entre líneas”, contra las reglas impuestas por el Estado. Este tipo de lectura “como si siempre hubiera algo cifrado” constituye un acto político. En este ensayo Piglia defiende

9. La afinidad con Borges es notoria. En su célebre “Pierre Menard, autor del *Quijote*” Borges construye un relato a partir del anacronismo. Pierre Menard un autor francés del siglo XX acomete una rescritura idéntica del *Quijote* original. Hacerlo dos siglos más tarde convierte al mismo texto en un objeto distinto. Como dice Beatriz Sarlo, en este cuento Borges pone en evidencia la cualidad productiva de la lectura: “El proceso y las condiciones históricas de enunciación modifican todos los enunciados. El sentido es un efecto frágil (y no sustancial) relacionado con la enunciación: emerge en la actividad de escribir-leer y no está enlazado a las palabras sino a los contextos de las palabras. Última consecuencia de esta hipótesis, la productividad estética e ideológica de la lectura hace imposible la repetición. No hay modo que un texto sea idéntico a su doble, no hay ningún espejo que ofrezca una transcripción exacta. Todos los textos son absolutamente originales, lo cual equivale a afirmar que ninguno puede aspirar a esta cualidad distintiva” (Sarlo 2007, 73).

la noción de paranoia como un acto de lectura desconfiado, una resistencia a atenerse a lo que llama “ficciones estatales”. El que resiste, *lee* los signos ofrecidos por la realidad de un modo alternativo, que pone en peligro las convenciones y propone una organización alternativa para entender y eventualmente socavar las relaciones de poder. La creencia de que existe un orden oculto, o mejor dicho, que *se nos oculta*, en vez de indicar una patología clínica (la paranoia), constituye un acto de resistencia. Piglia lo dice mejor: “la paranoia, antes de volverse clínica, es una salida a la crisis de sentido” (99).

Resulta interesante ver de cerca cómo Piglia une la noción de complot con la de vanguardia, y hacerlo, además, da pie para pensar el acto de resistencia de Gombrowicz en su manifiesto “Contra los poetas” como una posición vanguardista ante los usos del lenguaje que se niega a replicar las fórmulas de aquello que debe leerse como poesía. La operación de Gombrowicz le resulta inquietante porque se trata de un acto de lectura. Al entender la literatura como un “modo de leer”, Piglia se adhiere al pensamiento vanguardista que se resiste a asignarle a las obras un valor intrínseco. La “percepción conspirativa de la lógica cultural” que propone la vanguardia, tanto como la impugnación de las formas cristalizadas del lenguaje entendidas y aceptadas como “literatura”—operación que Gombrowicz ataca en su manifiesto y que Piglia retoma—lleva a pensar que las obras no tienen un valor en sí mismo (91). La vanguardia ejerce una lectura conspirativa tanto de la política como del arte, “plantea siempre la necesidad de construir un complot para quebrar el canon”—como el que ofrece Gombrowicz—, impugna las jerarquías e impone valores alternativos (109). La lógica de lectura de Gombrowicz en “Contra los poetas”—y que Piglia trabaja en “El escritor como lector”— puede entenderse como un modo vanguardista de lectura, un complot contra las formas poéticas canónicas, y la propuesta de un uso alternativo, en el caso de Gombrowicz basado en lo lúdico, la inmadurez, lo marginal

y lo infantil, para sacudir las convenciones. Lo que interesa a Piglia de la conferencia de Gombrowicz es la imposición de un modo de leer que produce una alternativa de sentido, o como dice el mismo Piglia hablando de las vanguardias, Gombrowicz “se propone, antes que nada, alterar la circulación normalizada de sentido”, cosa que en Piglia adquiere la forma de un acto de lectura. Desde este punto de vista, el valor de una obra es un aspecto que se construye leyendo:

Se termina con la noción de que el valor literario reside en la obra misma y se empieza a insistir sobre la idea de que ese valor es una intriga social. (...) En definitiva, el complot vanguardista parte de la hipótesis de que el valor no es un elemento interno, inmanente, sino que hay una serie de tramas sociales previas sobre las cuales el artista también debe intervenir. (109-10)

El origen del argumento de Piglia se remonta a su lectura de Juri Tinianov. En su ensayo “Sobre la evolución literaria”, el teórico soviético trabaja sobre la relatividad del hecho literario y cuestiona la noción de inmanencia. Para Tinianov las obras literarias no tienen valor en sí mismas, sino en relación con otras, lo que señala el único modo en que pueden estudiarse y entenderse. Tinianov plantea la pregunta “¿[e]s posible el estudio llamado ‘inmanente’ de la obra concebida como un sistema que ignora sus correlaciones con el sistema literario?” (en Todorov 2010, 127), y responde de manera contundente. Aunque los elementos internos de una obra literaria pueden estudiarse aisladamente (tema, estilo, sintaxis, ritmo, etcétera) de manera abstracta, “ellos se encuentran en *correlación mutua* y en interacción” (126). En su razonamiento, Tinianov define la “función” literaria de manera relacional: “Llamo función constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema, y, en consecuencia, con el sistema entero” (126). Para Tinianov los “objetos particulares” (las obras literarias) integran un sistema (la literatura) que sólo puede estudiarse de manera relacional, poniendo atención a los procesos históricos que habilitan

su producción. La noción de “valor” entra en crisis. Para Tinianov el valor depende de las relaciones entre la obra y el sistema que integra, siempre teniendo en cuenta las condiciones históricas de producción de esa obra. De esta manera, la idea de “tradición”, aquello que Gombrowicz venía a cuestionar en “Contra los poetas”, es para Tinianov una “noción fundamental de la vieja historia literaria” y “apenas una abstracción ilegítima de uno o varios elementos literarios de un sistema en el que se emplean y donde juegan determinado papel” (125). De este modo “lo que es ‘hecho literario’ para una época será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa, según el sistema literario con referencia al cual se sitúa ese hecho” (128).

La relatividad del hecho literario propuesta por Tinianov se convierte en una premisa clave de la teoría de la lectura defendida por Piglia. Serán las operaciones de lectura, o los “modos de leer”, los que designen el valor. Serán clásicos, parafraseando a Borges, aquellas obras que sean leídas como clásicos, es decir, aquellas obras que, en una época particular, cumplan con los requisitos que la “mirada artística” correspondiente a esa época instale como clásicos. Y aunque estos desplazamientos—hacia adentro y hacia fuera del sistema literario, aquello que obtiene reconocimiento y aquello que lo pierde—puede llevar más o menos tiempo, la noción fundamental es la relatividad del valor, que desde el punto de vista de Piglia, se halla en función de la lectura. Esta introducción a la teoría de la lectura en Piglia nos habilita ahora a pensar cómo el argentino hizo de la lectura un instrumento fundamental para la compilación y reescritura de *Los diarios de Emilio Renzi*. Dedicó los apartados siguientes a pensar la lectura de Piglia dentro de su propia obra. Por un lado, el Piglia lector: el registro de esas lecturas a lo largo de los años. Por otro, Piglia leyéndose a sí mismo y disponiendo de un mecanismo fundamental para el enrarecimiento del material diarístico al “cedérselo” a su alter ego, Emilio Renzi.

7. La lectura en *Los diarios de Emilio Renzi*

Piglia lector

Piglia se forma como lector a la vez que escribe sus lecturas en el diario de Renzi. Para empezar, casi a modo de alegoría (el niño con el libro dado vuelta, la lectura “al revés”) Piglia inicia el primer volumen, como hemos visto, con una escena de lectura. Por otro lado, ya dentro del primero de los diarios—“Primer diario (1957-1958)”—nos topamos con anotaciones sobre sus lecturas. “Leo *Los siete ahorcados* de Andréiev” (Piglia 2015a, 35); poco después, sin indicación de fechas, dice: “En la casa de Julio está Jorge; discutimos un rato. El narrador ¿debe ser turbio o distante? Turbio: Dosto, Faulkner; distante: Hemingway, Camus en *El extranjero*” (37); en seguida aparece lo siguiente: “Comparar Holden Caulfield y Silvio Astier: los dos tienen dieciséis años (*like me*), uno se queja, tiene problemas existenciales, quiere irse a vivir solo a un bosque; el otro no tiene plata, roba libros en una escuela, quiere ser escritor y resistir en la ciudad” (Piglia 2015, 38). Renzi lee, comenta lo que lee, discute ideas, y lo vuelca todo en las secciones diarísticas de la obra. También en el “Segundo diario (1959-1960)”, a muy poco del inicio del primer volumen, continúan las referencias a las lecturas de la época: “Anoche leí ‘El gabán’ de Gógol (‘todos venimos del gabán de Gógol’, dijo Dostoevsky) con su tono de una oralidad rabiosa, inolvidable” (Piglia 2015, 48). Pocos días después anota: “Anoche, antes de dormir, releo *El gran Gatsby*, los usos de la técnica de Conrad, una versión romántica de *Lord Jim*: hombres que quieren cambiar el pasado” (50). El jueves 25 de febrero escribe: “Había ido a la librería Atenas a comprar *Brighton Rock* de Graham Greene en Belgrano y 14 de julio, no lo tenían” (54). Y poco después: “Lo que quiero hacer lo aprendo de los escritores imaginarios. Por ejemplo, Stephen Dedalus o

Nick Adams. Leo sus vidas como una forma de entender de qué se trata. No me interesa inspirarme en los escritores ‘reales’” (60). Las referencias a la literatura consumida en esos primeros años formativos—el volumen primero se llama “Años de formación”—no cesarán nunca. Piglia no sólo reporta los libros leídos por medio de Renzi, sino los comentarios de otros escritores sobre esos libros (como el caso de la cita de Dostoievsky), es decir, comentarios de lecturas ajenas sobre los libros leídos por él mismo. Por otro parte, como en el caso de Stephen Dedalus y Nick Adams, personajes de James Joyce y Ernest Hemingway respectivamente, Renzi se interesa por la constitución de esos escritores imaginarios, artistas de ficción que le resultan interesantes, y a los que admira en tanto personajes, pero también, en tanto lectores:

El desprecio de Dedalus por la familia, la religión y la patria será el mío. Silencio, exilio, astucia. Escribía un diario (como yo). Leía filosofía (Aristóteles, San Agustín, Giordano Bruno, Vico). Tenía una teoría extraordinaria sobre *Hamlet* y la discute en el capítulo de la biblioteca en el *Ulises*. Le gustaban las chicas de mala vida (como a mí). Se fue a París para escapar del mundo familiar (como yo me fui a La Plata), quería ser un escritor y que sus cuentos y epifanías se mandaran a todas las bibliotecas del mundo (si él muriera). Admiraba y fue a visitar a Yeats, un gran poeta, como yo admiro y quiero conocer a Borges. (61)

Emilio Renzi, el protagonista de la obra de Ricardo Piglia, no sólo anota sus lecturas, sino que anota las lecturas de los personajes de ficción a los que lee. Este juego de espejos —las lecturas de Renzi, un personaje de Piglia, de aquellos textos que leen los personajes de los escritores leídos por Renzi, en este caso Joyce/Dedalus—es intrigante. Renzi no sólo lee a Joyce, sino que se interesa por lo que Joyce le hace leer a Dedalus, su protagonista. En este último ejemplo, Piglia hace un parangón entre los episodios de su vida personal con los hechos que organizan la vida de un personaje de ficción. No sólo pone atención a las lecturas de Dedalus—las lecturas que aparecen en el *Ulises*—sino que compara sus propias aspiraciones estéticas con las del personaje de Joyce. Ya desde el principio Piglia trastoca el género del diario y la autobiografía para hacer

una construcción de su propia vida desde la ficción, al comparar dos personajes literarios, uno suyo, con uno de Joyce, todo esto enmarcado en una operación de lectura. La lectura no es sólo un elemento formativo en la vida real, sino también en la ficción. Renzi, el instrumento de Piglia para la composición de su obra más personal, se fija *en las lecturas de sus lecturas* y el devenir de sus existencias le produce un efecto de identificación.

Poco más adelante en el mismo tomo las anotaciones sobre lecturas se vuelven un poco más técnicas y ligeramente más elaboradas. En el “Diario 1960”, la entrada del 4 de abril dice:

El concepto en Sócrates. Igual a los geómetras, que reducen los modos complicadísimos de existencia de la realidad sensible a formas puras como polígonos, triángulos, cuadriláteros, círculos, Sócrates hace lo mismo con el mundo moral. Aplica la intuición intelectual para decir qué son las acciones, propósitos, resoluciones, modos de conducta del hombre y los reduce a un cierto número de formas concretas, por ejemplo, la justicia, la moderación, la templanza. (Piglia 2015a, 69)

Estas inscripciones de lectura se ponen incluso más crípticas, como si fueran meros apuntes universitarios, como por ejemplo (del viernes 15 de abril de 1960):

Idea (neologismo), palabra inventada por Platón a partir de la raíz de un verbo griego que significa ‘ver’. Idea = visión, intuición, definida desde el punto de vista del sujeto que ve e intuye. Idea entendida 1. Como esencia, unidad de todos los caracteres de una cosa; 2. Como algo que tiene existencia real. Las ideas son las esencias existentes de las cosas del mundo sensible. (71)

El 5 de mayo del mismo año anota lo siguiente:

Para Kant el espacio y el tiempo son formas de nuestra capacidad o facultad de percibir, son formas de la intuición. El tiempo es *apriori*, no proviene de la experiencia, es independiente de la experiencia, no es concepto de cosa real sino, como intuición, no una cosa entre las cosas, sino una forma pura de todas las cosas posibles. (72)

El 18 de mayo anota: “El ser griego es un ser sin tiempo para Heidegger, el ser con tiempo, donde el tiempo no está alrededor y como bañando la cosa (como en la astronomía)” (75). Estos ejemplos sirven para entender que de qué modo el tipo de inscripción de sus propias lecturas en

Los diarios adopta varias formas. Nos topamos con apuntes de textos leídos, a veces con un breve comentario: “Leo *El hombre rebelde* de Camus”, dice Renzi, y sigue con un breve análisis de su lectura e incluye una cita del autor (Piglia 2015a, 75); “[e]l capitán Ahab no es un personaje (como Madame Bovary, por ejemplo) sino que es una fuerza verbal que no existe sin la ballena blanca” (149); “[e]stoy leyendo *Intruso en el polvo*, quizás lo más barroco en intrincado que Faulkner haya escrito” (150); “Dashiell Hammett narra la acción desde afuera, necesita detallar los actos y los objetos y esa meticulosidad, ese cuidado en la inscripción es lo único que se quiere contar” (158); “[l]eo *Las palabras* de Sartre, es puro estilo, en el mejor sentido, una sintaxis siempre abierta que empuja el lenguaje hacia delante” (159). También hallamos resúmenes de lectura —algunos de esos brillantes en lo sintético— como aquellos que señalé sobre Kant, Platón y Heidegger. Por otro lado, encontramos ideas provenientes de la lectura que Renzi aspira a retener para un uso posterior: “recuerdo la posición crítica de Nietzsche respecto de Sócrates como el culpable de la tragedia griega. Tengo que trabajar en esta línea para el trabajo final” (78); “[h]abría que trabajar la relación entre el diario de Pavese y *Diario de un seductor* de Kierkegaard” (141). Por último, hallamos menciones sobre discusiones, debates y conversaciones sobre lecturas que Renzi narra como anécdotas cotidianas: “A la tarde fui a la Facultad, entregué la monografía. Hablé de Martínez Estrada y de Kafka” (87); “[e]ncuentro con Elena y dos viejas amigas del secundario (...) Discutimos los juegos imaginarios de Pirandello con las identidades y no sé por qué fuimos a parar a la política clandestina (...)” (87). En el número 8 de la revista *Punto de vista* Ricardo Piglia se refiere a Sarmiento en estos términos: “Utilice su escritura para sostener las citas o disuelva las citas en su escritura, en Sarmiento el sistema de referencias culturales está definido por el exceso y por la ostentación” (Piglia 1980, 16). Para Piglia, Sarmiento se construye a sí mismo —sobre todo en su autobiografía *Recuerdos de provincia* (1850)—

a partir de la ostentación de lecturas. En su propia obra autobiográfica, como acabamos de ver, la lectura tiene un lugar central. Piglia anota inescrupulosamente aquello que lee a modo de registro de su propia formación como lector. Como Sarmiento, *Los diarios de Emilio Renzi* ostentan las lecturas de Ricardo Piglia como una marca de distinción, jerarquía e inteligencia. Piglia no sólo lee rapidísimo (aunque no habría forma de hacer la cuenta de la cantidad de títulos exhaustivamente), sino que lee a fondo, ofreciendo deslumbrantes comentarios y síntesis de lectura. Pero además de leer hacia fuera, Piglia lee hacia dentro: lee sus propios diarios, y esa lectura desencadena algunos efectos. Me ocupó de ellos en el apartado siguiente.

Piglia leyendo a Piglia

He planteado que *Los diarios de Emilio Renzi* no pueden leerse como un diario común porque han sido contruidos de un modo atípico: los materiales diarísticos producidos por la persona física de Ricardo Piglia han sido “cedidos” al protagonista de sus ficciones. Esta cesión no ha sido ni un truco ni una trampa, sino una performance deliberada —el momento de esta “decisión” aparece en una escena clave del documental de Andrés Di Tella— que pone en evidencia los mecanismos de construcción literarios inherentes a los géneros autobiográficos¹⁰. Si el Yo es una cáscara, entonces por qué no hablar de la propia vida como si fuera de otro. Piglia adopta esta premisa de un experimento autobiográfico también complejo del francés Roland Barthes. Su *Roland Barthes por Roland Barthes* abre con un inquietante epígrafe: “Todo esto debe ser

10. *327 Cuadernos* es una obra cinematográfica de Andrés Di Tella basada en los míticos cuadernos de tapa negra de Ricardo Piglia. Di Tella se ocupa de retratar a un Piglia viejo y ya enfermo. Uno de los puntos salientes del film muestra a Ricardo Piglia en plena revelación frente a la cámara: se pregunta si no debería, en vez de firmar él mismo sus diarios, “entregárselos” a su alter ego histórico, Emilio Renzi, y de ese modo contar su vida como si fuera “de otro”. Es un momento cinematográfico maravilloso y también un apunte importante para entender el pasaje a la ficción como un mecanismo deliberado que suspende el valor documental de los diarios originales.

considerado como dicho por un personaje de novela” (Barthes 2018, i). Tanto Barthes como Piglia discuten los límites y posibilidades de los textos autobiográficos. Aquello que Barthes hace explícito en el epígrafe —este desplazamiento de lo personal a lo novelesco— en el caso de *Los diarios de Emilio Renzi* se pone en funcionamiento por el desplazamiento en el nombre, que inclina a leer los materiales como parte de una ficción, aún aunque el lector no desconoce que los hechos consignados pertenecen al escritor argentino Ricardo Piglia. Como intento decir, este desplazamiento es deliberado, produce un efecto de suspensión de la verificabilidad, pero no la anula por completo. En ese borde inquietante y también incómodo instala Piglia su intrincada obra diarística. El autor lo manifiesta abiertamente en varias oportunidades dentro de *Los diarios* (cuando, por ejemplo, habla de sí mismo en tercera persona), pero también lo explicita en la película documental que tiene como objeto sus famosos cuadernos. En el film de Andrés Di Tella —327 cuadernos— Piglia dice lo siguiente:

A veces tengo la fantasía de publicar el diario como el diario de Emilio Renzi ¿no? Es decir, darle a un personaje que he construido a lo largo de los libros, darle mi vida como quien dice, ¿no? Va a ser todo lo que he vivido, pero nada más que si aparece como el diario de Emilio Renzi, se produce el tic que a mí me interesa, que es porque... qué pasa acá... No sé si voy a tener el coraje de hacerlo, digamos, es como que yo quedo ahí... Pero ésa es una de las ideas que me vuelven siempre, es ‘sería bueno publicar este diario con mi vida tal cual es, pero publicarlo como Ricardo Piglia, *El diario de Emilio Renzi*’, ¿no? (citado en Premat 2019, 8)

El mismo Piglia propone frente a cámara lo que termina por convertirse en materia impresa: la superposición onomástica de la tapa de sus diarios, en donde conviven el nombre de la persona física con el de su alter ego histórico, protagonista de casi la totalidad de su obra. La suspensión de la verificabilidad, ese efecto de extrañamiento y rareza es aquello a lo que Piglia se refiere como “el tic que a mí me interesa”, un quiebre que provoca inquietud, un estado de incertidumbre ligera, un “qué pasa acá”. Los motivos íntimos que lo llevan a hacer esta

modificación esencial en los materiales escritos permanecerán ajenos a nosotros. Lo que sí nos compete es pensar cuáles han sido los efectos de lectura: qué dicen *Los diarios de Emilio Renzi* sobre los géneros del diario y la autobiografía, que aparecen superpuestos en la trilogía de Piglia a partir de dos clases de registro escrito, la notación y el relato.

El mismo Piglia inicia sus diarios refiriéndose al autobiógrafo como un “clown” afín a la pretensión ridícula de registrar la propia vida (Piglia 2015, 11). Hablar sobre uno mismo es un acto paradójico dada la superposición entre sujeto y objeto. Los tres volúmenes que comprenden *Los Diarios de Emilio Renzi* componen un material ambiguo, que no puede llamarse únicamente un diario. El primer problema crítico aparece, como ya señalé, con la superposición de nombres propios en la tapa. Ante la decisión de “darle mi vida”¹¹ a Emilio Renzi, el lector se enfrenta a un material que exige una reflexión extra. No estamos ante el *Diario* de Alejandra Pizarnik, en donde los materiales escritos refieren sin ambigüedades a la autora. Los “diarios” ofrecidos al lector pertenecen a Emilio Renzi, personaje protagónico y alter ego de Ricardo Piglia, que hace su aparición desde el inicio mismo de su obra, el libro de cuentos *La invasión*, publicado en 1967. Emilio Renzi no desaparece jamás de las páginas de Piglia. La operación es todavía más compleja si nos detenemos en el origen de esa transposición. El nombre que aparece en el documento de identidad del responsable de la obra dice lo siguiente: Ricardo Emilio Piglia Renzi. Este último apellido, materno, no es un invento de ficción, sino más bien una atribución del nombre civil a un personaje que integrará su ficción. Dado el origen verificable de ese nombre oficial, el desplazamiento ficcional en la obra de Ricardo Piglia es todavía más enigmático: manipula su propio nombre para el bautismo del protagonista de sus ficciones. A la vez, como dice Martín Kohan, el lector pigliano “sabe” que *Los diarios de Emilio Renzi* han sido

11. Piglia profiere esta frase a cámara en el documental de Andrés Di Tella, *327 Cuadernos*, minuto 62.

compuestos a partir de la elaboración de los emblemáticos cuadernos de tapa negra que la persona física Ricardo Piglia llevó a lo largo de toda su vida, que como ya vimos, Piglia se ocupa de resaltar en varios momentos de su obra.¹² Entonces, como el mismo Piglia advierte en el documental, nos quedamos con una pregunta en la boca: “qué pasa acá”. Pero, entonces, ¿qué es lo que pasa? ¿Cómo leemos *Los diarios de Emilio Renzi*? ¿Qué consecuencias tiene este desplazamiento hacia la ficción? ¿Qué postulados teóricos se ponen en funcionamiento a partir de este movimiento fundamental, y también paradójico, que hace del texto supuestamente más personal —el diario— un objeto de ficción? ¿En qué sentido este movimiento conceptual implica un “fracaso”?

No sorprende que un crítico como Piglia, que ha dedicado su vida a la superposición de géneros —la no ficción y la novela en *Plata quemada*, la autobiografía y el ensayo literario en *El último lector* o *Formas breves*, la crítica literaria en las entrevistas de *Crítica y ficción*— haga un uso aleatorio que perturba el funcionamiento habitual del diario de escritor. Sobre los efectos de esta perturbación, el despunte de modos de escritura ligadas al diario y a la autobiografía —a la notación y al relato— tratan los apartados que siguen.

8. Notación y relato

Retomo una distinción hecha al inicio del capítulo. A grandes rasgos podría decirse que *Los diarios* están hechos de dos tipos de texto. Uno, ligado al diario, recupera en parte los

12. Para Kohan la atribución de su diario a su alter ego se explica en términos de una estetización de la verdad: “Insertar ahí a su alter ego, procurarse precisamente ahí ese efecto de extraposición o de exterioridad del que habla Bajtin, no supondría sino acentuar, por eso mismo, un esmero de estetización (de estetización, que no es igual que de ficcionalización) para un género de la verdad y de la privacidad como es el diario” (Kohan 2017, 261).

materiales que Piglia escribió en los legendarios cuadernos de tapa negra. En este tipo de registro aparece una escritura más ligada a lo que Roland Barthes—y Alberto Giordano—se refieren como “notación”. En *La preparación de la novela* Barthes se ocupó de definirla como una “necesidad de captar una viruta del presente tal cual salta a nuestra observación, a nuestra conciencia” (Barthes 2005, 141). En esta serie de cursos dictados en el Collège de France (entre 1978 y 1980) Barthes trabaja este pasaje entre la inmediatez de la notación y las formas más largas ligadas a la novela.¹³ Define esa “viruta de presente” como “las (muy pequeñas) noticias” que le provocan interés, y que desea “‘razziar’ directamente de la vida”. Asocia la notación con un acto repentino, ligado no a la “vulgar actualidad”, sino “a mi pequeña actualidad personal”. La pulsión por retener esta viruta —o noticia inmediata del presente— es “imprevisible” (Barthes 2005, 141). Dicho en estos términos, la notación puede entenderse como un acto también ligado al diario, en donde lo que se escribe responde a un impulso que se sacia en la escritura, a un acto de retención del presente (para el futuro), en donde la temporalidad está ligada a lo inmediato, lo fugaz, lo cotidiano.¹⁴

En “Notas sobre diarios de escritores” Alberto Giordano trabaja la diferencia entre notación y relato para pensar los matices y diferencias entre diarios de escritor y autobiografías (Giordano 2017). El crítico rosarino compara los efectos de lectura provocados por cada tipo de texto. Señala cierto acartonamiento propio de las autobiografías debido al trabajo de organización en secuencias y a la imposición de una previsibilidad a posteriori, cuyos efectos son

13. Aunque no lo desarrollaré en este trabajo, es muy sugerente cómo Barthes asocia el haiku a la captura del presente en forma de verso, y se propone llegar desde ahí a la novela: partir de la forma más breve a la más extensa, y hacer un análisis de ese pasaje. La pregunta clave, en sus palabras: “¿Cómo pasar de una Notación fragmentada del presente (cuya forma ejemplar ha sido para nosotros el haiku) a un proyecto novelesco?” (Barthes 2005, 141).

14. Una aclaración: como los diarios son una forma abierta, existen excepciones a todas las reglas o normas que intentemos establecer. La notación se vincula al diario porque está ligada al presente, pero esto no significa que el diario no albergue analepsis u otras formas narración del pasado.

—para Giordano—la pérdida de vitalidad a lo narrado. En cambio, el diario provoca un efecto distinto, “porque su forma discontinua produce un efecto de autenticidad autobiográfica potente (mayor que el de la autobiografía y las memorias) y porque en su escritura se enlazan ética y estética, las rutinas de la ejercitación literaria y la discreta intensidad de los ejercicios espirituales” (Giordano 2017, 707). La escritura del diario está ligada a una práctica, a un hábito, que gana en ese “efecto de autenticidad” justamente gracias a la fragmentación, el ascetismo sintáctico, cierto efecto de ligereza, las interrupciones, los cortes: es la irregularidad del diario lo que lo liga al acontecimiento, a la vida. Por el contrario, es la regularidad, o el supuesto control que ofrecen las autobiografías, lo que les resta esa vitalidad que Giordano les reclama. El crítico rosarino también instala el tema de la ejemplaridad. Históricamente los textos autobiográficos estuvieron ligados a “grandes vidas” que merecían ser contadas. En toda autobiografía existe esa pretensión de importancia que, según Giordano, por su artificialidad y su carácter retórico —persuadir al lector acerca de las virtudes del autobiografiado—las aleja de la “vida”, o de ese “efecto de autenticidad” que sí se lee en los diarios. Las autobiografías más tradicionales trazan una idea de destino y logro, de realización personal ligadas también, muchas veces, a un destino patrio, a una nación (*Recuerdos de provincia*, de Sarmiento, sería un ejemplo).¹⁵ En su clásico estudio *La literatura autobiográfica argentina* Adolfo Prieto señala una particularidad: “[E]s curioso reconocer una actitud que compromete buena parte de la literatura autobiográfica argentina durante el siglo XIX: la actitud del hombre que necesita justificarse ante la opinión pública” (Prieto 1966, 6). Los textos

15. Y uno de muchos. Dice Prieto: “Antes de que Sarmiento cometiera la escandalosa inmodestia de publicar un escrito de pura referencia personal, tenían ya arrebatados sus diarios o memorias Agrelo, Saavedra, Belgrano, Posadas, Juan Cruz Varela. Después de *Mi defensa* publican Florencio Varela, Mitre, Alberdi, Vicente Fidel López, Sarmiento, Carlos Guido y Spano, Vicente Quesada, Santiago Calzadilla, Lucio V. Mansilla, y autores que mezclan el registro de hechos militares o políticos con alusiones directas a su vida privada como los generales Paz, Ferré, Iriarte, La Madrid, Pueyrredón, los coroneles De Elía, Villafañe, José de Moldes y Manuel Alejandro Pueyrredón. Otros autores, con el pretexto de evocación, o entre una y otra pausa de la crónicas de viajes, legaron un material autobiográfico: Mariquita Sanchez, José Antonio Wilde, Miguel Cané” (Prieto 1966, 5)

autobiográficos tradicionales se ocupan de un acto de restitución: justifican una vida y señalan las virtudes del linaje. A través de la exaltación de méritos propios se articula la descripción de un carácter. Estos textos dejan entrever una idea de país, de cultura. Tales formas de vidas ejemplares conciben a priori, como dice Giordano, un concepto de destino.¹⁶ A esta dinámica cabe agregar cierta idea de fijeza que Giordano asocia la autobiografía. Mientras que vincula al diario a un concepto de movimiento o devenir, la autobiografía opera un mecanismo distinto, que ancla el pasado en una reconstrucción que responde a intereses particulares al momento de la escritura (la exculpación, la celebración, en el encomio, etcétera). Giordano destaca cómo las autobiografías se ocupan de vidas dignas de ser contadas, vidas ejemplares que conforman un canon de próceres, mientras que el diario se permite ir a detalles en apariencia espurios e irrelevantes, que provocan un efecto de lectura distinto: “Las autobiografías casi siempre fracasan en el intento de reanimar el pasado, porque operan retrospectivamente, desde un presente de impostada fijeza (la conformidad del escritor con lo que fue y está siendo su vida, a la que considera algo digno de ser contado)” (Giordano 2017, 704). La idea de ejemplaridad ya aparece en uno de los primeros estudios críticos del género. Me refiero a “Límites y condiciones de la autobiografía”, publicado originalmente en 1956. Es aquí donde Georges Gusdorf señala la pretensión de importancia que pone en marcha los textos autobiográficos:

El hombre que se complace así en dibujar su propia imagen se cree digno de un interés privilegiado. Cada uno de nosotros tiene tendencia a considerarse como el centro de un espacio vital: yo supongo que mi existencia importa al mundo y que mi muerte dejará el mundo incompleto. Al contar mi vida, yo me manifiesto más allá de la muerte, a fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer. El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable. (Gusdorf 1991, 5)

16. Una referencia obligada en la cuestión de la ejemplaridad ligada a las autobiografías es *At Face Value* de Sylvia Molloy (1991).

En el mismo escrito Gusdorf analiza uno de los aspectos que intento trabajar en la comparación entre notación y relato autobiográfico. El devenir de la vida es informe y caótico, mientras que las autobiografías ejercen un proceso de elaboración sobre esos materiales evocados. Para Gusdorf el “pecado original” de la autobiografía es precisamente esta superposición de naturalezas. Por un lado el caos de la vida en su discurrir, por el otro la serena organización de las secuencias escritas que confieren un orden y una lógica más o menos inapelable a aquello que —aconteciendo— carecía de forma. Gusdorf señala esta diferencia clave entre la temporalidad sensata del relato autobiográfico, que es una construcción verbal, y la “vida”, que no tiene forma. Este aspecto resulta clave para lo que venimos trabajando, porque dispara la pregunta sobre la idoneidad de los géneros (diario, autobiografía) para “contar una vida”. Hemos visto cómo para Giordano la notación, ligada a la escritura del diario, es más eficaz en la posibilidad de crear un efecto de autenticidad ligado a la vida. Es importante señalar que habla de “efecto”: desde el inicio de su artículo Giordano hace hincapié en el interés y la atención que merece “la dimensión performativa de escribir la propia vida”, es decir, la creación de una “autenticidad artificial”, oxímoron que sintetiza el problema. Por otro lado, Giordano señala que los procesos implicados en las autobiografías establecen promedios, achatan, provocan una cierta homogeneidad a partir de secuencias, personajes y espacios. En esta misma línea, para Gusdorf, sobre todo a partir del siglo XVIII, la narración de uno mismo puede entenderse como un modo de salvación (frente a los otros y frente a uno mismo). Como se trata de la “creación narrativa de la imagen de la identidad”, las autobiografías organizan los hechos al aportar, o imponer, un orden. Este orden no es otra cosa que una consecuencia de la escritura: “[L]a narración es conciencia, y como la conciencia del narrador dirige su narración, le parece indudable que esa conciencia ha dirigido su vida”; “la narración le da sentido al acontecimiento,

el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos o tal vez ninguno” (Gusdorf 1991, 23).

Giordano analiza este proceso de organización propia de las autobiografías tradicionales. Según él, “[n]i siquiera la infancia, que es por definición el reino de lo indeterminado y las metamorfosis aleatorias, queda a salvo de la inmovilidad: la apropiación autobiográfica solo repara en lo que anticipó el porvenir como consumación de un destino memorable” (Giordano 2017, 708). En esta línea, por la imposición de un orden —una cronología, una secuencia de hechos, una noción evolutiva, un recorrido que parece “natural” en vez de fabricado y que sugiere una idea de “destino”—la autobiografía pierde vida, no alcanza a “contarla”, y es el diario, fragmentario, caótico, caprichoso, a veces informe, el que consigue un “efecto de autenticidad” mayor. Siempre, insisto, un “efecto”.

Considero importante tener en mente esta distinción entre autobiografías y diarios para la lectura crítica de *Los diarios de Emilio Renzi*. Como decía al principio del capítulo, a grandes rasgos esta obra de Piglia superpone de manera estratégica ambos tipos de registro textual. Notación y relato están presentes, de distintos modos, en cada uno de los tres volúmenes. Es a partir de un acto de lectura de sus propios diarios, poniéndose en rol de crítico literario de sí mismo, que Ricardo Piglia fabrica esta arquitectura especial y compleja de *Los diarios* en donde se combinan ambos registros. Por momentos nos topamos con un diario “común” —que no lo es nunca del todo, porque pertenece a Renzi y no a Piglia—en donde prima la notación. En otros casos, *Los diarios* ofrecen intervenciones narrativas: relatos que encierran otro tipo de registro ligados a una temporalidad más dilatada, en donde la inmediatez de la notación cede el lugar a la narración. Es la coexistencia de ambos tipos de escritura la que crean, junto con el desplazamiento del nombre, el objeto extraño que tenemos entre manos.

Ejemplos de “fracaso” en los registros de notación

Veamos ahora cómo Piglia *lee* sus propios diarios *desde* los diarios, y cómo el fracaso aparece como uno de los tópicos centrales: cómo la operación crítica de lectura aparece representada en sus páginas y cómo está vinculada con una noción de fracaso.

Por tratarse de diarios de escritor, la lectura de lo escrito se convierte en una constante, y es esta relectura la que despierta comentarios críticos sobre la validez de lo escrito. Como es habitual en los diarios de escritor, persiste el encarnizamiento con el proyecto del diario.¹⁷ Como la escritura es el oficio del diarista escritor, y como los diarios, por lo general, incluyen las trivialidades y quehaceres cotidianos de sus ejecutantes, no resulta sorprendente que un diario de escritor dedique espacio a la reflexión sobre “los hábitos y rituales propios del oficio” (Giordano 2017, 707). Como en todo diario, en *Los diarios de Emilio Renzi* Ricardo Piglia consigna una serie de variaciones del fracaso: la decepción editorial, la falta de reconocimiento, las disputas con otros colegas, los desencuentros amorosos, el dilema de la subsistencia, la salud, la política, y todo ello revestido, al menos por momentos, por la duda generalizada de si el proyecto del diario vale o no la pena. Todo diarista es entonces un lector de su diario. Todo diarista le reclama al diario una suerte de exceso de importancia, como si creciera demasiado y se fuera de control, a veces contra su voluntad. Y a la vez, el diarista parece necesitarlo.¹⁸ Una noción ubicua de fracaso

17. Es habitual que los adeptos al género lean y comenten sus propios escritos. Según Alberto Giordano, esta es una de las operaciones que distingue lo que él llama “diario de escritor” de otro tipo de diario. Si no sorprende que el diario de un chef incluya reflexiones sobre cocina, como tampoco que el diario de un navegante —como el de Cristóbal Colón— comente el estado del clima, los vientos, los ritmos de avance y otros detalles relativos a la navegación, no debería sorprender que el diario de un escritor contenga reflexiones sobre las labores de escritura. Así define Giordano el género: “Por diario de escritor entiendo un cuaderno en el que el registro de lo privado y lo público aparece iluminado, de tanto en tanto, por una reflexión sobre las condiciones y las (im)posibilidades del encuentro entre notación y vida, una reflexión que el diarista sitúa desde un punto de vista literario (...)” (Giordano 2017, 708).

18. Sobre esta “dependencia” respecto del diario también trabajó Alberto Giordano en su ensayo “La enfermedad del diario” en el que describe la relación ambigua entre el diario como una “enfermedad” y a la vez como una “cura” (Giordano 2008, 124).

parece leerse detrás de cada proyecto de diario, porque el género se dedica al registro de la imposibilidad, de aquello que está afuera, aún no hecho. Los proyectos inconclusos, las ideas, las conjeturas, los deseos, van a parar al diario. Veamos algunos ejemplos de encarnizamiento en *Los diarios de Emilio Renzi*.

Como todo diarista Piglia/Renzi también expresa sus momentos de duda. En marzo de 1960 apunta: “Deseos abstractos de seguir escribiendo en estos cuadernos pese a que –en el fondo– no hay nada que decir” (Piglia 2015a, 57). Pocos días más tarde, el 17 del mismo mes, se refiere a los cuadernos como “la suprema impostura está en el hecho de escribir estos cuadernos. ¿Para quién los escribo? No creo que sea para mí y tampoco me gustaría que alguien los leyera” (58). En abril del mismo año perduran interrogantes similares sobre los contenidos del diario: “No tengo interés en registrar aquí mi vida cotidiana, mis actividades y las clases a las que asisto” (71). En mayo aparece uno de los primeros comentarios críticos sobre sus contenidos. El autor lee lo que ha escrito y comenta: “De la lectura de los cuadernos surgen algunas conclusiones. Cierta romanticismo un poco idiota, exceso de sensibilidad y de autojustificación” (76). En julio se pregunta nuevamente por el sentido de llevar un diario: “Lo único que me hace seguir anotando los días en estos cuadernos es el intento de encontrar un sentido que quiebre la opacidad de las horas sin huella” (84). En 1965 anota: “Otra vez, como siempre, no me decido a romper lo que me agobia, a quitarme de encima esta continua *sensación de fracaso*” (171, énfasis mío). Poco después el autor se preocupa por la calidad del texto reflexiona en torno a “cómo hacer para mejorar este diario, quizás haya llegado el momento de copiar a máquina estos diez años para encontrar allí los motivos que se repiten y los tonos” (198).

La idea de “mejorar” este diario a partir de su relectura resulta interesante. El diarista produce entradas, las relee y las comenta, un procedimiento que hemos visto en todos los

diaristas presentes en esta investigación. Como vemos en los ejemplos que cité recién, Piglia se vale de la notación para hacer comentarios breves, inmediatos, que recuperan sensaciones y vivencias en lo tocante a la escritura del diario. La temporalidad de estos fragmentos está marcada por la fecha (aunque a veces Piglia se permite cierta ambigüedad). Dentro de este formato típicamente diarístico, encontramos algunas reflexiones críticas más profundas. En 1966 Piglia retoma la cuestión del sentido de lo escrito en los cuadernos a partir del añejamiento: “De todos modos también este cuaderno se va a releer en el futuro y recuperará entonces algún sentido dentro de unos meses o, quizás, mañana mismo. Porque el tiempo vivido se embellece justamente porque está en el pasado” (250). Ya desde el primer momento la lectura y el análisis de lo escrito en el diario vuelve una preocupación central en *Los diarios de Emilio Renzi*. Como dije antes, el autor se pregunta por la validez del diario como texto literario, pero también sobre la utilidad del diario como tecnología capaz de quedarse con el flujo de la vida. El 24 de abril de 1968 observamos una larga entrada que reflexiona sobre la naturaleza del diario:

Ni el ensayo histórico ni la literatura propiamente dicha han logrado registrar los cambios microscópicos de la experiencia en el interior de la vida privada. El narrador habla de sí mismo en primera persona, como si se tratara de otro, porque habitualmente construye su vida desde el final de la sucesión que está narrando, es decir, desde el presente de la escritura. Lo mejor del género son los borradores o los restos o los proyectos de una autobiografía futura que nunca se escribe. La vida es un impulso hacia lo que todavía no es, y, por lo tanto, detenerse a narrarla es cortar el flujo y salir de la verdad de la experiencia. Por su parte la literatura es un modo de vivir, una acción, como dormir, como nadar. ¿Le quita esta idea el sentido de construcción deliberada que tiene la literatura? No creo, el error es buscar las cenizas de esa experiencia en el interior del libro, cuando en verdad hay que buscarlas en las pausas, en los fragmentos, en las formas breves. (28)

Piglia señala algunos tópicos interesantes en torno a la temporalidad. Detenerse a escribir implica “cortar el flujo” de la vida, interrumpir “la verdad de la experiencia”, volcarla en el lenguaje. A la vez, en seguida justifica el acto de escritura diciendo que la literatura “es un modo

de vivir”. Se puede, entonces, para un diarista como Piglia, “vivir escribiendo”. Piglia confía en la notación, pero también, como vemos, se cuestiona permanentemente sobre el tipo de texto que produce el diario. La pregunta sobre cómo mejorar el diario nos lleva a pensar, nuevamente, en Roland Barthes. Para el francés, la “enfermedad” del diario se remite a “la duda irresoluble sobre el valor de lo que en él se escribe”. En su ensayo “Deliberación” Barthes se pregunta si “vale la pena” o no llevar un diario. Señala que el diario se escribe “fácil” (“no hay que torturarse buscando *qué decir*”, Barthes 1986, 366); también señala críticamente cierta afectación del autor de diarios cuando se dispone a escribir; desconfía de la sinceridad, a la que considera un artificio (“la sinceridad no es más que un imaginario de segundo grado”), y finalmente critica “la mediocridad artística de lo espontáneo” (366); y a la vez, a pesar de las objeciones, Barthes también reconoce el intenso placer que le provocan leer diarios viejos: “En un tercer momento, cuando releo las páginas de un diario varios meses, o años, después de haberlas escrito, experimento cierto placer en recordar, gracias a ellas, los acontecimientos que relatan y, aún más, las inflexiones (de luz, de atmósfera, de humor) que me hacen revivir” (366). También en Barthes encontramos la tensión entre diario y obra: “¿Podría convertir el diario en una *obra*?” (366). El diario, según Barthes, sólo se justifica como obra a partir del salto estético. Esto nos lleva nuevamente a la pregunta de Piglia de “cómo mejorar el diario” (o, dicho de otro modo, cómo evitar el “fracaso” estético en el proyecto del diario). Barthes la responde de este modo: “[L]a única justificación de un diario íntimo (como obra) sólo podría ser *literaria*, en el sentido absoluto, aunque sea nostálgico, de la palabra” (367). El diario puede justificarse si se emplea como “taller de frases”, si facilita la “creación de un estilo” y empuja a su ejecutante a “afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado), con un arrebató, una dedicación, y una fidelidad de intención que se parecen mucho a la pasión” (367), si lo lleva a “mejorarlo” practicando la

idolatría de la frase (“yo idolatro la frase”, dice Barthes.) La cuestión del “mejoramiento” del diario es relevante porque señala la operación crítica de Piglia al releer sus propios materiales y hacerse la pregunta trascendente de su utilidad y su valor. La noción del diario como un proyecto literario fallido perdura en las páginas estrictamente diarísticas (lo que Barthes y Giordano llaman “notación”) de *Los diarios*. A este hipotético fracaso, en línea con Barthes, Piglia propone el “mejoramiento” de sus diarios. Sin embargo, y esto da pie para el capítulo siguiente, su propuesta de “mejoramiento” ocurre en dos niveles. No sólo a partir de la revisión y comentario de lo escrito, prestando atención a la sintaxis y el estilo, como hemos visto en los ejemplos más arriba, sino al aplicarle al diario una serie de incrustaciones narrativas que ofrecen una temporalidad diversa, y todo esto en el marco del desplazamiento fundamental, el pasaje de Ricardo Piglia a Emilio Renzi, que connota la lectura de los materiales y los convierte en otra cosa. En otras palabras: “preocupado” por la posible inutilidad del diario, por la trivialidad de sus contenidos, por el “fracaso” estético y literario, Piglia no sólo, como Barthes, se dedica a la corrección de estilo, sino que propone la transposición fundamental de la que ya hemos hablado en detalle: “darle” su vida a un personaje de ficción. ¿Qué consigue Piglia con intercalar relatos del pasado en boca de Emilio Renzi? ¿Qué ocurre con el proyecto del diario cuando oímos a Renzi hacer crítica literaria?

Recién vimos algunos ejemplos de “notación”. En ellos, Piglia cumple con uno de los mandatos del diario: no sólo quejarse, cuestionando su inutilidad, sino llegando al punto del encarnizamiento. Ahora veamos cómo, a partir de una serie de relatos que interrumpen el flujo natural del diario, Piglia reflexiona sobre cuestiones fundamentales relacionadas a la escritura, la vida, y la eficacia —o no— de los géneros autobiográficos a la hora de representarlas. Veamos, también, cómo esta transposición modifica la naturaleza del texto que el lector tiene entre

manos.

Narración y crítica en Los diarios de Emilio Renzi

A la inmediatez de la inscripción espontánea y permanente—la notación episódica que vemos en las partes estrictamente del diario—se contraponen algunos relatos en donde Emilio Renzi elabora escenas del pasado con una temporalidad morosa, afín a la lógica del relato y alejada del presente de la notación. En algunos de estos pasajes Renzi ofrece una lectura crítica del diario y de los géneros autobiográficos. Esta tensión entre diario y autobiografía no se resuelve en *Los diarios de Emilio Renzi*. La alternancia entre notación y relato, entre inmediatez y expansión, forma parte de la arquitectura narrativa que Piglia decide imponerle a su obra más autobiográfica. ¿Qué efecto de lectura provoca esta superposición de modalidades de escritura autobiográfica? Para responder esta pregunta trabajaré tres apartados narrativos en los que puede verse cómo Piglia hace a un mismo tiempo autobiografía y crítica literaria al interior de *Los diarios de Emilio Renzi*: “En el umbral”, “En el estudio”, “En el bar”.

En los apartados narrativos de *Los diarios de Emilio Renzi* la temporalidad se dilata y la voz narrativa se vuelve un poco más confusa. Emilio Renzi aparece de distintos modos. Por momentos, en primera persona; en parte, mediada por un narrador, en tercera; pero también, porque a Piglia le interesan los efectos de esta perturbación, el texto ofrece una combinación de voces, como si nos propusiera con un juego narrativo encarnar la pregunta que hace al inicio del primer volumen: ¿quién habla en una autobiografía? ¿Quién dice “yo”? Propongo pensar estos tres umbrales como los modos en que, empujándolo a la ficción, Piglia hace “fracasar” el efecto de inmediatez del diario.

“En el umbral”

El título de este primer capítulo de *Los diarios de Emilio Renzi* puede leerse como guiño simbólico. La primera escena que aparece en la obra—como señalé al comienzo de este capítulo—es una escena de lectura. Como he mencionado más arriba, Piglia relata la admiración por su abuelo Emilio, al que siempre veía concentrado y leyendo con “los ojos fijos en un mismo objeto rectangular” (Piglia 2015, 15), y nos cuenta sobre su incipiente acto de imitación: el niño que trepa a una estantería, toma un libro, sale a la calle y lo sostiene *al revés*. Sentado en el umbral de la casa—escena que es también el “umbral”, el inicio, de los tres volúmenes de *Los diarios*—el chico de tres años tiene el libro dado vuelta. En determinado momento “una larga sombra” se inclina sobre el niño y le advierte de su error. “Pienso que debe haber sido Borges, se divertía Renzi esa tarde en el bar de Arenales y Riobamba”, leemos en la misma página, “porque, ¿a quién sino al viejo Borges se le puede ocurrir hacerle esa advertencia a un chico de tres años?” (Piglia 2015a, 12). Ya desde el principio de la obra aparece la sugerencia de que la lectura, como vengo diciendo, puede entenderse en una operación activa, dadora de sentido. También, desde el principio mismo de la obra, como si quisiera dejar en claro su relación con una de las grandes figuras de la tradición argentina, Piglia menciona “la larga sombra” de Borges—nótese la relación entre un adulto y un niño—a quien ha tomado como modelo de “lectura al revés”.

Tal parece ser la propuesta de lectura de los tres volúmenes autobiográficos de Piglia: *Los diarios de Emilio Renzi* también funcionan como una lectura “al revés”, o por lo menos como una propuesta de lectura alternativa sobre los discursos autobiográficos. “En el umbral” alterna las

voces de un narrador con la primera persona de Emilio Renzi. Del mismo modo que en la enigmática “Nota de autor” que analicé más arriba, Piglia siembra la incertidumbre de las voces narrativas, y nos lleva a pensar la pregunta que él mismo aborda en otro apartado ensayístico incluido en *Los diarios*, titulado “Quién dice Yo”. Aunque tiene solo una página y media intercalada hacia el final del primer tomo de *Los diarios*, este texto sintetiza algunas de las claves que Piglia trabaja a fondo en las secciones crítico-narrativas que seleccioné. Escribe: “Como nos ha enseñado la lingüística, el Yo es, de todos los signos del lenguaje, el más difícil de manejar, es el último que adquiere el niño y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos, el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro” (Piglia 2015a, 336). Con esto en mente leamos el siguiente fragmento de “En el umbral”:

La experiencia, se había dado cuenta, es una multiplicación microscópica de pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden, sin conexión, dispersos, en fuga. Su vida, había comprendido ahora, estaba dividida en secuencias lineales, series abiertas que se remontaban al pasado remoto: incidentes mínimos, estar solo en un cuarto de hotel, ver su cara en un fotomatón, subir a un taxi, besar a una mujer, levantar la vista de la página y mirar por la ventana, ¿cuántas veces? Esos gestos formaban una red fluida, dibujaban un recorrido —y dibujó en una servilleta un mapa con círculos y cruces—, así sería el trayecto de mi vida, digamos, dijo. (16)

¿Quién dice Yo en este fragmento? ¿Quién habla? Un narrador anónimo se refiere a un tal Emilio Renzi, que es, como vemos en la tapa, un alter ego de un tal Ricardo Piglia. En el texto hace referencia a las dificultades sobre la organización narrativa de una vida, que puede pensarse como “secuencias lineales” o “series abiertas”. A la vez, el narrador de la escena (que transcurre en un bar de Arenales y Riobamba) permanece sin identificarse mientras nos hace notar que Emilio Renzi dibuja “un mapa con círculos y cruces” en una servilleta. Ese mapa confuso, hecho un poco al azar, puede pensarse como el ejercicio autobiográfico que Piglia intentó componer, de manera mucho más elaborada, en *Los Diarios*. Un proyecto en el que, por momentos, como en

este apartado inicial, la voz narrativa salta con ligereza y libertad, justamente, para poner en el papel uno de los problemas teóricos que especificará más adelante en otros pasajes críticos. Un narrador de ficción que dice Yo no es menos incierto que un Yo autobiográfico. Un Yo de ficción o un Yo autobiográfico, parece señalar Piglia, son ambos fruto de una escritura, de una convención y de un pacto de lectura que ofrece una garantía parcial que tranquiliza al lector: una fórmula que brinda cierta organización a lo escrito. Esto parece señalar Piglia al inicio de sus tres volúmenes, yendo y viniendo de un narrador anónimo a la voz de Emilio Renzi. Otro fragmento de “Quién dice Yo” resulta ilustrativo de esta problemática: “Exorcismo, narcisismo, en una autobiografía el Yo es todo el *espectáculo*. Nada alcanza a interrumpir esa zona sagrada de la subjetividad, alguien se cuenta su propia vida, objeto y sujeto de la narración, único narrador y único protagonista, el Yo parece ser también el único testigo” (336, énfasis mío). Ese espectáculo del Yo, entonces, no es otra cosa que un artefacto que aporta un orden. El Yo es una entidad inestable, la más difícil de precisar, nos dice Piglia, según la lingüística. Decir Yo en la página no es una garantía de nada, sino más bien una aspiración a que exista una correlación entre entidades abstractas, enunciado y enunciación. Quien se escribe, necesariamente se desdobra, escribe su propia vida como si fuera de otro. La superposición entre sujeto y objeto obliga a esta escisión que Barthes también señala en su epígrafe a su *Roland Barthes por Roland Barthes*. Escribirse a uno mismo supone una superposición que obliga a mirarse desde un afuera imposible, inexistente. Entonces, para Barthes —y también para el Piglia de *Los diarios*—la alternativa es leer lo escrito como si fuera una novela (Barthes) o “entregarle” los diarios propios a un personaje de ficción (Piglia). Al hacer esta operación, el valor documental de los diarios sufre un sacudón que suspende su validez y los convierte en otra cosa. “En el umbral” ofrece buenos ejemplos de estos saltos en el narrador con los que Piglia juega libremente. En lo tocante a la organización del

material de una vida, Renzi dice:

Podría por ejemplo contar *mi* vida a partir de la repetición de las conversaciones con mis amigos en un bar. La confitería Tokio, el café Ambos Mundos, el bar El Rayo, la Modelo, Las Violetas, el Ramos, el café La Ópera, La Giralda, Los 36 billares..., la misma escena, los mismos asuntos. Todas las veces que me encontré con amigos, una serie. Si hacemos algo —abrir una puerta, digamos— y pensamos después en lo que hicimos, es ridículo; en cambio, si observamos desde un mirador la reproducción de lo mismo, no hace falta nada para extraer una sucesión, una forma común, incluso un sentido. (Piglia 2015a, 16, énfasis mío)

De estas pocas líneas podemos extraer una idea consistente sobre el tipo de operación de lectura que ha hecho Piglia con el material de sus diarios. En primer lugar, desde este relato, y con un tono retrospectivo y casi melancólico, Renzi menciona los bares que ha frecuentado a lo largo de su vida. Habla en primera persona: como si se pusiera a pensar en estrategias o técnicas para “contar *mi* vida”, sugiere la elaboración de series para la organización del material. Piglia pone en práctica esto en el segundo volumen. Los hechos se organizan en series que permiten identificar zonas particulares de su vida (la política, los amigos, el diario). Por otro lado, Piglia distingue entre dos tipos de escritura. Parece imposible —o “ridículo”, dice Piglia— anotar la totalidad de los hechos, salvo que se los observe como una serie, “desde un mirador” (como si la propia vida “fuera de otro”), lo que facilita la interpretación de la que se extraiga una “sucesión”, o un “sentido”. “En el umbral” instala desde el inicio la problemática de la escritura de la vida, y distingue, como acabo de señalar, dos modalidades para hacerlo. Poco después, en la misma sección, el narrador toma la palabra y reflexiona explícitamente sobre la escritura de diarios:

Su vida se podría narrar siguiendo esa secuencia o cualquier otra parecida. Las películas que había visto, con quién estaba, qué hizo al salir del cine; tenía todo registrado de un modo obsesivo, incomprensible e idiota, en detalladas descripciones *fechadas*, con su trabajosa letra manuscrita: estaba todo anotado en lo que ahora había decidido llamar *sus archivos*, las mujeres con las que había vivido o con las que había pasado una noche (o una semana), las clases que había dictado, las llamadas telefónicas de larga distancia, notaciones, giros, ¿no era increíble? Sus hábitos, sus vicios, sus propias palabras. Nada de vida interior, sólo hechos, acciones, lugares, *circunstancias que repetidas creaban la ilusión de una*

vida. (16, énfasis mío)

En la misma sección inicial de “En el umbral” es ahora el narrador quien reflexiona sobre la escritura del diario. Se pregunta qué hacer con los hechos, cómo se organizan, y describe el modo “obsesivo” en que el protagonista, Emilio Renzi, completa sus cuadernos “con trabajosa letra manuscrita”. Estos “archivos”—hechos de “notación”—son a la vez exhaustivos e “incomprensibles”. Todavía el lector no ha ingresado en el primer diario del primer volumen, y ya se topa con este fragmento introductorio en donde se piensa qué tipo de texto ofrece el diario: una lectura crítica sobre el tipo de material que ofrece la notación de lo cotidiano, y el modo en que, como dice el narrador de “En el umbral”, crean “la ilusión de una vida” a partir de la repetición. En la página 16 del primer volumen (tienen más de trescientas páginas cada uno) en boca de su narrador y también de su protagonista Emilio Renzi, Piglia ofrece una definición de diario: una especie de caos “fechado” que forma un “archivo” ingobernable, pero que, de todos modos, ante la repetición, provoca una ilusión de continuidad, de “vida”.

Pero el truco en Piglia reside en la superposición de géneros. *Los diarios de Emilio Renzi*, como vengo diciendo, superan la acumulación cronológica de los diarios tradicionales. Parte de su extrañeza reside en el elemento de ficción impuesto en el pasaje de Piglia a Renzi, y parte a la superposición de notación y relato. Es a partir de esta “cesión” de Piglia a Renzi y de los apartados de ficción que el objeto que componen *Los diarios* se aleja del documento histórico y se convierte en otra cosa. El apartado “En el umbral” se discute críticamente esta la superposición de registros. En referencia a las anotaciones manuscritas (el diario), el narrador dice:

Era una radiografía de su espíritu, de la construcción involuntaria de su espíritu, digamos mejor, dijo, e hizo una pausa; no creía en esas *pamplinas* (subrayó), pero le gustaba pensar que su vida interior estaba hecha de pequeños incidentes. Así podría empezar por fin a pensar en una autobiografía. Una escena y luego otra y otra, ¿no? Sería una autobiografía seriada, una vida serial...De esa multiplicidad de fragmentos insensatos, había empezado

por seguir una línea, reconstruir la serie de los libros, ‘Los libros de mi vida’, dijo. No los que había escrito, sino los que había leído... *Cómo he leído algunos de mis libros* podría ser el título de mi autobiografía (si la escribiera). (17)

En este fragmento el narrador se entrelaza a la voz de Renzi para crear un escenario de lectura confuso y lúdico: ¿quién habla? ¿Quién dice Yo? Por otro lado, se menciona de manera explícita el término “autobiografía”. Quizás, sugiere el narrador, la reunión de fragmentos dispersos escritos en forma de diario podrían encontrar cierto orden (“una escena y luego otra y otra”; el pasaje de la notación al relato) y de ese modo construir un relato autobiográfico. Por último: los libros. Es a partir de la lectura que Renzi sugiere organizar su vida. Hacia el final del fragmento, no sin ironía, ofrece un título tentativo para la autobiografía supuestamente aún no escrita (“si la escribiera”) que el lector tiene entre manos, y que lleva el título enigmático que superpone los nombres de Piglia y Renzi.

Así como “En el umbral” inicia con la imagen casi alegórica del niño que lee al revés (un Piglia “niño” ante la sombra alargada de un Borges “adulto”), en seguida se nos ofrece una escena de iniciación a la lectura:

Me acuerdo dónde estaba, por ejemplo, cuando leí los cuentos de Hemingway: había ido a la terminal de ómnibus a despedir a Vicky, que era mi novia en aquel tiempo, y al costado del andén, en una galería encristalada, en una mesa de saldos, encontré un ejemplar usado de *In Our Time* en la edición de Penguin. Cómo había ido a parar ahí ese libro no lo sé, un viajero quizá lo había vendido, un inglés con sombrero de explorador y una mochila que seguía viaje al sur lo había cambiado, digamos, por una guía Michelin de la Patagonia, vaya uno a saber. Lo cierto es que volví a casa con el libro, me tiré en un sillón y empecé a leerlo y seguí y seguí mientras la luz cambiaba y terminé casi a oscuras, al fin de la tarde, alumbrado por el reflejo pálido de la luz de la calle que entraba por los visillos de la ventana. No me había movido, no había querido levantarme para encender la lámpara porque temía quebrar el sortilegio de esa prosa. Primera conclusión: para leer, hay que aprender a *estar quieto*. (19).

En este fragmento se ponen en funcionamiento algunas cuestiones destacables. Primero: se trata

de una escena de lectura, que será uno de los temas centrales en la obra de Piglia, y también inseparables del oficio de escritor. Segundo: la temporalidad se dilata en el tono retrospectivo y en el uso del imperfecto (“era mi novia en aquel tiempo”). En unas pocas líneas Piglia presenta una brevísima escena en donde asistimos, idealizado por el efecto narcótico del pasado, a su iniciación como lector, uno de sus primeros trances de lectura que no había querido interrumpir, extático frente a la obra que leía cada vez con menos luz, para no romper el encantamiento (“el sortilegio de esa prosa”).

La temporalidad es una de las grandes preocupaciones de *Los diarios de Emilio Renzi*. Piglia reflexiona sobre la escritura del presente, el efecto de las relecturas de sus diarios, la posibilidad de compilarlos en un futuro. En fragmentos del diario pertenecientes a octubre de 1960 (a sólo tres años de comenzar a escribirlos) anota: “Un diario registra los hechos mientras suceden. No los recuerda, sólo registra en presente. Cuando leo lo que escribí en el pasado encuentro bloques de experiencia y sólo la lectura permite reconstruir una historia que se desplaza a lo largo del tiempo. Lo que sucede se entiende después” (95). En junio de 1968 anota: “[E]stos cuadernos son una narración débilmente significativa a nivel de la anécdota, pero con una tensión que sólo surge de la lectura por venir: en ese momento, como en cualquier novela, lo que sucede, movido por el azar y la contingencia, será visto, cuando ha pasado, como inmutable” (44). Piglia no ignora que el acto de la escritura significa el ejercicio de una pausa que organiza e impone cierto orden (la sintaxis, la elección de los tópicos, la extensión de los fragmentos, el estilo) en el caos del acontecimiento, que no permite “ver”. En septiembre de 1968 anota: “Nunca vemos lo que queremos hacer hasta que han pasado diez años (por lo menos), de modo que vivimos enceguecidos por los acontecimientos” (66). Tanto en fragmentos de notación pertenecientes al diario como en las partes narrativas encontramos reflexiones sobre la temporalidad inherente a la

escritura del diario.

Experiencia y literatura I: ¿puede contarse la propia vida?

Una y otra vez a lo largo de los tres volúmenes asoman las mismas preguntas. ¿Puede contarse la propia vida? ¿Qué efecto tiene el rejunte de estas experiencias por escrito? ¿Hay una diferencia entre ese material crudo, de origen documental y casi informativo, el testimonio de haber vivido, y la elaboración literaria de esos materiales? Estas preguntas sobre la superposición entre literatura y vida atraviesan *Los diarios de Emilio Renzi*. Es justamente en los apartados que intento analizar en donde, a la manera de Borges, Piglia utiliza la ficción para representar ciertos problemas teóricos que le interesan. Un poco más adelante, “En el umbral” ofrece otro episodio significativo. Se trata de un viaje de Emilio Renzi en tren de Buenos Aires a Zapala sobre el que Piglia opera una torsión literaria que lo hace dialogar con “El Sur”, de Borges. En este episodio se narra otro acto de lectura. En este caso, el niño Renzi lee un libro de Julio Verne que trata, justamente, sobre la Patagonia argentina:

El libro de Verne me explicaba lo que yo veía. El erudito geógrafo francés clasificaba y definía la flora y la fauna, las aguadas, los vientos, los accidentes geográficos. La literatura popular es siempre didáctica (por eso es popular). El sentido prolifera, todo es explicado y aclarado. En cambio, lo que yo veía por la ventanilla era árido, ventoso, los pajonales, el arenal, los yuyos aplastados, las piedras volcánicas, el vacío. Siempre habrá un *hiato insalvable* entre el ver y el decir, entre la vida y la literatura. (22)

Piglia utiliza una lectura de infancia para representar algunos de los tópicos que le interesan como crítico literario. En este caso me interesan dos en particular: la técnica narrativa (el didactismo en la literatura popular: “todo es explicado y aclarado”; la sobreabundancia de datos informativos), y la superposición entre literatura y vida, tema que compete al estudio de los

diarios. Piglia se refiere a esto como un “hiato insalvable”. El tópico se convertirá en uno de los grandes temas que abordan *Los diarios de Emilio Renzi*. En el caso del viaje por la Patagonia, Renzi dice: “No recuerdo cómo descubrí esa novela que cuenta una travesía por la Patagonia mientras yo atravesaba la misma Patagonia que leía” (21).

Por otro lado, los hechos narrados recuerdan a un viaje similar que hace Juan Dahlmann, protagonista del cuento “El Sur” después del accidente que lo lleva al hospital (Borges 2012). En el cuento de Borges el protagonista sufre un desdoblamiento. Juan Dahlmann se clava un fierro en la cabeza por subir las escaleras de su casa leyendo un ejemplar recién obtenido de *Las mil y una noches*. Es la “literatura” la que lo distrae de la “realidad” (o de la “vida”) y lo lleva a la muerte. En el “El sur” Dahlmann muere dos veces. Una sin heroísmo, de una sepsis, en un hospital de Buenos Aires. Otra, fantásica y heroica, en un duelo a cuchillo en las pampas. Durante el viaje Dahlmann lee *Las mil y una noches*. De pronto, obnubilado por la belleza del paisaje, baja el libro y mira por la ventana. Las resonancias con el relato de Piglia son notorias. Aunque en “En el umbral” no hay muerte, sí hay desdoblamiento. Piglia siembra desde el inicio las claves sobre cómo deben leerse sus diarios. Con la alusión borgiana Piglia presenta el problema de la escritura de la vida: los límites de la representación de la realidad. El desdoblamiento, en este caso, tiene que ver con cómo sortear ese “hiato insalvable” entre lo que se ve y lo que se escribe. Ante esa imposibilidad, Piglia opta por un desdoblamiento literario: contar los episodios de su propia vida como si fueran de otro —en este caso, de Emilio Renzi— empleando una temporalidad dilatada, retrospectiva, típica del relato. Así es cómo narra un episodio vivido por Emilio Renzi con su abuelo camino a Zapala en un tren, pero a la vez vincula el episodio con un cuento clásico de la tradición argentina: otra aparición de la “sombra” de Borges al inicio de *Los diarios*. El desdoblamiento en el relato de Piglia contrapone el paisaje

visto por la ventana con el paisaje leído en la novela de Verne, en alusión a la realidad que Juan Dahlmann primero ignora por dedicarse a la lectura de *Las mil y una noches*, hasta que esa visión lo conmueve y cierra el libro. Nuevamente resuena el título de este capítulo inicial. Este “umbral” (entre experiencia y literatura) es el que representa ese viaje patagónico. La insistente referencia a Borges—por supuesto—tampoco es inocente. Así como al principio del capítulo Piglia se representa como un niño con el libro al revés a quien la sombra de Borges le hace notar su error, unas pocas páginas más adelante, ya convertido en lector, Piglia se pone a la par de una de las grandes figuras de la literatura argentina, y replica, citándolo, el mecanismo de unos de sus cuentos fundamentales para abordar sus propios umbrales (el pasaje de la vida a escritura de la vida, es decir, de Piglia a Renzi). Dahlman lee *Las mil y una noches*, pero se deslumbra con el paisaje, que supera al texto. El viaje en tren del personaje borgiano es alegórico: establece esa transición entre vida y literatura, entre lo vivido y lo imaginado. En el caso de Borges, entre la muerte heroica, en un duelo a cuchillo en la llanura, como un héroe (o al menos con guapeza) y la muerte sin celebridad en una agónica cama de hospital, por una sepsis tratada a destiempo. El niño Emilio Renzi (duplicación de Ricardo Piglia) lee *Los hijos del Capitán Grant* mientras coteja por la ventana los paisajes que el libro narra. Con esta escena Piglia nos entrega una reflexión sobre las limitaciones representativas de la literatura. Si en Borges el viaje de Dahlmann significa la transición entre mundos (el de la muerte heroica en la llanura contra la muerte clínica en el hospital) en Piglia el viaje sugiere la duplicación —el cruce de un umbral—de voces narrativas: el pasaje de Piglia a Renzi.¹⁹ El responsable de estas páginas, un tal Ricardo Piglia, parece

19. Julio Premat entiende de este modo la transición identitaria entre uno y otro: “Los *Diarios*, gracias al cambio de identidad del hombre de quien se cuenta la existencia, pasan de la transmisión de la verdad más inmediata (usual en los diarios íntimos) a la ficción (la proyección de sí mismo en un imposible, en otro, en un personaje de papel)” (Premat 2019, 2).

sugerimos que la propia experiencia no puede escribirse sino desde la ficción. En otras palabras: que la ficción es el único modo de alcanzar una verdad relativa al sujeto. Es importante no perder de vista que este episodio, con todas sus alusiones, forma parte de “En el umbral”. A partir de estos capítulos intercalados Piglia cuestiona el género del diario, piensa en los discursos autobiográficos, se debaten cuestiones filosóficas como las posibilidades de la escritura de la vida e inclina hacia la ficción su obra más personal. En este sentido, el diario “fracasa” ante las irrupciones críticas y de ficción.

Experiencia y literatura II: El archivo de la guerra

El último episodio que analizaré de “En el umbral” trabaja otra anécdota con el abuelo Emilio. Leemos que su abuelo peleó en la Segunda Guerra mundial, fue herido en combate, y relegado al servicio postal. Su trabajo, dice Renzi, “consistía en juntar los elementos personales – el reloj, el anillo de bodas, las fotos familiares, las cartas no enviadas o a medio escribir– y enviarlos con una carta de pésame a los deudos” (Piglia 2015, 24). A su retorno a la Argentina, el abuelo se convirtió en un coleccionista (quizás un poco fanático) de materiales vinculados a la guerra. Según nos cuenta Renzi, el abuelo trajo consigo varias cartas y objetos de esa época.

Con la intención de reconstruir el pasado, este hombre contrata a su propio nieto para que lo asista en la organización de sus archivos: el abuelo “tenía mapas, cartas de la guerra, libros sobre la guerra; no quería perder todo eso”, dice Renzi (Piglia 2015, 24). “Qué obligación puede ser más opresiva que la de clasificar cartas muertas y contestarle a la madre, al hijo, a la hermana”, se pregunta el narrador. En el relato Renzi hace hablar a su abuelo. El viejo se muestra preocupado por “[c]ómo podemos darle voz a los muertos, esperanza a los que

murieron sin ninguna esperanza, alivio a los fantasmas que vagan espantados entre las alambradas y la luz blanca de los reflectores” (24). Nuevamente Piglia utiliza la técnica narrativa para encarnar problemas teóricos. En una escena que parece trivial, y tomando a su abuelo como protagonista, se enfrenta al problema del archivo. ¿Qué puede hacerse con los materiales y documentos para reconstruir el pasado? La discusión lleva a pensar en las “Tesis de la filosofía de la historia” de Walter Benjamin. Este texto de 1940 postula la necesidad del que el verdadero historiador conciba la historia como un texto en el que se le de voz a los vencidos: “The past can be seized only as an image which flashes up the instant when it can be recognized and is never seen again”, dice (Benjamin 2007, 255). Esta fugacidad del pasado le sirve para establecer una distinción entre historia y memoria. En su ensayo propone darle relevancia histórica a los testimonios. Benjamin entiende la memoria como una forma de resistencia a los discursos totalizadores de la historia (que cuentan la versión de los vencedores).²⁰

Por otro lado, la frase que Renzi pone en voz de su abuelo hace eco de un escrito fundamental de Paul De Man, “La Autobiografía como desfiguración”. En este ensayo De Man postula la imposibilidad de distinguir la autobiografía de la ficción. Desde su punto de vista, como hemos visto en la introducción, nada preexiste al texto escrito, o más bien, la noción de Yo es únicamente un resultado. De Man utiliza famosamente la figura de la prosopopeya para describir la operación autobiográfica. Esto es, la operación de darle voz a los muertos, lo que recuerda a la voz del abuelo Emilio cuando se pregunta eso mismo, y con palabras casi idénticas. Vemos entonces cómo desde el inicio mismo de *Los diarios*, en el apartado llamado no

20. Así lo sintetiza Reyes Mate en *Medianoche en la historia*: “[L]a historia contará lo que hay, lo que queda, partiendo del supuesto de que la realidad, mal que nos pese, es lo que ha quedado y no lo que pudo ser si lo que quedó en el camino hubiera llegado hasta nosotros. La memoria, sin embargo, se niega a tomar lo que hay por toda realidad” (Reyes Mate 2006, 119).

azarosamente “En el umbral”, Ricardo Piglia cuela sus inquietudes teóricas y críticas en lo tocante al género al que pertenece su texto. En boca del abuelo de Emilio Renzi pone una frase muy significativa que sintetiza una posición teórica fundamental respecto de la autobiografía.

Recapitulando: Renzi utiliza un episodio aislado de su vida para la creación de un relato en el que alude conceptos teóricos que le interesan tanto desde las disciplinas de la historia (el rol del historiador, la oposición entre historia y memoria, el concepto de historia como texto, en Benjamin) como de la teoría literaria (la validez o no de la noción de autobiografía y la posición textualista—nada preexiste a lo escrito—en De Man). El problema que el joven Emilio Renzi enfrenta ante el archivo de su abuelo es similar, o más bien un símbolo de lo que enfrenta el autor Ricardo Piglia ante sus propios papeles: los diarios manuscritos que compiló y trabajó hasta dar con *Los diarios de Emilio Renzi*. Emilio Renzi acepta la oferta de su abuelo para la organización sus papeles de la guerra, y de ese modo, hacer el intento de recuperar el pasado. Algo similar se propone Ricardo Piglia en los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi* a partir de un trabajo de selección, reescritura, edición y publicación de sus cuadernos escritos a lo largo de su vida: una operación de lectura que suspende el valor documental de los textos e inclina la obra hacia la ficción. Renzi cierra el episodio de su abuelo poniendo en boca de este personaje una compleja reflexión sobre los límites del lenguaje que sirve de síntesis a la cuestión que nos concierne. Nos dice esto:

-El lenguaje,..., el lenguaje..., decía mi abuelo –dijo Renzi-, esa frágil y enloquecida materia sin cuerpo es una hebra delgada que enlaza las pequeñas aristas y los ángulos superficiales de la vida solitaria de los seres humanos, porque los anuda, cómo no, sí, decía, los liga, pero sólo por un instante, antes de que vuelvan a hundirse en las mismas tinieblas en las que estaban sumergidos cuando nacieron y aullaron por primera vez sin ser oídos, en una lejanísima sala blanca y desde donde, otra vez en la oscuridad, lanzarán también desde otra sala blanca su último grito antes del fin, sin que su voz llegue por supuesto, tampoco, a nadie. (Piglia 2015a, 25).

Piglia compone esta voz melancólica de ficción para repetir este mecanismo que se ha convertido en sello autoral: que los personajes de ficción discutan cuestiones teóricas complejas, que debatan ideas, que se haga literatura de estos problemas teóricos. O, dicho de otro modo, que el borde entre crítica y ficción se vuelva cada vez más delgado e indistinguible.

El final de la historia del abuelo es notorio. La restitución del pasado resulta imposible. El lenguaje, dice el viejo, carece de idoneidad: no parece ser una herramienta demasiado confiable para la tarea. El proyecto queda trunco y el abuelo enloquece. No parece haber solución al “hiato insalvable” que se nos ofrece en la escena de lectura. La solución es hacerlo materia de ficción. El autor convierte la imposibilidad en relato.

Elogio de la lectura: “En el estudio”

En este apartado se pone en escena el acto de lectura de los diarios manuscritos. Un narrador inespecífico acompaña a Emilio Renzi a su estudio. Se trata de un Renzi viejo, con un problema de salud no especificado, que pide ayuda en el trabajo de relectura y transcripción de los materiales. Conociendo la historia de Ricardo Piglia, podemos inferir que se trata de la enfermedad con la que tuvo que lidiar hasta su muerte, pero nada en el texto lo aclara:

Los libros y los papeles y las revistas y las carpetas estaban diseminadas sin orden sobre las mesas, en los sillones y también en el piso. Emilio se encontraba conmigo en el bar y a veces me pedía que subiera con él al estudio porque le gustaba estar con alguien, cuando no podía escribir. Fuimos al cuarto que estaba al final del pasillo y que era el escritorio propiamente dicho, allí había un orden aparente que sólo Renzi parecía conocer. Varias cajas de cartón se amontonaban en un costado y también se veían fotografías dispersas en los estantes de la biblioteca. Nos sentamos alrededor de la mesa de trabajo y Emilio sirvió dos copas de vino blanco, y luego me mostró el cuaderno que tenía abierto en un atril de alambre y me pidió que copiara lo que iba a dictar. Estaba mal de una mano y le costaba escribir. Leyó, con voz tranquila, una entrada de su diario escrita cincuenta años antes. (122).

Esta escena en el estudio de Renzi se toma su tiempo para la descripción del espacio y algunos de los hábitos de su protagonista. Otra vez la utilización del imperfecto permite la narración dilatada en un tiempo inespecífico (“Emilio se encontraba conmigo”, “a veces pedía que subiera con él”) que se contrapone con la inmediatez de la notación diarística. Por otro lado, Piglia construye una ligera mistificación del estudio del escritor: en pleno frenesí de trabajo, rodeado de cajas y libros, ante “un orden aparente que sólo Renzi parecía conocer”, con cajas de cartón amontonadas (las cajas que posiblemente contengan los diarios manuscritos) y frente a una serie de fotografías dispersas. El acto más significativo de la escena es la lectura y transcripción de uno de sus diarios. Renzi solicita al narrador que lo escuche y copie una entrada que está a punto de leer desde el atril de alambre. Como si fuera una partitura a punto de ser ejecutada, Piglia enaltece el momento de relectura y transcripción de sus diarios. Lo que lee aparece a continuación señalado de este modo: “*Martes 7 de marzo de 1962*. De hecho varias veces en los años siguientes pasé días enteros leyendo las cartas y las postales y las notas de mi abuelo, e incluso escuchando las grabaciones con la voz del Nono dando su versión de los hechos” (122).

Poco después Renzi describe la práctica de la notación en sus diarios:

No escribí acá, en este cuaderno, dice ahora Renzi, mis fichas y notas de trabajo sobre el archivo de la Guerra, las anoté aparte, como hacía entonces con las historias que yo imaginaba que podrían servirme en el futuro para escribir algo. No anotaba todo en mi diario, no estaba loco, no pensaba que cada cosa que vivía tuviera que ser registrada, más bien me dejaba llevar por la intuición y escribía lo que sospechaba que no iba a recordar. (122)

Hemos visto más arriba cómo en fragmentos diarísticos Emilio Renzi menciona la lectura de sus propios diarios. A veces con intenciones de “mejorarlo”, con dudas sobre la utilidad de la empresa, a veces para criticarlos en cumplimiento del mandato de encarnizamiento, tan típico de los diaristas, Renzi lee lo que lleva escrito y formula comentarios espontáneos, veloces, notas de

lectura que le sirven para reflexionar sobre la práctica. Estas inscripciones —lo que llamé *notación* tomando como referencia a Barthes—ocurren en los tres tomos de *Los diarios*. Doy nuevos ejemplos. El 4 de septiembre de 1968 anota: “Serie E. Cuando pueda juntar mis cuadernos de los ocho años anteriores, los pasaré a máquina” (Piglia 2016, 53). El 12 de octubre del mismo año escribe: “Ganas de pasar por Mar del Plata, pese a todas las ceremonias familiares, para buscar los cuadernos guardados allí y comenzar a transcribir mis diarios del 68 al 62. Ver qué se puede rescatar de aquellos tiempos” (Piglia 2016a, 78). El 3 de noviembre anota: “Lectura de mis diarios de 1957, algunas constantes: transformar una relación con Elena, dejándome atrapar por las ceremonias cotidianas (todos los días iba a jugar al ajedrez. Descubrimiento de la lectura voraz, tres libros en una semana.) Experiencia narrativa, doble conciencia, fractura entre lo que yo era en 1957, lo que soy ahora al leer esos hechos de 1968. Recuperación de los acontecimientos por el valor que podrían llegar a tener en el futuro, tiempo imprevisible para quien lo está viviendo. Me dejo arrastrar por una excitación inusitada ante la lectura de mi propia vida” (91).

Escritos con una prosa eficaz, estos apuntes señalan—entre otras cosas—algunas ideas respecto del diario, la temporalidad, y los efectos que los materiales tendrán en el futuro. Piglia mismo se ocupa de hacer un análisis estilístico de la espontaneidad y rapidez con la que escribe sus cuadernos:

Serie E. Me cuesta—es visible—encontrar un tono para estos cuadernos, pero eso es justamente lo que me gusta de ellos: la prosa es espontánea y rápida, por lo tanto muy cambiante, no hay una retórica común. Lo mejor es la continuidad, la persistencia, que son el gran desafío de la narración. Aparece también un rasgo que está en todo lo que hago: no me concentro en un punto, más bien me disperso y me dejo llevar por el impulso de lo que estoy escribiendo” (156).

El tratamiento que se le da a la lectura en los apartados de ficción es bien distinto. En el caso de “En el estudio” el ritmo de la prosa se dilata en imágenes, descripciones y hechos narrados en el

pasado. Persiste, sin embargo, el mismo interés por la lectura de los diarios, seguida de la convicción de que los materiales deben ser retrabajados hasta encontrar su forma y disposición final. Esta convicción es la que transforma esos cuadernos originales en *Los diarios de Emilio Renzi*, con todas sus interrupciones de ficción y desvíos críticos. Piglia no sólo lee los diarios cuando decide compilarlos para su publicación hacia el final de su vida, sino que también escribe estos apartados narrativos en los que convierte el acto de lectura en una escena de ficción. A la espontaneidad y rapidez de la notación opone la temporalidad demorada de las autobiografías, cede la voz a un narrador inespecífico, y compone un relato que tiene como centro el acto de lectura de los manuscritos. Por un lado, en los fragmentos que analicé más arriba, *Los diarios* ofrecen impresiones de lectura nerviosas y certeras. Por el otro, Piglia hace ficción con su propio proyecto de lectura—la lectura de lo escrito por él mismo, la transcripción de sus diarios, la compilación de la obra que el lector tiene entre manos—y en estos capítulos intercalados permite que Renzi exprese sus ideas críticas sobre el género. En momento en que esto ocurre con mayor nitidez es en el capítulo que inaugura el segundo volumen—“En el bar”—último de los segmentos de ficción que analizaré en este subcapítulo.

“En el bar”: la teoría hecha ficción.

El último relato intercalado que trabajaré lleva como título “En el bar”, está ubicado al inicio del segundo tomo—*Los años felices*—y se trata del único texto distinto de los diarios en todo ese volumen. Se compone de una serie de disertaciones de Emilio Renzi en torno a los discursos autobiográficos, la inestabilidad del yo, la ingenuidad de la noción de “literaturas del yo”, y la práctica del diario. El inicio del relato (y del tomo segundo de los diarios) nos da la bienvenida a

un universo de ficción: “Una vida no se divide en capítulos, le dijo aquella tarde Emilio Renzi al barman de El Cervatillo, acodado en la barra, de pie frente al espejo y a las botellas de whisky, de vodka, de tequila que se alineaban en las estanterías del bar” (Piglia 2016, 7). El texto exagera las marcaciones formales pertenecientes a la ficción: se presenta al personaje en tercera persona (“le dijo aquella tarde Emilio Renzi”); se describe detalladamente el espacio donde transcurre la acción (el bar El Cervatillo); se señala la posición del protagonista con un término deliberadamente literario (“acodado” en la barra); finalmente se describe en detalle los contenidos de las estanterías (como si luciera, a propósito, la capacidad visual de la prosa de ficción). El capítulo inicia *in medias res*, otro recurso literario: Renzi se halla en plena elucubración de una teoría del diario: “Siempre me ha intrigado el modo irreal pero matemático en que ordenamos los días, le dijo” (7).

Piglia delega en Emilio Renzi la facultad de hacer crítica literaria. Este procedimiento no es nuevo en el autor argentino. En los relatos de *Nombre falso* (1975) ya hay ejemplos de este modo de hacer ficción con temas de crítica y teoría literaria. El ejemplo más contundente de ese volumen es “Homenaje a Roberto Arlt”, en el que un tal Ricardo Piglia oficia de detective de un supuesto manuscrito inédito de Arlt. El cuento le permite a Piglia la postulación sobre sus ideas acerca de la originalidad, el plagio, la falsificación, y sobre todo, la identificación, clave para la comprensión de la poética pigliana, entre el detective y el crítico literario. Piglia repite el recurso con buenas repercusiones críticas en *Respiración artificial* (1980), pero también a lo largo de toda su obra.²¹ En el caso de *Los diarios*, Piglia coloca a Renzi en la barra de El Cervatillo y lo hace

21. La confusión estratégica de los géneros ha sido una constante en la obra de Piglia. En *Crítica y ficción* (1986) Piglia reformula el género “entrevista” para señalar que la conversación puede servir como soporte para hacer crítica literaria (además, como aclara en el epílogo, Piglia no niega que haya intervenido algunas de esas conversaciones según su parecer y conveniencia); la nouvelle *Prisión perpetua* (1988) sirve para desplegar la poética de la digresión serial y las ramificaciones aparentemente fuera de control; el epílogo de *Plata quemada* (1997) resignifica toda la obra al plantear el problema de cómo narrar “hechos reales”; *El último lector* (2005), un libro de ensayos, por momentos se funde en una

elaborar ideas sobre la obra que el lector tiene en las manos: “Ya el almanaque es una prisión insensata sobre la experiencia porque impone un orden cronológico a una duración que fluye sin ningún criterio” (Piglia 2016a, 7).²²

Piglia no ahorra complejidad: como hizo en la apertura del primer volumen con el apartado “En el umbral” al hablar del archivo de su abuelo y al relatar el viaje a Zapala (la cita a “El sur” de Borges), en la apertura del segundo volumen dedica el apartado “En el bar” para insistir sobre los temas filosóficos y cuestiones críticas que le interesan. ¿Cómo se escribe la experiencia? ¿Qué utilidad tiene la obediencia de la cronología en un diario? En seguida Renzi hace una aclaración importante: “Lo digo por mí, dijo, que escribo un diario, y los diarios sólo obedecen a la progresión de los días, los meses y los años” (7).

Colocado al inicio del segundo volumen, la aclaración del personaje adquiere aún mayor relevancia. Para el que haya terminado el primer tomo, queda claro que Piglia no ha respetado esa indicación. *Los diarios de Emilio Renzi* desafían el género desde el título (pertenecen a un alter ego), pero además, como he señalado, el primer volumen se encuentra interrumpido por relatos y ensayos que poco tienen que ver con el mandato de la fecha que impone el diario. “No hay otra cosa que pueda definir un diario”, dice Renzi, refiriéndose al mandato de la fecha. Sin embargo, como parte de la obra diarística estamos leyendo una escena de ficción (al inicio del tomo

prosa de índole personal, autobiográfica, que parece darle la razón a la máxima pigliana de que la crítica literaria es una forma de autobiografía; *Formas breves* (2000), otro libro de ensayos, como ya señalé, utiliza en dos oportunidades el formato del diario para la articulación de un texto crítico (“Notas sobre Macedonio en un Diario” y “Notas sobre literatura en un diario”). Ante estos cruces, que conforma una poética, Piglia parece decir que, a la misma vez, no existen formatos que no se presten para hacer crítica literaria.

22. Cabe señalar que, al inicio del primer volumen, en el apartado que trabajé anteriormente (“En el umbral”), Piglia relata un episodio con un almanaque. Ante la muerte de su esposa, el abuelo Emilio interrumpe la práctica de cambiar la hoja del almanaque. Esto ocurre, cuenta Piglia, el 3 de febrero de 1943, “como si el tiempo se hubiera detenido la tarde de la muerte” (Piglia 2015a, 15). Es curioso cómo al inicio de un supuesto diario el autor consigne una anécdota sobre la interrupción de la temporalidad cronológica (rasgo fundamental del diario), como si en esta pequeña escena se escondiera un factor clave de la poética pigliana que desplegarán *Los diarios de Emilio Renzi*: la presencia del “almanaque” y a la vez la irreverencia de ignorarlo.

segundo) y para quienes lo hayan leído en orden, hemos visto que *Años de formación* está repleto de interrupciones narrativas y ensayísticas. “No es material autobiográfico, no es la confesión íntima, ni siquiera es el registro de una persona”, dice Renzi. Y agrega: “lo define [al diario], sencillamente, dijo Renzi, que lo escrito se ordene por los días de la semana y los meses del año” (7). El proyecto de Ricardo Piglia, por lo tanto, no suscribe a la definición de su propio personaje. Por otro lado, si un diario se rige por la cronología, que estemos leyendo un relato protagonizado por un personaje (que a la vez diserta sobre la naturaleza de los diarios) debería levantar sospechas. Nada de todo esto escapa a la lógica híbrida de Piglia, que se ha dedicado históricamente a la fusión y confusión de los géneros.²³

Así como en toda su obra Piglia se ha ocupado de la superposición deliberada de los géneros, el diario no es la excepción. En el mismo monólogo Renzi se ocupa de mencionar la pluralidad de modos que el diario puede adoptar, siempre y cuando se respete la inclusión de la fecha:

Si escribo, por ejemplo, *Miércoles 27 de enero de 2015* y debajo de ese letrero escribo un sueño, o un recuerdo, o imagino algo que no ha sucedido, pero antes de empezar la entrada que voy a escribir anoto, por ejemplo, *Miércoles 27* o, más breve, consigno *Miércoles*, ya es un diario, no es una novela, no es un ensayo, pero puede incluir novelas y ensayos siempre que uno tenga la precaución de escribir antes la fecha. (7)

El pasaje debe leerse con cierta ironía: es un personaje de ficción el que define el género que (supuestamente) más se acerca a la “verdad”. Por otro lado, la aclaración sobre los modos de consignar la fecha es curiosa: Piglia se toma esa misma libertad en sus propios diarios. Algunas

23. Sobre la hibridez en Piglia, Orecchia Havas (2019b) compara sus métodos compositivos (la reescritura, la edición, la compilación) como un procedimiento musical en proceso permanente: “No es fácil entonces pensar lo editado y lo inédito contraponiéndolos como opuestos; son más bien versiones de una topografía cambiante, de un corpus siempre en movimiento y transformación, de una concepción de la literatura que acerca el escribir al componer (musicalmente), el crear al interpretar (una partitura secreta), el publicar al “editar” (o sea, cortar y montar) o aun al reeditar, burlando la “superstición” del texto original o definitivo” (Orecchia Havas 2019b, 3).

entradas indican solamente el día de la semana (sin señalar la fecha exacta); otras incluyen el nombre del mes (por lo general cuando este cambia, para que el lector pueda orientarse); mientras que el año se indica al inicio de cada división o capítulo. Con esta lógica laxa pero suficiente Ricardo Piglia organiza sus diarios desde 1957 hasta 1982. Sin embargo, la segunda mitad del último volumen, titulado de modo sugerente *Un día en la vida*, se permite una serie de licencias en lo tocante a la organización cronológica del material. A partir del subcapítulo titulado “Los finales”, y en especial a partir de la porción llamada “Un día en la vida”, la prosa de Piglia se compone de una sucesión de episodios narrados sin mucha ilación. La presencia de Emilio Renzi como protagonista (y de algunas figuras y espacios que ya hemos transitado en los diarios previos) produce un efecto de continuidad. En “Un día en la vida” los episodios consignados aparecen separados por una raya. Hacia el final, a partir de “Días sin fecha” lo narrado se organiza en capítulos (“Private Eye”, “El perro ciego”, “El consejo de Tolstoi” entre otros); en cada uno de ellos existe una separación por días cuya fecha exacta (número, mes y año) están omitidas. De esta manera, las previsiones que el mismo Renzi se ocupa de aclarar en el inicio del segundo volumen —como parte del capítulo ficcional titulado “En el bar”— se disuelven hacia el final de la obra.

En ese mismo monólogo se hace alusión a la cuestión de la autoría: “[S]i uno publica esas notas según el calendario, es decir, si asegura que el sujeto que está hablando, el sujeto del cual se está hablando y el que firma son el mismo, o, mejor dicho, tienen el mismo nombre, entonces es un diario personal” (8). Esta nítida alusión a *El pacto autobiográfico* de Phillippe Lejeune resulta irónica si tenemos en cuenta que quien profiere estas palabras no es Ricardo Piglia, sino Emilio Renzi. Piglia apunta a ese desdoblamiento. Su *personaje*—y no el crítico Ricardo Piglia—teoriza sobre la entidad del autor. Que los argumentos sobre la naturaleza del nombre del autor

pertenezcan Emilio Renzi provoca una torsión interesante en la lectura: “El nombre propio asegura la continuidad y la propiedad de lo escrito”, dice Renzi (Piglia 2016a, 8). El efecto de estos comentarios es la puesta en duda del yo. El mismo Renzi se ocupa del tema de este modo:

[C]omo no creo a esta altura que exista una unidad concéntrica llamada ‘el yo’, o que se puedan sintetizar en una forma pronominal llamada Yo los múltiples modos de ser de un objeto, no comparto la superstición actual sobre la proliferación de escrituras personales. Por eso, hablar de escrituras del Yo es una ingenuidad, porque no existe el yo al que esa escritura —o cualquier otra— pueda referir, se reía. El Yo es una figura hueca (8).

Puede decirse que “En el bar” funciona como escenario para que Piglia ponga en boca de Renzi toda esta serie de reflexiones sobre la validez de los discursos autobiográficos. Además, insisto, esta declaración de principios teóricos adquiere aún más valor teniendo en cuenta que quien la profiere es un personaje de ficción. Es un acto de lectura —de sus propios diarios, de la teoría literaria—el que permite a un Renzi muy informado dar esta opinión en una escena de ficción en el bar El Cervatillo. El pasaje a la ficción puede pensarse como un modo de resolver (o tolerar) la inestabilidad del yo. Si no existe una “unidad concéntrica llamada ‘el yo’”, como sostiene Renzi, entonces quizás convenga inclinarse hacia la ficción para el abordaje de la propia vida. En este pasaje Piglia se acerca bastante al escepticismo textualista que, entre otros, defendió Paul De Man, para quien la diferencia entre autobiografía y ficción resulta “indecidible” (De Man 1979, 921).²⁴ En el ya citado “Autobiography as De-Efacement” De Man se pregunta:

“[D]oes the referent determine the figure or is it the other way round: is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity?” (De Man 1979, 921).

Este territorio de indiscernibilidad que propone en términos teóricos Paul De Man es el que

24. Dice De Man: “It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable” (De Man 1979, 921).

Ricardo Piglia explora *desde* su obra diarística contaminada de crítica y ficción. Pero más interesante que encontrar su filiación con esta concepción inestable del Yo, lo que más llama la atención es cómo Piglia pone en voz de Renzi, en un mismo monólogo, el núcleo de la polémica teórica que enfrenta posiciones antagónicas en torno la cuestión autobiográfica. Poco antes Renzi hablaba de la firma del autor como forma de validación (una clara alusión a Lejeune). Inmediatamente después se despacha con sus dudas en lo tocante a la unidad del Yo (“porque no existe el yo al que esa escritura —o cualquier otra— pueda referir”), en clara alusión a lo que recién cité del ensayo clave de Paul De Man (en el que impugna abiertamente la aproximación de Lejeune). Piglia, que no los ignora, lleva los problemas teóricos a la ficción. Lo que me interesa es su modalidad, cómo Piglia hace de una lectura teórica una escena de ficción en la que su alter ego recorre la teoría y expone una mirada polémica sobre el género al que pertenece la misma obra que el lector tiene entre manos. *Los diarios* contienen su propia crítica.

Algunos aspectos técnicos: “En el bar” está narrado en tercera persona, con algunas libertades narrativas a partir del indirecto libre. Piglia pasa de la voz de Renzi a la de su narrador con fluidez, entra y sale del monólogo, acorta la distancia y vuelve a aumentarla para producir un efecto de control sobre los materiales narrados. El capítulo también pone en escena la compilación—el pasar en limpio—de sus cuadernos. Así como utilizó “En el umbral” para representar el conflicto de su abuelo a la hora de reconstruir el pasado valiéndose de su archivo, “En el bar” despliega su propio conflicto organizativo. Resulta curioso que “En el umbral” abra el primer volumen, y que “En el bar”, que trabaja el mismo tema, pero específicamente sobre sus propios materiales, abra el segundo. Una vez más, Piglia convierte el tópico de cómo narrar la experiencia como sustancia narrativa: “Por eso, para poner un poco de orden en las pasiones y pulsiones de la existencia, y convertir el desorden en una línea clara, debo periodizar mi vida,

dice Renzi” (Piglia 2016, 11). En voz de Renzi el autor presenta las series que utiliza a lo largo del segundo volumen de *Los diarios* para la organización de los materiales que componen sus entradas.²⁵ Como vemos, ante el “hiato insalvable” de cómo narrar la experiencia, Renzi expone los “problemas” que enfrenta la obra y propone una salida encarnada desde la ficción. Es difícil no pensar el tránsito de Piglia a Renzi como una variante del “extrañamiento”, un impulso de Piglia hacia la explicitación del artificio en la estela de lo que Viktor Shklovski sostuvo en su ensayo “El arte como artificio”. Para el ruso el arte literario debe ocuparse de mantener despierta la percepción, cuya tendencia a lo automático (“[L]a automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles”) lleva a la desaparición de la vida (“[A]sí la vida desaparece transformándose en nada”). El arte cumple una función esencial: la de “dar sensación de vida” (Todorov 2010, 84). En Piglia existe una voluntad deliberada de “hacer literatura” con sus diarios, por lo que el pasaje a la ficción podría pensarse como una opción por la complejidad formal como un modo de provocar un quiebre con el mero registro de lo cotidiano. En la asignación de los materiales propios a su alter ego, *Los diarios de Emilio Renzi* provocan un ambiguo efecto de lectura que genera un quiebre y una extrañeza cuyo resultado es la entrada a la ficción, y la suspensión de la validez documental del diario. Orecchia Havas lo sintetiza de este modo: “La reescritura, la arquitectura de los tres volúmenes y la atribución de su autoría a un personaje de papel son las marcas más ostensibles de esa voluntad de hacer literatura, que no por esperable resulta menos sorprendente aquí en tanto transformación de un género” (Orecchia Havas 2019b, 4).²⁶ Como dije más arriba, Piglia tiene la convicción de que sus diarios no pasarán

25. Renzi lo dice de este modo: “[A]nalizo mis diarios siguiendo series discontinuas y sobre esa base organizo, por decirlo así, los capítulos de mi vida. Una serie, entonces, es la de los acontecimientos políticos que actúan directamente sobre la esfera íntima de mi existir” (Piglia 2016a, 11).

26. No toda la crítica concuerda en este punto. Martín Kohan distingue “estetización” de “ficcionalización”. El traspaso de la identidad (de Piglia a Renzi) “afecta” la lectura, pero “no hace de los diarios una novela (según la conocida invitación de lectura que propusiera Roland Barthes) ni los convierte en una ficción (porque no por eso

desapercibidos.²⁷ El desdoblamiento del autor en su espectro literario —el inclinarse a Renzi a partir de la esencial “cesión” de la vida de Piglia a su personaje— responde a una voluntad por “mejorar” el diario (una preocupación permanente a lo largo del texto) y una solución a las limitaciones lingüísticas que Piglia denominó “hiato insalvable” entre experiencia y literatura. A la vez, este cruce entre Piglia y Renzi permite a Piglia expresar sus ideas sobre la naturaleza inestable del Yo, sobre todo en el apartado “En el bar”. Como hemos visto, aquí en la voz de Renzi, Piglia no narra la experiencia en sí, sino que narra *la narración de la experiencia* (Kohan 2017, 264): Renzi hace crítica sobre el diario al interior del diario desplegando conocimientos teóricos sobre los discursos autobiográficos. O, al menos, expone los problemas a los que se enfrenta al intentar hacerlo. En otras palabras, en *Los Diarios de Emilio Renzi* Ricardo Piglia narra la aventura literaria de contar la experiencia.

Es una tentación entregarse a las asociaciones teóricas y decir que Piglia pone en funcionamiento el artificio de la ficción (entendido en términos de Shklovsky) para “elevar” su diario al estatuto de lo literario al producir un efecto de “extrañamiento” (a partir de esta concesión de su propia vida a la de Emilio Renzi). El mismo Piglia menciona este concepto en *Las tres vanguardias* para trabajar el mismo tema recurrente, que el autor denomina “ese punto ciego de la experiencia” que “no se puede decir” (Piglia 2016b, 178). Los conceptos que el autor despliega en los capítulos finales de sus clases (en las que trabaja la poética de Rodolfo Walsh) esconden la clave para entender su propio procedimiento en la edición final de sus diarios. Piglia sugiere que sólo un “desplazamiento”, un “cambio en la enunciación” puede funcionar como

dejamos de leerlos en el registro de las verdades personales)”. Aunque el escritor y crítico reconoce que “sí los aproxima, en todo caso, a un régimen de construcción y de validación estética que Piglia evidentemente no ha querido declinar” (Kohan 2017, 263).

27. Conuerdo con Kohan en que: “Si algo hacen los Diarios de Piglia, y toda su escritura, y toda su lectura, y su trayectoria docente entera, y hasta podría decirse que él mismo, es resistirse a la insignificancia” (Kohan 2017, 264).

“condensador de la experiencia” (178). En el caso de los diarios, ese desplazamiento está dado en la tercera persona, en Emilio Renzi como protagonista, en el traslado de su propia experiencia a la de un otro *cercano pero no idéntico*. Este fragmento que Piglia desarrolla para hablar de la ficción de Walsh sirve, en mi opinión, para pensar sus propias operaciones al interior del diario: “puede entenderse como una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir” (179). Piglia mismo también coquetea con los formalistas rusos para explicar este movimiento.²⁸ “Podríamos hablar de extrañamiento”, dice el autor, “de *ostranenie*, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal” (180). La crítica Adriana Rodríguez Pérsico también sostiene que hablar de extrañamiento no es suficiente para pensar el caso de Piglia, ya que el argentino propone “poner a otro en el lugar propio, transferir la experiencia, de desplazar la fuente de enunciación” (Rodríguez Pérsico 2019, 4).

En el análisis de los tres apartados de ficción (“En el umbral”, “En el bar”, “En el estudio”) trabajé las estrategias de Piglia en la creación de esta distancia entre los diarios originales y la ficción. El desplazamiento de la fuente de la enunciación es el que impugna el diario como testimonio, que lo hace fracasar, y que suspende su validez referencial al llevar los hechos a una zona de ambigüedad en donde los datos ya no pueden verificarse. A diferencia de otros diarios, en donde no está puesta en duda la identidad del autor y el narrador, en *Los diarios de Emilio Renzi* el valor documental está puesto en jaque, y de ese modo, Piglia nos ofrece sus

28. Hacia el final de *Las tres vanguardias* Piglia trabaja el caso de Rodolfo Walsh. Para el crítico, Walsh pone en la voz de otro aquello que no puede decirse. De ese modo “encuentra un modo de contar una experiencia extrema y transmitir un acontecimiento imposible” (Piglia 2016b, 177). Lo ejerce a partir de un desplazamiento, “una pequeña toma de distancia respecto de lo que está tratando de decir”, que interesa particularmente al autor (177). Ve en ese cambio trascendente la posibilidad de contar aquello que queda del otro lado de lo que puede decirse. Piglia entiende el “extrañamiento” como “ese desplazamiento del contexto que modifica el sentido”, un “ver de otro modo” (182).

opiniones críticas en lo tocante a las nociones del Yo y de los discursos autobiográficos que se proponen —con mayor o menos éxito— encarar la difícil tarea de narrar la experiencia.

9. Coda: último umbral (cómo narrar la experiencia política)

Como hemos visto, Ricardo Piglia le dio a *Los diarios de Emilio Renzi* la particularidad de hallarse enmarcados e interrumpidos por una serie de textos de naturaleza narrativa y ensayística, dueños de una temporalidad distinta a la del diario, protagonizados por el mismo Emilio Renzi, y en los cuales se discuten los aspectos teóricos en lo tocante a la composición del género en cuestión.

Es a través de estos umbrales, o prólogos, que Piglia detiene la marcha del diario (lo que llamé “notación”), como si fueran espacios deliberados de dilatación, o “contratiempos”. El tercer y último volumen de *Los diarios de Emilio Renzi* abre con otro de estos “contratiempos”: “Sesenta segundos en la realidad” narra una nueva escena de lectura, edición, recorte y escritura, en este caso motivada por la enfermedad: “Había pasado varios meses, exactamente desde principios de abril de 2014 hasta fines de marzo de 2015 trabajando en sus diarios, aprovechando una dolencia, pasajera según los médicos, que le impedía salir” (Piglia 2017, 9).

Lo que motiva el trabajo con los diarios es la “dolencia misteriosa” cuyas consecuencias eran visibles —le dificulta el movimiento de la mano izquierda—pero que aún tenía un “diagnóstico incierto” (9). En este último apartado introductorio, que como dije, es la antesala al último volumen, el personaje de Emilio Renzi aborda una de las cuestiones fundamentales del diario: la cronología. Aunque ya ha tocado estos temas en otros “umbrales” (recordemos que el capítulo “En el bar” nos advierte sobre la utilidad de las series como herramienta para

estructurar los hechos), en este último caso Renzi se inclina de manera explícita en cuestiones cronológicas. El protagonista de *Los diarios* parece tratar con cierta ironía el hecho de que quizás la organización fechada de los escritos—el compromiso cronológico—sea quizás el rasgo más característico del género diario: “No había leído sus diarios cronológicamente, no lo hubiera soportado, les había dicho Renzi a sus amigos. Antes, muchas veces había emprendido la tarea de leerlos e intentar pasarlos a máquina, ‘en limpio’, pero a los pocos días había desertado de la espantosa sucesión cronológica y abandonaba el trabajo” (9). Nuevamente: es a través de uno de sus textos que interrumpen el diario en donde Piglia expone sus ideas literarias. En este caso, se resiste a la cronología como elemento constitutivo del diario, género cuyo elemento principal es precisamente la organización fechada de los escritos que componen una vida.

¿Cómo debemos entender este acto de rebeldía?

En el caso de Piglia no se trata de una rebeldía irreflexiva, carente de causa. Propongo dos motivos a partir de los cuales Piglia se granjea la libertad de permitirse el desorden y cierta ligereza organizativa en este último volumen. Como dije más arriba, aunque Piglia ya se ha tomado ciertas libertades estructurales al intercalar ensayos y narraciones entre los textos específicamente diarísticos—en las que me he detenido a lo largo de este capítulo— es recién en el último volumen en el que la organización de los textos se disuelve casi por completo. Los materiales parecen organizados con una libertad mucho mayor, más ligada a la ficción que a la rigidez documental de un diario. La interrupción de esta “espantosa sucesión cronológica”, sugiero, tiene dos motivos.

El primero, que ya mencioné, tiene que ver con la salud: Renzi ha contraído una enfermedad cuyo diagnóstico permanece aún incierto. Esto le permite encerrarse con sus materiales escritos a mano y ponerse manos a la obra en la organización de lo que culminará en

los tres volúmenes de *Los diarios*. En ese trance, según nos cuenta el narrador en “Sesenta segundos en la realidad” (Piglia 2017), Renzi se resiste a leer la totalidad de los cuadernos en orden. Recurso al que nos tiene habituados, Piglia compone una escena de ficción para abordar un problema literario. El autor se resiste a la composición de un diario “común”, y en cambio, nos ofrece una escena en la que Renzi, enfrentado a una enfermedad que lo recluye, se niega a leer lo escrito en orden, y en cambio se permite un recorrido azaroso por las cajas de manuscritos.

El segundo motivo inherente a la relajación de la cronología es la política. Así como hemos visto más arriba, Piglia inicia sus diarios ante una interrupción de esta naturaleza: su padre debe exiliarse con su familia En Mar del Plata ante el derrocamiento de Perón. Eso da pie para que el joven Piglia, de dieciséis años, se inicie en la “utopía” de la escritura diarística. En esa “utopía” por escrito “repara” aquello que en la vida se ha modificado por razones de fuerza mayor.

Este motivo, la “interrupción”, reaparece en el tercer volumen con un tono distinto. Es el terrorismo de estado el que interrumpe la vida de las personas en la Argentina en el período que se extiende entre 1976 y 1983. El golpe de estado del general Jorge Rafael Videla consuma una situación de inestabilidad política que venía gestándose en los años precedentes. Piglia encarna en el último volumen de sus diarios la imprevisibilidad que regirá la vida política en esos años, los años de “la peste”, obra que cita en el mismo apartado (“Sesenta segundos en la realidad”) para señalar una época marcada por la represión, la tortura, el miedo y la muerte.²⁹

29. Piglia cita *La peste*, de Camus (Piglia 2017, 13). Inmediatamente después encontramos dos alusiones a “la peste” narradas por Renzi: “Por eso he hablado de la peste en estos años; era la forma, en la tragedia griega, de referirse al mal social. Una plaga que asolaba a una comunidad como efecto de un crimen perpetrado en el lugar mismo del poder del Estado” (Piglia 2017, 12). Y poco más adelante define la peste como “un crimen estatal que producía — bajo la forma de una epidemia—en los ciudadanos el terror y la muerte” (Piglia 2017, 12).

La lógica de la interrupción, sobre la que ya ha hablado con el golpe en 1955 (que propicia el origen de la escritura del diario) se repite a partir de 1976 con el golpe militar que instala al primero de cuatro gobiernos militares que signaron el último período oscuro de la política argentina. Si el golpe de Lonardi (que derroca a Perón en 1955) suscita el inicio de la escritura, el golpe de Videla, en 1976, provoca un sacudón, desorganiza los materiales, impone un desorden en la vida política y social que Piglia incorpora como forma para el último volumen de *Los diarios*. El desorden y la libertad en la organización de los materiales que Piglia elige para *Un día en la vida*, el tomo final de *Los diarios de Emilio Renzi*, establece una relación mimética con la situación política actual. La política irrumpe (y rompe) las vidas personales, impide el orden y la previsión, impide la naturalidad de la cronología, que, para Piglia, siempre atento a los procesos de construcción literaria, es una decisión estética. Para *Un día en la vida*, en cambio, prefiere plegarse al caos que marca la época de inestabilidad política, y de este modo “desorganiza” el tercer volumen de sus diarios. La ambigüedad en el uso de la cronología en este último tomo de *Los diarios* es una decisión deliberada de Piglia.

Como ya sugerí, una de las grandes preguntas teóricas que Piglia aborda en *Los diarios* trata acerca de la experiencia: ¿cómo se narra? ¿Puede, acaso, narrarse? Aunque en los primeros dos tomos, y sobre todo en los apartados “En el estudio”, “En el umbral” y “En el bar” —los prólogos o umbrales con los que enmarca las entradas de diario—Renzi diserta sobre las limitaciones de la palabra escrita para la organización de la experiencia, y aunque utiliza el ejemplo del archivo de la guerra de su abuelo Emilio, el hombre que ha vuelto con un archivo de cartas de soldados muertos y una gran cantidad de materiales para organizar, es en el último tomo de *Los diarios* en donde hace explícito el problema de la narración de la experiencia en lo tocante al terrorismo de estado, la represión, la tortura y la muerte. A la pregunta “¿cómo se

narra la experiencia?”, que recorre los tres tomos, en *Un día en la vida* parece responderse a partir de elaboraciones teóricas que Piglia, basándose en Benjamin, ha trabajado a lo largo de toda su vida.

En su ensayo “El narrador” Walter Benjamin compara la ligereza de la información— que debe ser “understandable in itself”, sin ocultaciones, que es perfectamente revelada, y que “does not survive the moment in which it was new” (Benjamin 2007, 90)—con la complejidad de la narración, cuya amplitud narrativa no recurre a explicaciones inmediatas, sino todo lo contrario: “it is half the art of storytelling to keep a story free from explanation as one reproduces it” (89). El relato da un espacio de interpretación que pertenece al lector, “and thus the narrative achieves an amplitude that information lacks” (89-90). Como una tecnología de retención de la experiencia, nos dice Benjamin, y también Piglia a través de Renzi, la narración parece mucho más eficaz, una tecnología que puede durar siglos. Si las noticias se disuelven cuando se acaba la novedad, los relatos, en cambio, se mantienen vigentes, justamente, porque no revelan su información, no se vacían de inmediato, conservan un aspecto enigmático, una potencia. Tanto en “El narrador” como en “Pobreza y experiencia” Benjamin vaticina “el fin del arte de la narración”, un empobrecimiento de la experiencia que se manifiesta en la mudez, en la imposibilidad de relatar la experiencia. La transferencia de esta experiencia entre adultos y jóvenes, que históricamente se ha dado, dice Benjamin, a partir del relato oral, utilizando tecnologías como las fábulas y los proverbios, se halla en crisis: “¿Pero dónde ha quedado todo eso? ¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación en generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio?” (Benjamin 1973, 167). La guerra, según Benjamin, pone en crisis a la experiencia. Su “cotización” está en baja, y esto ocurre, dice

el crítico, en una generación que ha visto las peores atrocidades de la historia. Aunque el escrito es del año 1933, y se refiere a la Primera Guerra Mundial, el concepto puede aplicarse a cualquier conflicto bélico, a cualquier experiencia “atroz” (167-168). La crueldad, el horror la atrocidad provocan la mudez: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más bien pobres en cuanto a la experiencia comunicable” (167-168). En el apartado “Sesenta segundos en la realidad” Piglia se reconoce como “historiador de sí mismo” y, nuevamente, compone una escena narrativa en la que aborda la cuestión de qué forma darle al diario, es decir, a la experiencia de vida. La tensión entre vida y literatura—entre experiencia y lenguaje—se retoma una vez más, y en este caso, como dije, lo hace inclinándose a la política. En lo tocante a la cronología, si bien el último volumen es el más libre de los tres, Renzi nos ofrece sus dudas y ambigüedades en torno a la eficacia del “método” de la organización cronológica. Aunque hemos visto cómo se refiere a ella como la “espantosa sucesión cronológica”, más adelante se modera un poco y critica su propia idea de las series (que le permitía, supuestamente, “seguir un tema o una persona o un lugar a lo largo de los años en sus cuadernos y darle a su vida un orden aleatorio y serial”), y concluye que en el uso de las series, si bien resultaba interesante, “se perdía la experiencia confusa, sin forma y contingente de la vida, y por lo tanto era mejor seguir la disposición sucesiva de los días y los meses” (Piglia 2018, 10). En su rol de “historiador”—una palabra cargada de sentido si pensamos en cómo Piglia utiliza a Benjamin en este interludio—Renzi decide finalmente “presentar sus diarios en orden cronológico, respetando las etapas de su vida, porque había descubierto, al leer los cuadernos, que era posible una división bastante clara en tres tiempos o períodos” (Piglia 2017, 10). Pero una vez más, esto no lo convence, y poco después el narrador nos informa de lo siguiente: “Pero cuando en abril del año anterior había enfrentado la tarea de relectura y copia

de las entradas de su diario, se dio cuenta de que era insoportable imaginar su vida como una línea continua y, rápidamente, decidió leer sus cuadernos al azar” (10).

Recapitulando: en su rol de historiador de su propia vida, de frente a las cajas con cuadernos, encerrado por una enfermedad misteriosa, Emilio Renzi se muestra ambiguo en relación a qué métodos utilizar para la presentación de sus diarios (cronológicamente o a partir de series). La vacilación es en parte lo que Piglia quiere mostrarle al lector. Por momentos Renzi parece agotarse ante la perspectiva de un diario “normal”, organizado cronológicamente. Entonces se le ocurren las secuencias y series (de las que ya ha hablado en el “contratiempo” del volumen segundo). Pero pronto vuelve a dudar, y asegura que un diario organizado de ese modo alteraría el influjo caótico, la “experiencia confusa, sin forma y contingente de la vida” (10). Y, sin embargo, poco después, en el mismo apartado, Renzi vuelve atrás en sus postulados: un diario cronológico le parecería “insostenible”. Entonces, es a través de una escena de ficción— en la que Renzi va y viene, cavila, duda, se contradice y piensa en voz alta— que Piglia encarna en un personaje la problemática relativa a los discursos diarísticos: muestra el conflicto relativo a la organización de su archivo personal. Un breve análisis del espacio servirá para abonar este argumento. Refiriéndose a los cuadernos, Renzi dice lo siguiente: “Estaban archivados de cualquier manera en cajas de cartón de distintas procedencias y tamaños, lo habían acompañado a todos lados esos cuadernos, y por lo tanto el desorden de las mudanzas había roto toda ilusión de continuidad” (10).

Este problema de Renzi representa el problema de fondo que trabaja Piglia en esta escena de “Sesenta segundos en la realidad”: qué hacer con la experiencia, cómo trabajarla literariamente, qué puede hacerse y qué no, con qué consecuencias. Así como su abuelo Emilio Renzi ha traído de la guerra un archivo ingobernable, la experiencia, eso que Renzi ha escrito a

lo largo de su vida en los emblemáticos cuadernos negros de tapa de hule también se inclinan al caos. ¿Qué pueden hacer los documentos con la experiencia? ¿Está fuera del alcance, fuera de una mirada que la englobe, que la pueda representar? En cuanto al aspecto material de los archivos, Renzi se calma al verlos, por lo menos, en un mismo lugar: “Que estuvieran en un solo lugar y, sobre todo, que se pudiera cerrar la puerta de acceso, incluso con llave, lo tranquilizaba” (10). Al comienzo de “Sesenta segundos en la realidad” Piglia narra a través de Renzi el problema de la materialidad de su archivo de cuadernos, y los avatares de la organización espacial de estos objetos en el interior del estudio desde donde se propone iniciar la compilación:

Así que usó cajas de productos diversos para guardarlos y encajonarlos sin ningún orden y, por fin, para no tentarse, decidió ponerse de espaldas a los cuadernos, guardados en ocho cajas, y luego, sin mirar, al tanteo, sacar un cuaderno... De ese modo empezó a percibir que era varias personas al mismo tiempo. Por momentos, un fracasado y un inútil, pero, al leer luego un cuaderno escrito cinco años antes, descubría a un joven talentoso, inspirado y ganador. La vida no debe ser vista como una continuidad orgánica, sino como un *collage* de emociones contradictorias, que de ningún modo obedecen a la lógica de causa y efecto, de ningún modo, volvió a decir Renzi, no hay progresión y por supuesto no hay progreso, nadie aprende nada de su experiencia, salvo que haya tomado la precaución, un poco demencial e injustificada, de escribir y describir la sucesión de los días porque entonces, en el futuro—y nada más que en el futuro—, brillará como una fogata en el campo, o mejor, arderá, en esas páginas, el sentido. (11, énfasis mío)

Antes de meterse de lleno en la cuestión política, “Sesenta segundos en la realidad” es relevante a mi estudio porque ofrece la puesta en escena del trabajo de relectura y edición de los diarios.

Renzi se permite algunas reflexiones teóricas que recuperan algunas de las cuestiones abordadas en los anteriores interludios que ya analicé. Por ejemplo, cuando coincide con Gusdorf al decir que “la unidad es siempre retrospectiva, en el presente todo es intensidad y confusión, pero si miramos el presente cuando ya ha pasado y nos instalamos en el porvenir para volver a ver lo que hemos vivido, entonces, según Renzi, algo se aclaraba” (11). Otra reflexión fundamental tiene que ver con la idea del “collage”: la falta de continuidad (o el reconocimiento de que todo

sentido es adquirido a posteriori, como una consecuencia de “lectura”), la falta de “progreso” o evolución, la celebración de las contradicciones.³⁰ *Un día en la vida* se rige con una lógica mucho más libre—afín al collage—que los otros dos tomos.

A lo que habitualmente se dice acerca del método compositivo de los diarios (vinculado al azar, la fragmentación, lo accidental, la “notación” como la ha trabajado Barthes) ahora Piglia, en esta puesta en escena, explicita el aspecto laborioso de la compilación.

Un ejemplo de esto es el trabajo compartido con Luisa, su asistente mexicana:

En medio de la maraña de páginas, escritas, leídas, dictadas y pasadas en limpio, brillaban algunos hechos, algunos acontecimientos o situaciones que había capturado y entrevistado al dictarle, como si volviera a vivirlos. Toda experiencia es, digamos así, retrospectiva, un *après-coup*, una revelación tardía, salvo dos o tres momentos de la vida en los que la pasión define la temporalidad y fija en el presente la señal que perdura. (11-12)

Piglia explicita el trabajo de selección, lectura, dictado y pasaje en limpio de los cuadernos que ha acumulado en una vida dedicada a la escritura. Más que una celebración del azar y la contingencia, el trabajo que nos muestra en el último interludio revela la cantidad de decisiones que implica la compilación de la trilogía de *Los diarios de Emilio Renzi*. Es a partir de un proceso de lectura que los manuscritos de toda una vida adquieren un valor distinto, ya que en ese proceso Piglia provoca esta cesión—son los diarios de su alter ego—y por lo tanto suspende, como vengo diciendo, el valor documental al inclinarse a la ficción.

Pero este pasaje a la ficción no es inocente. El umbral al último tomo, como he dicho, se ocupa de la política. *Un día en la vida* reúne los diarios del período más oscuro de la política argentina reciente. El texto umbral con el que Piglia enmarca el último tomo de *Los diarios*

30. De las que el mismo Renzi, tentado por el posible uso de series paralelas, nos ha ofrecido algunas cuando, al inicio del capítulo, mostraba su indecisión con respecto a si suscribir o no a la cronología como método compositivo del diario.

recupera un episodio fundamental para entender su mirada sobre la experiencia, la ficción y la función testimonial. Después de introducir el problema de la organización de los materiales, Piglia elige muy bien con qué seguir. Así nos lleva a la historia del oráculo.

Un uso estratégico de la ficción: la ficción del “oráculo” que facilita el abordaje del terrorismo de estado.

Uno de los hechos que “brillaban” al ser re TRABAJADOS con Luisa, su asistente mexicana, es precisamente una visita a una mujer “sola e invicta pero también dolorida y quebrada” (Piglia 2018, 12). La visita está cifrada como política de seguridad, para proteger a la mujer. La historia del encuentro con la mujer, el oráculo, en su casa de Villa Crespo, puede leerse como una fábula, un proverbio. En términos de Benjamin “a proverb, one might say, is a ruin which stands on the site of an old story and in which a moral twines about a happening like ivy around a wall” (Benjamin 2014, 108). En este caso, para protegerla de posibles represalias de la dictadura, Renzi reconoce haber escrito sobre esta mujer apenas “una referencia lacónica en mis cuadernos, el día y la hora y una nota al pasar para no decir más, en un tiempo en que cualquier palabra o cualquier gesto podría dañar a la persona de la cual uno hablaba y a la que hacía visible” (Piglia 2017, 12). El relato sobre este encuentro que se nos ofrece como parte de “Sesenta segundos en la realidad” adopta un tono distinto al diario, como intento de decir, parecido al de un proverbio o una fábula que concentran una experiencia fundamental (la desaparición de los hijos en manos de la dictadura). En referencia a esta visita, Renzi dice: “Hoy visité al oráculo de Delfos, no porque ella —la mujer herida— se presente así, sino por la claridad imperturbable de su modo de decir. Un oráculo sin enigma, la confusión, en todo caso, es de quien lo consulta” (12). Renzi dice poco sobre esta mujer: que ha perdido a dos hijos, secuestrados por la dictadura; que noche a

noche mira la televisión y le habla, dice la verdad, aquello que nadie dice, que no puede decirse. Renzi le da la palabra a esta mujer, conocedora de los hechos y de la verdad que el estado oculta. La llama, alternativamente, “pitonisa”, “oráculo”, “Antonia Cristina” (un nombre falso), y se refiere a su casa de Villa Crespo como el “Oráculo de Delfos”.

Como dije, no hay inocencia en Piglia en su modo de optar por la ficción. En este caso, cuando habla de la mujer oráculo que lo recibe en su departamento solitario de Delfos/Villa Crespo, el relato se convierte en un modo de condensar una situación, un evento histórico (el de las madres que han perdido a sus hijos en manos de la represión estatal, el de las familias que han recibido las mentiras oficiales por televisión). En “El narrador” Benjamin sostiene que el relato es capaz de mantener la potencia de una voz, al no revelar el enigma. El relato implica un modo de cifrar la experiencia que no se agota, como la información, con la novedad, sino que resiste. La opacidad de la narración, que no permite la legibilidad perfecta de las informaciones (de la televisión que mira la mujer-oráculo, por ejemplo, prístina y llena de mentiras oficiales), provoca misterio y mantiene la potencia de la voz de los oprimidos. En Piglia la ficción constituye un modo de resistencia a las ficciones estatales, a las que opone su noción de “ficción paranoica”. El estado es una maquinaria de producir ficciones de todo tipo: nacionalistas, culturales, identitarias. En el caso puntual de la última dictadura, las ficciones del estado niegan las atrocidades que la madre-oráculo vive y relata en carne propia. Para Piglia la “paranoia” es una modalidad de desconfianza saludable. Enmarcado en esta teoría de la ficción como resistencia, *Los diarios de Emilio Renzi* encarnan la voz de los muertos durante “la peste” del terrorismo de estado a partir de este pasaje a la ficción. De este modo Piglia le confiere importancia al rol del testimonio. Aunque hayan sido inclinados a un registro de ficción (son los diarios de Emilio Renzi), dan voz “a un testigo que da testimonio y cuenta lo que vivió y lo que ha visto. Muestra y

hace ver, porque el relato, dijo Renzi, no juzga, sólo da a entender y de ese modo permite saber lo que la Historia oculta” (Piglia 2017, 12).

Afin a Walter Benjamin, para Piglia es la ficción, el relato, el envoltorio o forma idónea para el rescate de las voces oprimidas. De este modo resuelve su posición teórica encabalgada en una teoría de la lectura que prioriza al lector—de la mano de Barthes y Tinianov, con quienes postula la relatividad del hecho literario—pero a la vez sin pasar por alto los procesos históricos y políticos, que interrumpen la vida de las personas e imponen su lógica de caos y crisis de la experiencia. Este giro, que podemos ver con claridad en el ejemplo de la mujer oráculo, funciona en la totalidad de *Los diarios de Emilio Renzi*. La ficción, el relato, es una tecnología de retención de pasado y testimonios mucho más eficaz, parece decir Piglia, que otras modalidades de escritura.

Resulta significativo—y coherente— que el último tomo de *Los diarios de Emilio Renzi*, el que trata los años de la guerra sucia, la represión estatal por parte de la última dictadura, los años más atroces de la política argentina reciente, encuentren un modo de representación anárquico, liberado de la forma del diario, por momentos con indicaciones cronológicas que sugieren un orden, por momentos totalmente desprovisto de coordenadas (el texto incurre incluso en la ciencia ficción).

El último volumen de *Los diarios* confirma el matiz político que dio nacimiento a la práctica del diario. Piglia comienza a escribirlos ante la persecución política de su padre después de que la Revolución Libertadora derrocara a Perón (que y el partido—y sus afiliados— fueran proscritos). Ahora, en los años de la última dictadura militar, los años de “la peste”:

los testigos contamos lo que hemos vivido en esos tiempos oscuros, mis cuadernos son un registro alucinado y sereno de la experiencia de vida en estado de excepción. Todo parece seguir igual, la gente trabaja, se divierte, se enamora, se entretiene y no parece haber signos visibles del horror. Eso es lo más siniestro, bajo una apariencia de normalidad, el terror persiste y la realidad cotidiana sigue ahí como un manto, pero a veces una filtración deja ver la verdad cruda. (14)

La mujer-oráculo funciona en este caso como portadora de “la verdad de los débiles”, aquella persona que no tiene voz, representada en el relato de Renzi en el acto de “hablar frente a la televisión”. Piglia pone en escena la impotencia de la sociedad civil (representada en la “pitonisa” cuyos hijos han desaparecido) en ese acto de “corrección”: hablar “encima” de lo que la televisión —la verdad estatal— ofrece como los hechos oficiales.

En clara alusión a las Madres de Plaza de Mayo, el grupo de mujeres que se resistió al discurso oficial, y que denunció desde el inicio las violaciones a los derechos humanos por parte de la última dictadura cívico-militar, Renzi se refiere a ellas como “las locas que en la noche repetían como una plegaria la verdad de la Historia, la pesadilla, la peste, sus hijos sin sepultura. Repetían, esas mujeres, como una letanía, lo que todos sabían y nadie se animaba a decir” (17).

10. Conclusión: el incumplimiento deliberado

Los diarios de Emilio Renzi incumplen una de las premisas principales del género. El texto que por definición debería ser más personal, aquel en donde vida y narración de esa vida se aproximan hasta casi tocarse, en este caso conforma un conjunto diverso que —de forma deliberada— no se ajusta a lo que habitualmente un lector espera cuando abre las páginas de un diario. Esta anomalía se constata con solo mirar la tapa: los supuestos “diarios de autor” de Ricardo Piglia llevan el nombre de *Los diarios de Emilio Renzi*. El incumplimiento deliberado de las expectativas de lectura de un diario “común” (en el que protagonista y firmante son el mismo) proponen un pacto de lectura diferente. La crítica Raquel Fernández Cobo piensa esta transición de este modo: “[E]n *Los diarios de Emilio Renzi* lo que importa no es tanto el poder testimonial del Yo, como los procesos que hacen de la autoficción un movimiento de escritura con entidad

propia” (Fernández Cobo 2017, 63). Coincido con ella en parte. Como intenté decir en estas páginas, la “cesión” de la propia vida de Ricardo Piglia a Emilio Renzi suspende el valor testimonial del diario, haciéndolo fracasar como documento. Sin embargo, no considero atinado instalar los *Diarios* dentro de la llamada autoficción. En ellos no existe la voluntad de confusión e inverificabilidad constitutiva de este género novedoso,³¹ sino más bien un corrimiento enigmático que provoca un encabalgamiento entre los materiales testimoniales, incluidos en forma de entradas de diario “comunes”, y un trabajo de reescritura que incluye relatos, ensayos y derivas protagonizadas siempre por el alter ego, Emilio Renzi. Salvo algunas modificaciones en los nombres (Iris alude a Josefina Ludmer, por ejemplo) la gran mayoría de las referencias a nombres propios de personas, instituciones, restaurantes, cines e intersecciones de calles son verificables. En los *Diarios* no se busca confundir lo que ocurrió a Ricardo Piglia y compararlo con lo que se nos cuenta de Emilio Renzi: la indiscernibilidad entre uno y otro no constituye la propuesta del argentino. La decisión, o más bien, la “cesión” de los papeles escritos a mano a lo largo de la vida de Ricardo Piglia a su alter ego de ficción produce un desplazamiento cuyo resultado provoca un inquietante efecto de lectura en donde los paratextos operan de manera permanente sobre el material ofrecido.

Sabemos que los *Diarios* provienen de los cuadernos de tapa negra de Ricardo Piglia, pero también sabemos que la persona física que los compuso decidió ir adelante en la operación de “dárselos” a Renzi. Piglia explicita la performance de este traspaso en dos momentos clave: el de la tapa, donde conviven el nombre del autor material con el de su personaje, y en el documental *327 cuadernos*, de Andrés Di Tella, en donde en una conversación ligera Ricardo Piglia comenta con su entrevistador la posibilidad de que sus diarios “sean de otro”. El modo en que lo articula

31. Véase Alberca (2010) y Arfuch (2007) para dos definiciones exhaustivas del término “autoficción”.

en la entrevista filmada recuerda al epígrafe de Barthes a su *Barthes por Roland Barthes*. Como ya cité más arriba, en la escena más significativa de la película—y fundamental para comprender el proyecto de *Los diarios*— Piglia reconoce a cámara “la fantasía de publicar el diario como el diario de Emilio Renzi”. Todo lo que ha vivido y escrito, dice Piglia a su entrevistador, ahora aparecería como el diario de Emilio Renzi, lo que provocaría “el tic que a mí me interesa” (Di Tella 2015).

En este capítulo intenté ocuparme de ese “tic” del que habla Piglia. Frente a cámara la persona física se ocupa de mostrarle al lector la naturaleza de este traspaso, el “desliz postrero” entre Piglia y Renzi del que habla Julio Premat. Como intenté demostrar, se trata de una operación de lectura, y por lo tanto, de corrección y reescritura aquello que transforma los diarios (el contenido de los cuadernos originales de tapa negra) en *otra cosa*, es decir, en *Los diarios de Emilio Renzi*. Ricardo Piglia oficia de crítico literario de su propio diario, y el resultado, según intenté mostrar, es el objeto tripartito que el lector tiene entre manos. Esta transformación arruina, o lleva al fracaso, el proyecto diarístico “común”, sin intervenciones onomásticas ni desplazamientos. El diario fracasa como testimonio, incumple el pacto referencial, renace como ficción. Aunque todo diario comporta un proceso de fabricación —escritura—no todo diario lleva el nombre de un personaje de ficción: esto hace distinto el caso de Piglia, y por eso los *Diarios*, que ofrecían un problema crítico de singular interés, se ganaron un lugar en mi corpus de diaristas latinoamericanos. El fracaso en el proyecto de Piglia aparece, entonces, como un sacudimiento interior a la estructura originaria del diario. Aunque, como hemos visto, también adhiere a algunos rasgos típicos de todo diario de autor —el encarnizamiento, y el fetiche orgulloso de escribirlo a lo largo de la vida—el caso de Piglia es distinto porque lo hace naufragar en tanto que expone, mediante los artificios que mencioné, consecuencia de un proceso de

lectura y revisión tardío, que el Yo es una construcción inestable, una máscara. De cara a un mercado editorial que exige materiales autobiográficos, la respuesta de Piglia es ambigua, y por lo tanto, digna de revisión crítica. Por un lado, Ricardo Piglia es obsequioso con las exigencias editoriales con la época, ávida, como señalé en la introducción, de materiales autobiográficos de toda clase, al adoptar, al menos en el título, la forma del diario como legitimación de su mito autorial. Pero a la misma vez, y como sugerí ya en parte, su ofrecimiento es dudoso a partir del desplazamiento paradójico que comporta su diario: tiene forma diarística, debería ser el texto que más se adhiere a la vida cotidiana de su responsable material, pero a la vez, como vemos ya desde las tapas, se trata de *Los diarios de Emilio Renzi*. Coherente con su manera de pensar la literatura, en una de sus últimas obras publicadas, los tres tomos que revisé en este capítulo, sigue los lineamientos del género pero para pervertirlo. Fiel a sus famosas “Tesis del cuento”, Piglia cuenta una cosa, para en verdad, por debajo, como una corriente oculta y silenciosa, contar otra. En este capítulo intenté mostrar cómo sus teorías sobre la lectura operan este desplazamiento, y cómo aquello *otro* que cuenta con sus diarios tiene que ver con su concepción teórica en lo tocante a los discursos autobiográficos

CONCLUSIÓN

En el año 2022 la editorial Bosque energético, de Buenos Aires, salió al mercado con una propuesta arriesgada: publicar únicamente diarios. Hasta la fecha, publicó *Diario inconsciente*, de Santiago Loza (2022) y *Diario de los quince*, de I Acevedo (2022). En una entrevista en el diario Página 12, los editores Andrés Gallina y Eugenia Pérez Tomas declaran lo siguiente:

Nos encantan los diarios y quisimos hacer del género el corazón de este proyecto. Es bastante igualador: casi todxs, incluso quienes no escriben, alguna vez llevaron un diario. Ahora, que estamos recibiendo muchos con la salida de la editorial, algo de eso se cristaliza materialmente. El diario tiene fama de género menor, de algo que se escribe en un archivo paralelo a la novela, durante el recreo de la escritura que importa. Quisimos celebrar esa minoría. (Gallina y Pérez Tomas 2022)

En este trabajo me concentré en pensar que esa “fama de género menor” puede utilizarse como operación estética, como una pose relativa al fracaso. Por momentos, en la imposibilidad de escribir aquello que se intenta escribir, los textos crecen y se despliegan. Para Ricardo Piglia el diario convoca una paradoja: se trata del escrito en el que reconoce esa imposibilidad, los textos en “los que registro que nunca alcanzo a escribir como quisiera” (Piglia 2016a, 74). En los diarios que trabajé esa imposibilidad se establece como centro generador de la escritura.

El yo sigue estando en todas partes. Como dice Graciela Montaldo, la primera persona parece haberse erigido en la única forma de validación de los discursos de la época. No debería sorprendernos que en esta época se reediten diarios y se publiquen diarios nuevos, y que incluso se funden sellos dedicados específicamente a estos textos.

Los tres diarios que estudié forman parte de esta eclosión por los discursos autobiográficos. Son, además, diarios de autor: sus ejecutantes se dedican a la literatura, y en sus páginas reflexionan, entre otras cosas, sobre el acto de escribir. Es cierto que los *Diarios* de

Pizarnik se escriben entre 1954 y 1972, pero su publicación en 2003 y en 2013 la convierte en una lectura contemporánea a la de Levrero y Piglia.

Diario y autobiografía comparten algunos elementos clave, como la primera persona y el gusto por la confesión, pero sus estructuras y efectos de lectura difieren en puntos fundamentales. De los tres diarios que trabajé, el de Alejandra Pizarnik es el más tradicional: un texto en el que ha volcado su vida desde que empezó a escribir hasta los últimos días. Aunque intentó, y escribió largamente sobre ese deseo, Pizarnik no alcanzó nunca esa novela que la obsesionaba. La tensión con la novela, sin embargo, se convirtió en una de las pulsiones que llevaron a escribir. El fracaso como novelista se convirtió en la consagración como escritora de los *Diarios*. Su interés por la poesía en prosa, además, se hace manifiesto en el diario. Podemos leerlo como una clave formal y estética para entender su poesía, casi como un dorso en el que Pizarnik establece sus filiaciones profundas. Los *Diarios* no explican los poemas a partir de las referencias biográficas. No ofrecen la verdad, sino la sala de máquinas de la autofiguración autoral de Alejandra Pizarnik. En los *Diarios* se conforma el universo estético de la poeta y ofrece un ángulo de lectura para su obra poética. Pizarnik no se entiende sin la lectura de los *Diarios*.

En los tres casos de estudio el fracaso puede leerse como una operación estética y un sistema de creación literaria. Aunque el diario es un texto que por lo general reúne frustración y desencanto, aunque el diario siempre contemple lo que no se consigue, aunque haya padecido históricamente—como sugieren los editores de *Bosque energético*—un complejo de inferioridad respecto de la obra “oficial”, en estos tres casos el fracaso también puede pensarse como una operación productiva.

Pizarnik no fracasa como diarista. Por muchas razones, su obra es uno de los monumentos literarios del siglo XX, y una referencia que abrió camino a la escritura y reedición

de diarios de mujeres artistas. Pizarnik mostró cómo se hacía arte con la vida. En eso, quizás, más que en otros aspectos, como dicen sus biógrafas Cristina Piña y Patricia Venti, se nota la cercanía con el surrealismo. A la vez, su caso es delicado. El suicidio se impone en el horizonte de la lectura. La numerosa cantidad de alusiones a darse muerte (que se inician con el diario desde muy joven) no permiten obviarlo. Pero en este trabajo no me propuse pensar el suicidio como un fracaso, ni tampoco analizar los aspectos biográficos en esos términos. El fracaso, como intenté defender a lo largo de estas páginas, me interesa como una modalidad y sistema de escritura. En el caso de Pizarnik, una serie de imposibilidades y limitaciones la inclinan al diario. Una es la obsesión que ya mencioné con la novela. Ese objeto esquivo pone en marcha la escritura del diario. Otra es su figuración autoral como poeta maldita. Pizarnik se construye como una figura incomprendida e inadecuada para la vida en sociedad: para la vida burguesa que se esperaba de ella. A través del diario convierte esa resistencia en un boicot a una forma de vida. El desaliño, el escándalo y el ejercicio de las libertades sexuales y literarias es una forma de convertir la rebeldía en obra de arte a partir de la noción de fracaso.

Levrero y Piglia dan al diario usos un poco distintos. El autor uruguayo hace un viraje hacia los textos autobiográficos hacia el final de su vida. Encuentra en la fragmentación y la dispersión del diario la forma idónea para los ejercicios novelísticos que se plantea. A partir de *Diario de un canalla* Levrero juega con la forma del diario. Pone a funcionar una retórica del fracaso que se beneficia de esa forma para desarrollar tres novelas construidas con una matriz similar y cuyo sistema es el supuesto incumplimiento de una premisa clara y la apertura a la digresión. En la estela de Macedonio Fernández y Josefina Vicens, propone una revisión de la puesta en abismo como sistema de escritura a partir del fracaso. Sus tres novelas tratan sobre su propia confección y abordan sus propias dificultades de escritura como tema principal. Levrero

posa la imposibilidad de escritura, pero es a partir de ese supuesto bloqueo que construye las tres novelas que forman la llamada trilogía luminosa. Esta escenificación del acto de escritura también pone en diálogo a Levrero con las condiciones materiales de la producción literaria contemporánea. Como dice Montaldo, Levrero escribe sobre la tensión entre artistas e instituciones (Montaldo 2012). El caso de *La novela luminosa* es el más paradigmático. Gracias a la beca Guggenheim Levrero puede encerrarse a terminar el proyecto que ya ha intentado escribir en dos oportunidades previas, sin éxito. Esta tercera vez no es la vencida: en vez de completar el trabajo, compone un extenso diario. El resultado lleva el nombre definitivo, *La novela luminosa*, pero incluye los devaneos de su tortuoso proceso de escritura. No hay fracaso, sino pose de fracaso. En esta puesta en escena de la incapacidad de terminar una obra (que finalmente sí termina) Levrero pone sobre la mesa un antihéroe que parece también un desafío a ciertos parámetros de la época contemporánea. El “héroe” levreriano es un hombre solo, viejo, antisocial, huraño, mal vestido, con una salud enclenque en tiempos que celebran la lozanía y la longevidad (Lulo 2016). Y, sobre todo, en un momento de la cultura y la industria que venera la eficacia y la velocidad, el narrador de la trilogía luminosa es un individuo que pierde el tiempo, que lo derrocha y malversa, que se nos muestra incapaz de gobernar su voluntad, y que se entrega sin remedio a las postergaciones infinitas. La forma del diario parece ajustarse a las necesidades novelísticas de Levrero, que propone con la trilogía luminosa una nueva mirada sobre las posibilidades de la novela latinoamericana.

El caso de Piglia también se distingue de Pizarnik. Al igual que la poeta, Piglia escribió sus diarios desde el comienzo mismo de su actividad literaria. Pero existe una diferencia importante entre los cuadernos de tapa de hule negro, que se retratan en la película de Andrés Di Tella (*327 Cuadernos*), y lo que llega al público bajo el título de *Los diarios de Emilio Renzi*. En

varias oportunidades la voz del diario—Emilio Renzi—se preocupa por el “mejoramiento” del diario. Este afán por mejorar esas anotaciones llevó a Piglia a entregarse a una labor de lectura, corrección y reescritura de esos cuadernos originales. En línea con Barthes, para Piglia la lectura también es una operación productiva. Tomó una decisión trascendente al “cederle” sus diarios a un alter ego de ficción: Emilio Renzi. Aquello que leemos deja de ser documento, pierde esa validez referencial, se ha convertido en otra cosa. El texto publicado en tres tomos se suspende en la órbita de la ficción. Aunque sea difícil asociar a Ricardo Piglia con el fracaso, quizás temía que sus diarios fueran poca cosa. Por eso los intervino, los editó, los reunió discrecionalmente, y construyó con ellos un atípico texto en tres volúmenes que está a medio camino entre un diario, una novela y una autobiografía. A medio camino es un decir: los géneros, como ha demostrado Piglia a lo largo de su vida como crítico, no son absolutos. Los géneros son, esencialmente, porosos y fluidos. *Los diarios de Emilio Renzi* cumplen esa premisa de hibridez. El fracaso en Piglia ha sido una fuerza al acecho. La leemos en las declaraciones juveniles de Renzi, cuando reflexionaba sobre el acto de escribir ese mismo diario del que se enamoró y no soltó jamás. La “serie E”, que aparece a partir del segundo volumen, reúne esos comentarios relativos a la escritura del diario. En una de esas entradas Renzi dice: “Me cuesta—es visible—encontrar un tono para estos cuadernos, pero eso es justamente lo que me gusta de ellos: la prosa es espontánea y rápida, por lo tanto muy cambiante, no hay una retórica común” (Piglia 2016a, 156). Quizás haya sido espontánea en su momento, cuando se trataba de una notas accidentales escritas a mano. Tantos años después, insertadas en el dispositivo de ficción que son *Los diarios de Emilio Renzi*, la espontaneidad se vuelve una pose. La esencia de la cita, sin embargo, permanece intacta: el narrador se preocupa por la calidad de lo que escribe. Lo analiza y trata de dar su mejor versión. Busca el tono ideal. Ese tono recién sale a la luz muchos años después, cuando

Piglia revisa los materiales y compone la trilogía en la voz de Renzi. A lo largo de *Los diarios* leemos la preocupación original: si el diario vale la pena, si no es excesivamente simple, si no es demasiado banal registrar la propia vida. Esa cuestión nunca abandona el texto. Y aparece en la voz de Renzi desde el inicio mismo de la obra: “ ‘Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un clown’, afirmaba”. Es la voz de un narrador que parafrasea a Renzi en la supuesta “Nota del autor” que abre la trilogía. Para no volverse un clown, entonces, Piglia transforma sus diarios en novela. A la hora de publicarlos, no mandó a la imprenta una versión corregida de los cuadernos: los convirtió un objeto extraño. No leemos los contenidos de esos cuadernos que filmó Andrés Di Tella, sino *Los diarios de Emilio Renzi*. Piglia parece repetir la pregunta que también se hizo Barthes: ¿qué justifica la escritura de un diario? La respuesta es similar a la del francés: sólo el salto estético, el estilo, es aspecto literario es lo que justifica una empresa como esta. Para justificar volverse un “clown” los diarios deben convertirse en literatura. Para esto existen varios caminos. Para Barthes el diario podía volverse un “taller de frases”, un gimnasio de la escritura. Piglia, en cambio, evita el “fracaso” (ser un clown, entregarse a la banalidad, escribir un diario llano, común y corriente, “insignificante”, como dice Martín Kohan) dándole esos cuadernos a Renzi. Entonces, los vicios del diario se vuelven una operación estética, literaria. La repetición, los desvíos, la abundancia de lo cotidiano: ahora pertenecen a Renzi. No son una vida simple, son un objeto distinto, distante, extraño, literario. La complejidad estructural de *Los diarios de Emilio Renzi* cumplen con su objetivo: “mejorar” el diario. Pero, ¿necesitan ser mejorados? ¿Para qué? ¿Por qué Piglia no publicó nada más que sus notas, los cuadernos, esos apuntes que amó tanto? Quizás temía que fueran poca cosa, una muestra de vulnerabilidad: una forma de fracaso. Algo que Piglia, ambicioso desde los comienzos en la literatura, no podía permitirse. Entonces,

antes de morir, dedicó sus últimas horas a este *grand finale* difícil de clasificar. Como en las grandes obras, *Los diarios de Emilio Renzi* ofrece sus claves de lectura. Se pregunta abiertamente: “¿Quién dice yo?” (Piglia 2015, 336). La respuesta es lo suficientemente ambigua como para justificar el traspaso de Piglia a Renzi. El “yo” es una cáscara. Los discursos autobiográficos, dice Renzi, dando cátedra de teoría literaria en uno de los “umbrales” de la trilogía, son enclenques y vacíos, resultado de una construcción. Entonces, que hable Renzi es lo mismo a que hable Piglia. El artífice de todo esto optó por la verdad de la ficción y convirtió, dándoselos a su alter ego, sus diarios en novela. Así como al inicio de la trilogía Piglia se representa como un niño con un libro dado vuelta, leyendo “al revés”, su obra diarística puede pensarse como una lectura alternativa de los discursos autobiográficos. En una época de espectacularización de la subjetividad (ya vimos que Paula Sibilía se refiere a *La intimidad como espectáculo*), Piglia escribe que “en una autobiografía el yo es todo espectáculo” (Piglia 2015a, 336). Tanto el Yo de ficción como el Yo autobiográfico, nos dice Renzi, son el resultado de un acto de escritura, de una convención y un pacto de lectura que tranquiliza al lector: una fórmula que brinda cierta organización a lo escrito. Decir Yo en la página no garantiza nada. Más bien confirma una aspiración a que exista un correlato entre el enunciado y la enunciación. Escribirse implica un necesario desdoblamiento, ese que menciona Barthes en su “autobiografía” *Roland Barthes por Roland Barthes*: leer lo escrito por él mismo como si fuera el personaje de una novela. Piglia adopta una solución similar, pero en vez de aclararlo como epígrafe, lo hace en el título. Sus cuadernos se han convertido en *Los diarios de Emilio Renzi* cuyo autor es un tal Ricardo Piglia. En una reflexión de 1968 Renzi piensa en el acto imposible de salirse de uno mismo, de mirarse desde un afuera imposible: “El narrador habla de sí mismo en primera persona, como si se tratara de otro, porque habitualmente construye su vida desde el final de la sucesión que está narrando, es decir,

desde el presente de la escritura” (Piglia 2015a, 28). Toda escritura es retrospectiva, y, por lo tanto, desdoblada. El presente de la escritura está necesariamente alejado de la experiencia. Ese “hiato insalvable” es irreductible. Piglia le cede este problema a Renzi. Encuentra la salida en la ficción, aún cuando Renzi diga lo contrario al afirmar que “lo mejor del género son los borradores o los restos o los proyectos de una autobiografía futura que nunca se escribe” (28). Ricardo Piglia no confió en el valor de esos borradores. No soportó el temor al “fracaso” de entregarle al público un texto demasiado simple y banal (un diario). Entonces tomó recaudos, se encerró a trabajarlos y los dejó hechos novela.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. 1998. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2001. *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega.
- . 2020. *Cuatro ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Alberca, Manuel. 2001. *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Madrid: Sendoa.
- . 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . 2009. “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. autoficción”. *Rapsoda. Revista de literatura*, Núm. 1: 1-24.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. 2016. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Amícola, José. 2007. *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Angenot, Marc, Jean Bessière, Douwe Fokkema, y Eva Kushner (Eds.) 1989. *Teoría literaria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands: La frontera. The New Meztiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, Gloria y Cherrie Moraga. 2015. *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Colour*. Albany: SUNY Press.
- Appadurai, Arjun y Neta Alexander. 2022. *Failure*. Cambridge: Polity Press.
- Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aronson, Alex. 1991. *Studies in Twentieth Century Diaries: the concealed self*. Lewiston: E. Mellen Press.
- Austin, J. L. 1962. *Sense and Sensibilia*. Oxford: Clarendon Press.
- . 1979. *Philosophical Papers*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2018. *How to do things with words*. Eastford: Martino Fine Books.
- Baudelaire, Charles. 2021. *La flores del mal*. Editado por Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Traducido por Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.

- Bajarlía, Juan Jacobo. 1998. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Bajtín, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Tatiana Bubnova Madrid: Taurus.
- . 2008. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, Roland. 1986. “Deliberación”. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Traducido por C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- . 2005. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-79 y 1979-80*. Traducido por Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- . 2013. *El susurro del lenguaje*. Traducido por Carlos Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós.
- . 2018. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducido por Alan Pauls. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, Walter. 1973. “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, 167-173. Madrid: Taurus.
- . 2007. *Illuminations*. Edición e introducción de Hannah Arendt. Traducido por Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Bennet, Andrew. 2005. *The Author*. New York: Routledge.
- Benstock, Shari (ed.). 1988. *The Private Self: theory and practice of women’s autobiographical writings*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bernal Granados, Gabriel. 2016. *Anotaciones para una teoría del fracaso*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Beverly, John. 1993. *Against Literature*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Blanchot, Maurice. 2003. *The book to come*. Traducción de Charlotte Mandel. Stanford: Stanford University Press.
- Blixen, Carina. 2010. “Variaciones sobre lo raro”. *Cuadernos Lírico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, no. 5: 55-72. DOI: 10.4000/lirico.394
- . 2020. “La novela luminosa: una primera aproximación desde el archivo”. En *Mario Levrero: I(nte)rrupciones críticas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

- Blodget, Harriet. 1988. *Centuries of Female Days: Englishwomen's Private Diaries*. Chicago: Rutgers University Press.
- Bordelois, Ivonne y Cristina Piña. 2012. *Nueva correspondencia Pizarnik*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Borges, Jorge Luis. 2012. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bratosevich, Nicolás. 1997. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel.
- Bruss, Elizabeth. 1991. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Game*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Budassi, Sonia. *En medio del campo*. Blog personal.
<http://enmediodelcampo.blogspot.com>
- Bunkers, Susan L. y Cynthia Huff (eds.). 1996. *Inscribing the Daily: Critical Essays On Women's Diaries*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Burke, Séan. 2008. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bush, Matthew. 2018. "Reading the Affective Contours of the Río de la Plata: Aira, Levrero, Strafacce, Umpi". *MLN*, Vol. 133, no. 2 (March 2018): 411-434.
<https://doi.org/10.1353/mln.2018.0026>
- Bustamante, Mayda (ed.) 2021. *Alejandra Pizarnik y sus múltiples voces: 85 voces amigas se abrazan al privilegio de celebrar tu 85 aniversario*. Madrid: Huso.
- Caballé, Anna. 1995. *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la bibliografía en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid: Megazul.
- . 2015. *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Calafell Sala, Núria. 2008. *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Babel Editorial.
- Cámara, Mario. 2016. "Raros peinados nuevos. A propósito de *Una intimidad inofensiva* y *El libro de los divanes* de Tamara Kamenzain". *El jardín de los poetas. Revista de teoría literaria y crítica de poesía latinoamericana*, año 2, no. 3: 54-61.
- Campisi, Nicolás. 2020. "Los recuerdos del presente: historicidad, postergación y estética contemporánea en *La novela luminosa* de Mario Levrero". En *Mario Levrero: I(nte)rrupciones críticas*, editado por José Luis Nogales Baena. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

- Cano Calderón, Amelia. 1987. "El diario en la literatura. Estudio de su tipología". *Anales de filología hispánica*, vol. 3: 53-60.
- Casas, Ana, ed. 2012. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- , ed. 2014. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana.
- . 1988. "Íntimo, privado, público". *El País*, 1 de agosto de 1988.
https://elpais.com/diario/1988/08/01/opinion/586389610_850215.html
- Catelli, Nora. 2004. "Ráfagas de Alejandra Pizarnik". *El País*, 2 de enero de 2004.
- . 2007. *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Cohen, Sara. 2002. *El silencio de los poetas: Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Colona, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Contreras, Sandra. 2016. "Levrero con Barthes, indagaciones novelescas". *Cuadernos Lirico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, no. 14. <https://doi.org/10.4000/lirico.2186>.
- Contreras Ríos, Isaura. 2017. "El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX". Tesis doctoral. University of California de Los Angeles.
- . 2022. *Alejandra Pizarnik: diarista*. Xalapa: Libros del Ocelote.
- Crary, Jonathan. 2013. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.
- Culler, Jonathan. 1983. *Barthes*. Londres: Fontana Paperbacks.
- Culley, Margo, ed. 1985. *A Day at a Time. The Diary Literature of American Women from 1764 to the Present*. New York: The Feminist Press.
- Darío, Rubén. *Los raros*. 2020. Editado por Rocardo de la Fuente Ballesteros y Juan Pascual Gay. Madrid: Cátedra.
- Didier, Béatrice. 1976. *Le journal intime*, París: Presses Universitaires de France.
- . 1996. "El diario ¿forma abierta?" *Revista de Occidente*, no. 182-183: 39-47.
- De Man, Paul. 1979. "Autobiography as De-efacement". *MLN*, Vol. 94, No. 5: 919-930.

- Depetris, Carolina. 2004. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM Ediciones.
- . 2008. “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la ‘crueldad’ poética”. *Iberoamericana*, vol. VIII, no. 31: 61-76.
- Derrida, Jacques. 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- . 1975. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- . 2009. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Di Tella, Andrés. 2015. *327 cuadernos*. Coproducción Argentina/Chile. Película, 76 minutos.
- DiBattista, María y Emily Wittman, (Eds.) 2014. *The Cambridge Companion to Autobiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Didier, Béatrice. 1976. *Le journal intime*, París: Presses Universitaires de France.
- . 1996. “El diario ¿forma abierta? *Revista de occidente*, no. 182-183: 39-47.
- Díaz Núñez, Susana. 2015. “Perras palabras: del erotismo a la obscenidad en la obra de Alejandra Pizarnik”, tesis doctoral, Universidad de Vigo.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. París: Éditions Galilée.
- Eakin, Paul John. 1985. *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self Invention*. Princeton: Princeton University Press.
- Echevarría, Ignacio. 2012. “Levrero y los pájaros”. En *Conversaciones con Mario Levrero*. Valencia: Ediciones Contrabando.
- Eliade, Mircea. 1991. *Mito y realidad*. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Colección labor.
- Feltham, Colin. 2012. *Failure*. London: Routledge.
- Fernandez, James. 1992. *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain (Post-Contemporary Interventions)*. Durham: Duke University Press.
- Fernández, Macedonio. 2015. *Museo de la novela de la eterna (primera novela buela)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández Cobo, Raquel. 2017. “Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la

- experiencia perdida.” *Castilla. Estudios de literatura*, vol. 8: 62-97.
- Ferrero Candenas, Inés. 2021. “Las diosas saben crear: Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath.” *452 F*, no. 24: 198-215.
- . 2020. “Ricardo Piglia: la ficción del nombre”. *UNED. Revista Signa*, vol. 29: 363-389.
- Ferry, Luc y Alain Renaut. 1985. *French Philosophy of the Sixties. An Essay on Antihumanism*. Translated by Maty Schnackenberg Cattani. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Festa-McCormick, Diana. 1980. “The Myth of the Poètes Maudits”. En *Pretext/Text/Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, editado por Robert L. Mitchell, 199-215. Columbus: Ohio State University Press.
- Flores Heredia, Gladys, Javier Morales Mena, Marco Martos Carrera, (eds.). 2014. *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima: Cátedra Vallejo.
- Fornet, Juan. 2000. *El escritor y la tradición: Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 1969. “Qué es un autor” en Harari, Josué V. 1979 (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, 141-160. Ithaca: Cornell University Press.
- . 1988. *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock Publications.
- . 2003. *Vidas de hombres infames*. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Prólogo de Christian Ferrer. La Plata: Altamira.
- . 2005. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- . 2007. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2008. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- . 2012. *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2016. *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- . 2019. *Historia de la sexualidad IV. Las confesiones de la carne*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Franco, Sergio R. 2012. *Intervenciones del yo: escritura y sujeto autobiográfico en la literatura*

- hispanoamericana, 1974-2002*. Madrid: Iberoamericana.
- . 2017. *Autobiographical Writing in Latin America: Folds of the Self*. Traducción de Andrew Ascherl. Amherst: Cambria Press.
- Friedman, Susan Stanford. 1988. "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice". En *The Private Self: theory and practice of women's autobiographical writings*, editado por Shari Benstock. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Galiazo, Evelyn. 2009. "Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos Nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik". *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, no. 7: 135-158.
- Gallego Cuiñas, Ana, Christian Estrade y Fatiha Idmhand (eds.). 2016. *Diarios latinoamericanos del siglo XX*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Gallina, Andrés y Eugenia Pérez Tomás. 2022. "Bosque Energético, un nuevo sello editorial especializado en diarios íntimos." *Página 12*, publicado el 26 de diciembre de 2022.
- Gandolfo, Elvio. 2014. *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Garvey, Brian. 2014. *J. L. Austin on Language*. Houndsmills, Basingtoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Genette, Gérard. 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- . 1993. *Fiction and Diction*. Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.
- Gillory, John. 1993. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Giordano, Alberto. 2006. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- . 2011a. *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2011b. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2015 "La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro". *Cuadernos de literatura*, vol. XIX, no. 37: 341-360.
- . 2017. "Notas sobre diarios de escritores". *ALEA*, vol. 19, no. 3: 703-713.

- . 2020. *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giraldi Dei Cas, Nora. 2020. “Mario Levrero: una ciudad, muchas ciudades, un sujeto, todos los sujetos, un territorio: la literatura”. En *Mario Levrero: I(nte)rrupciones críticas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Girard, Alain. 1963. *Le journal intime*, París: Presses Universitaires de France.
- . 1996. “El diario como género literario”. *Revista de occidente*, no. 182-183: 31-39.
- Goffman, Erwin. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City: Doubleday Anchor Books.
- González Montes, Antonia. 2014. *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura*. Lima: Cátedra Vallejo.
- Graziano, Frank, ed. Y Alejandra Pizarnik. 1987. *Alejandra Pizarnik: a Profile*. Durango: Logbridge-Rhodes.
- . 1992, ed. y Alejandra Pizarnik. *Alejandra Pizarnik: semblanza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gusdorf, Georges. 1991. “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, editado por en Ángel Loureiro, 9-17.
- Gustafsson, Martín and Richard Sorli, eds. 2011. *The philosophy of J. L. Austin*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Halberstam, Jack. 2011. *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.
- Han, Byung-Chul. 2014. *Psicopolítica*. Traducido por Alfredo Bergés. Buenos Aires: Herder.
- Hassam, Andrew. 1993. *Writing and Reality. A study of Modern British Diary Fiction*. Westport: Greenwood Press.
- Haydu, Susana. 1996. *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*. Washington DC: Organization of American States.
- Hogan, Rebecca. 1991. “Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form”. En *Prose Studies. History, Theory, Criticism*, editado por Shirley Neuman, vol. 14, no. 2: 95-107.
- Illouz, Eva. 2007. *Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Inzaurrealde, Gabriel. 2012. “Apuntes sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, no. 241: 1043-1065.

- Kamenszain, Tamara. 2016. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con los que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jackson, Anna. 2010. *Diary Poetics. Form and Style in Writer's Diaries 1915-1962*. New York, Oxon: Routledge.
- Jay, Paul. 1984. *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jolly, Margaretta. 2001. *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms. Volume I: A-K*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- King, John. 2005. "The Boom of the Latin American Novel", en *The Cambridge Companion to The Latin American Novel*, editado por Efraín Kristal. Cambridge, New York, Madrid, Cape Town, Singapore, San Pablo, Delhi: Cambridge University Press.
- Kerr, Lucille y Alejandro Herrero-Olaizola, (eds.). *Teaching the Latin American Boom*. New York: MLA.
- Kohan, Martín. 2017. "Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal". *Revista Landa*, vol. 5, no.2: 261-272.
- . 2019. "Diario diferido". *Remate de males*, vol. 39, no. 2, julio: 543-554.
- Korembli, Bernardo Ezequiel. *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*.
- Langford, Rachael y Russell West. 1999. *Marginal Voices, Marginal Forms. Diaries in European Literature and History*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi B. V.
- Lasch, Christopher. 1979. *The Culture of Narcissism. American Life in the Age of Diminishing Expectations*. New York: W. W. Norton & Company.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- . 1980. *Je est un autre*. París: Seuil.
- . 1986. *Moi aussi*. París: Seuil.
- . 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- . 2001. "Definir la autobiografía". Traducido por Amparo Hurtado. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, no. 5, Universitat de Barcelona: 9-18.
- . 2009. *On diary*. Editado por Jeremy D. Popkin & Julie Rak. Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.

- Leleu, Michèle. 1952. *Les journaux intimes*. París: Presses Universitaires de France.
- Levrero, Mario. 1996 *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona.
- . 2008. *La novela luminosa*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- . 2010. *Trilogía involuntaria. La ciudad. El lugar. París*. Buenos Aires: Debolsillo.
- . 2012. *El alma de Gardel*. Buenos Aires: Mondadori.
- . 2013. *Diario de un canalla; Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- . 2019. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- . 2020. *Manual de parapsicología*. Buenos Aires: Criatura Editora.
- Libertella, Mauro. 2018. “El proyecto es escribir. Un perfil de Mario Levrero”. *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 2018: 18-25.
- Link, Daniel. *Linkillo. Cosas mías*. Blog personal.
<http://linkillo.blogspot.com>.
- Lipovetsky, Gilles. 2018. *La era del vacío*. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx.
Barcelona: Anagrama.
- Loureiro, Angel G, ed. 1991. “Problemas teóricos de la autobiografía”. *Anthropos/Suplementos. La autobiografía y sus problemas teóricos*, no. 29: 2-8.
- . 1994. *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymion.
- . 2000. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Loyola, San Ignacio de. 2003. *Ejercicios espirituales*. Buenos Aires: Lumen.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . 2017. “Las tretas del débil” en Prigorian, Nelly y Carmen Díaz Orozdo (eds.), *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural. Mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*, CLACSO.
- Lulo, Irene. 2014. “El libro vacío vs. El discurso vacío: la posibilidad de no decir nada y decirlo todo”. Ponencia presentada en el III Coloquio internacional “Escrituras del yo”, Rosario, Argentina, 4-6 de junio de 2014.

- . 2016. “La interioridad perdida. Los diarios de Levrero”. En *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, editado por Carolina Bartalini. Buenos Aires: Eduntref, 153-162.
- Luna Bunge, José. 2001. “En torno al diario íntimo”. *Boletín de Estudios Biográficos*, no. 5, Universitat de Barcelona: 41-45.
- Mackintosh, Fiona J. and Karl Posso, eds. 2007. *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*. London: Tamesis Books.
- Mackintosh, Fiona J. 2010. “Self-Censorship and New Voices in Pizarnik’s Unpublished Manuscripts”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 87:4: 509-535.
- Mairal, Pedro. *El señor de abajo*. Blog personal. <http://elseniordeabajo.blogspot.com>.
- Marcus, Laura. 1994. *Auto/Biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*. Manchester: Manchester University Press.
- . 2018. *Autobiography. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, Luciana. 2016. “La escritura telérgica”. Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, no. 14. DOI: 10.4000/lirico.2246.
- Mazzoni, Guido. 2017. *Theory of the Novel*. Translated by Zakiya Hanafi. Cambridge, Massachussets, London: Harvard University Press.
- Molloy, Silvia. 1991. *At Face Value*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2012. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . 2015. “‘Una torpe estatuilla de barro’: figuración de Alejandra Pizarnik”. *Taller de letras*, no. 57: 71-79.
- Montaldo, Graciela. 2012. “La culpa de escribir”, *Coroto*, vol. 3: 42-52. DOI: 10.11144/javeriana.cl18-35.lcde
- Montoya Juárez, Jesús. 2013. *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- Negroni, María. 1994. “El testigo lúcido: Estudio sobre los textos en prosa de Alejandra Pizarnik” (Tesis doctoral) . *Dissertation Abstracts International (DAI)*, no. 55 (5), Universidad de Columbia.

- .2017. *El testigo lúcido*. Buenos Aires: Entropía.
- Nogales Baena, José Luis, ed. 2020. *Mario Levrero: I(nte)rrupciones críticas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Núñez, Matías. 2015. “Errante en las moradas interiores. Autoficción y performance en la obra de Mario Levrero”. Tesis doctoral por la Universidad de Salamanca.
- Nuño, Ana. 2003. “Esperando a Alejandra”, *La Vanguardia*, 31 de diciembre, 2003.
- Olney, James. 1972. *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*. New Jersey: Princeton University Press.
- . 1998. *Studies in Autobiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Olney, James. 1972. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press.
- Oloixarac, Pola. 2023. *Galería de celebridades argentinas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Orecchia Havas, Teresa. 2019a. “Lenguajes, difracciones, nostalgias”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*. DOI: 10.4000/lirico.7878.
- .2019b. “El último viaje de Orfeo: *Los diarios de Emilio Renzi*”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*. DOI: 10.4000/lirico.7878.
- Ostrov, León y Alejandra Pizarnik. 2012. *Cartas*. Editado por Andrea Ostrov. Córdoba: Eduvim.
- Paperno, Irina. 2004. “What can be done with diaries”. *The Russian Review*, vol. 63, no. 4: 561-573. <https://www.jstor.org/stable/3663979>.
- Pardo, José Luis. 1996. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Pauls, Alan. 1996. *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires: El Ateneo.
- . 2005. “El fondo de los fondos (sobre la intimidad y los diarios de Alejandra Pizarnik)”. *El interpretador*. <http://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/30/el-fondo-de-los-fondos-sobre-los-diarios-de-alejandra-pizarnik/>
- Paz Oliver, María, 2013. “El arte de irse por las ramas: la digresión en *La novela luminosa* de Mario Levrero”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 39, no. 77: 281-301. URL: <https://www.jstor.org/stable/43854752>.
- . 2016. *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Boston:

Brill/Rodopi.

Pérez Rojas, Concepción. 2003. “A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno”. *CAUCE Revista de filología y su didáctica*, no. 26: 391-414.

Peri Rossi, Cristina. 1973. “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”. *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 273: 584-588.

Picard, Hans Rudolf. 1981. “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV:115-122.

Piglia, Ricardo. 1980. “Notas sobre Facundo”. En *Punto de vista*, no. 8: 15-18.

—. 1999. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

—. 2000. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral.

—. 2001. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.

—. 2002. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.

—. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.

—. 2006. *La invasión*. Barcelona: Anagrama.

—. 2007. *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama.

—. 2014. *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

—. 2015a. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación (I)*. Barcelona: Anagrama.

—. 2015b. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

—. 2016a. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices. (II)*. Barcelona: Anagrama.

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

—. 2017. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida (III)*. Barcelona: Anagrama.

—. 2019. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Piña, Cristina. 2006. *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.

—. 2012. *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor

Piña, Cristina y Patricia Venti. 2021. *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito*. Buenos Aires:

Lumen.

- Pizarnik, Alejandra. 2003. *Diarios*. Editado por Ana Becció. Buenos Aires: Lumen.
- . 2013. *Diarios*. Edición de Ana Becció. Buenos Aires: Lumen.
- . 2017. *Prosa completa*. Edición de Ana Nuño. Buenos Aires: Lumen.
- . 2019a. *Poesía completa (1955-1972)*. Edición de Ana Becció. Buenos Aires: Lumen.
- . 2019b. A tradition of Rupture: selected critical writings of Alejandra Pizarnik. Traducción de Cole Heinowitz. Brooklyn: Ugly Duckling Presse.
- Porchia, Antonio. 2020. *Voces*. Versión digital epub libre editado por Titivillus ePub base r2.1
- Pozuelo Yvancos, José María. 1993. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- . 2006. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- . 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- . 2019. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Praz, Mario. 1999. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.
- Premat, Julio. 2006. “El autor: orientación teórica y bibliográfica.” *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, Número 1, 311-322. DOI: 10.4000/lirico.824
- . 2009. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2016. “Las puertas de Levrero”. *Cuadernos Lirico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, Número 14.
- . 2019. “Piglia/Renzi, postrero desliz.” *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*. DOI: 10.4000/lirico.7907
- Prieto, Adolfo. 1966. *La literatura autobiográfica Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rama, Ángel. 1972. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Raoul, Valerie. 1980. *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism*, Toronto: University of Toronto Press.
- Mate, Reyes. 2006. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ribeyro, Julio Ramón. 2012. *La caza sutil y otros textos*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- . 2003. *La tentación del fracaso*. Madrid: Seix Barral.
- . 2019. *La palabra del mudo*. Madrid: Seix Barral.
- . 2014. *Prosas apátridas*. Madrid: Seix Barral.
- Ricoeur, Paul. 1984. *Time and Narrative. Volume I*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Rivadeneira, Blas Gabriel. 2020. "Levrero, los raros y una genealogía fuera de lugar: de la derrota de 'la generación de 1969' al 'estremecimiento vacío' en la narrativa uruguaya de la postdictadura". *Telar*, no. 25: 69-94.
- Rocco, Federica. 2006. *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Venecia: Mazzati. Libro electrónico.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. 2017. "Los diarios de Emilio Renzi o el pudor autobiográfico". *Zama*, no. 9: 59-69.
- . 2019. "De la literatura, el pudor y la verdad. Sobre Ricardo Piglia". *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*. DOI : 10.4000/lirico.7899
- Rosa, Nicolás. 2004. *El arte del olvido*. Rosario. Beatriz Viterbo.
- Sánchez, Yvette y Roland Spiller, (eds.). 2009. *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr.
- Sánchez Alonso, Fernando. 2011. "El diario íntimo. Técnicas de retoque con el photopshop literario". *Clarín: revista de nueva literatura*, ISSN 1136-1182, año 16, no. 95: 3-16.
- Sánchez Zapatero, Javier. 2010. "Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica". *Ogigia* 7: 5-17.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

- . 2007. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2014. *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Traducido por Paula Sibilia y Rodrigo Fernández Labriola. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Silva Olazábal, Pablo. 2017. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo. Contrabando.
- Smith, Sidonie y Julia Watson, eds. 1998. *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. London, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- . 2010. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Sturrock, John. 1993. *The Language of Autobiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, Charles. 1989. *Sources of Self*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Tenorio Requejo, Néstor, y Jorge Coaguila. 2009. *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier. Homenaje a un clásico de la narrativa hispanoamericana*. Lima: Tierra nueva.
- Tereszewski, Marcin. 2013. *The Aesthetics of Failure. Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Terranova, Juan. *El conejo de la suerte*. Blog personal.
<http://elconejodelasuerte.blogspot.com.ar>
- Todorov, Tzvetan (ed.). 2010. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Torres Rodríguez, Laura. 2009. "Alejandra Pizarnik y la novela en práctica". *Ciberletras*, vol. 22: 196-225. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/torresrodriguez.html>
- Trapiello, Andrés. 1998. *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento*. Madrid: Península.
- Vanoli, Hernán. 2010. "Blogs y transformaciones en la cultura literaria argentina." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 14 (2010), pp. 247-258.
- Venti, Patricia. 2008. *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.
- Verani, Hugo. 1996. "Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento". En *La máquina de pensar en Mario*, editado por Ezequiel de Rosso, 39-60.

- . 2000. “Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad”, *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*, editado por Rose Corral. Colegio de México, 2000.
- Verlaine, Paul. 1888. *Los poetas malditos*. Traducido por Mauricio Bacarisse. Versión digital Epublibre.
- Vicens, Josefina. 2021. *El libro vacío. Los años falsos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vigna, Diego Germán. 2015. “Escrituras del yo en el campo literario argentino: intimidades, extimidades y pruebas narrativas en blogs de escritores.” *Astrolabio*, no. 15: 16-48.
- Weintraub, Karl Joadrim. 1978. *The Value of the Individual. Self and Circumstance in Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Woolf, Virginia. 2005. *A Room of One's Own*. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Harcourt, Inc.
- Zanetti, Susana. 2006. “Diario de un escritor: La tentación del fracaso, de Julio Ramón Ribeyro”. *Iberoamericana*: 63-77 .
- Ziarek, Ewa Plonowska. 1996. *The Rhetoric of Failure. Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism*. Albany: State University of New York Press.