

Escrituras de sí: Impotencia e infancia **Self-writings: impotence and childhood**

Romina Magallanes

Licenciada en Filosofía

Doctoranda en Humanidades y Artes. Mención Literatura

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

romina_magallanes@yahoo.com.ar

Artículo recibido el 14 de abril 2014

Artículo aprobado el 16 de mayo 2014¹

Resumen: El presente trabajo se propone explorar dos acontecimientos que tienen lugar en las denominadas Escrituras de sí, fundamentalmente en los Diarios de escritor². Por un lado, las irrupciones de *infancia*, como entiende este concepto Giorgio Agamben: “Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia “muda” en el sentido literal del término, una in-fancia del hombre cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar” (Agamben, 2007: 64). Por otro lado, la impotencia que habita este tipo de escrituras, que es expresada tanto en la imposibilidad de escribir y no escribir, y cuya exposición se vuelve intensa en una experiencia grafomaniaca -efectuada en la marca ilegible, los garabatos, dibujos, repeticiones, la copia, *soportes* de la misma, la insignificancia, la compulsión escrituraria, entre otros tópicos, que acontecen en dichas escrituras-, y cómo tal impotencia, antes que elaborar un relato autobiográfico como narración de una vida o de un sujeto, exponen un límite, una materialidad “muda”, infantil.

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación del Departamento de Literatura y TCP de la UNAB: “Alteraciones, búsquedas, intervenciones de la crítica literaria colombiana actual: notas para abrir la polémica”. Es una investigación en torno a los conceptos que articulan las “escrituras de sí”, núcleo del Proyecto mencionado.

Palabras clave: Escritura, infancia, impotencia, materialidad, grafomanía

Abstract: This paper will explore two events taking place in the Scriptures of the self, principally in the Daily writer. On one hand, the irruption of "infancy" as understood this concept Giorgio Agamben: "One original experience, far from being subjective, may not be so but what the man is before the subject, before language: A "mute" experience, an infancy of man whose limit should indicate precisely the language "(Agamben, 2007, 64). On the other hand, impotence living in this type of writings, which is expressed both in the impossibility of writing and not writing, and whose exposure becomes intense in a “grafomaniaca” experience – made in illegible mark, scribbles, drawings, repetitions, copying, "format" of it, insignificance, the scriptural compulsion, among other topics, which occur in these scriptures- and how such impotence, before developing an autobiographical account of a life story as a subject or expose a limit, a materiality "mute", infantile.

This work is part of the Research Project of the Department of Literature and TCP UNAB: "Alterations, searches, interventions Colombian literary criticism: notes to open the debate." It is an investigation into the concepts that articulate the Scriptures of the self.

Keywords: Writing, childhood, impotence, materiality, grafomanía.

“(…) un límite del idioma que tensa toda la lengua, una línea de variación o de modulación tensada que lleva la lengua a ese límite. Y así como la nueva lengua no es exterior a la lengua, el límite asintáctico tampoco es exterior al lenguaje: es lo exterior del lenguaje, no está en el exterior. En una pintura o una música, pero una música de palabras, una pintura con palabras, un silencio dentro de las palabras, como si las palabras ahora vertieran su contenido, grandiosa visión o audición sublime. Lo que es específico en los dibujos o pinturas de los grandes escritores (Hugo, Michaux...) no es que esas obras sean literarias, pues no lo son en absoluto; acceden a meras visiones, pero que todavía se refieren al

lenguaje en tanto que constituyen su finalidad última, un exterior, un envés, un debajo, mancha de tinta o escritura ilegible. Las palabras pintan y cantan”.

Gilles Deleuze, “Lo que dicen los niños”

Introducción

Impotencia grafomaniaca

A los once años, en 1914, Anaïs Nin comenzó a escribir su Diario, que se extenderá hasta 1977. Como muchos otros Diarios de escritor, el primer Diario de Nin está conformado por letras manuscritas, colores, dibujos. Los altos edificios de Nueva York, que la impresionan al llegar a la ciudad; una habitación, donde se la ve escribiendo, autorretratos, plumas con las que escribe, planos de su alma en forma de corazón divididos en partes, garabatos. En cada uno de ellos se encuentran muchos detalles.

La edición en español de Plaza & Janés, a cargo de Nuria Lago da lugar a estos dibujos. Como otras ediciones invita a leer de otra manera la peculiar escritura diarística. No ocurre en todos los casos. Existen trabajos, por ejemplo el realizado sobre el Diario de Alejandra Pizarnik, que no han reparado en la clave que expone esta invitación, que deja ver lo más íntimo de las grafías. Aquello que describe G. Agamben, lo “íntimísimo y personal es también lo que en nosotros es más impersonal, la personalización de lo que, en nosotros, nos supera y excede” (2009: 9). No un secreto subjetivo, no lo inefable, sino la infancia irrumpiendo y arruinando el sentido.

Como Nin, a los once años, otros diaristas, ya adultos, ya “escritores”, repiten esa práctica. Dibujan, tachan de diversas formas, usan diferentes colores, agrandan letras, o los puntos de algunas íes que se dibujan como círculos- lo hace Rodolfo Walsh-imprimen más o menos fuerza sobre el papel o menos, achican o agrandan las letras. Walter Benjamin, por ejemplo, también diarista, se había propuesto escribir cien líneas en una hoja común de carta –sin lograrlo- y abunda, en sus Cuadernos de Notas, en las Anotaciones sobre su hijo Stephan (Schwarz, 2010: 87) -, esta práctica de la micrografía, como también dibujos, colores, recortes, fotografías.

En un ensayo titulado “Variaciones sobre la escritura”, Roland Barthes parece ser seducido por una experiencia similar. Allí dice Barthes que sus trabajos atendieron durante mucho tiempo a la escritura entendida en sentido metafórico, como una “variedad del estilo literario”, o “el conjunto de signos lingüísticos mediante los cuales un escritor asume la responsabilidad histórica de su forma y se vincula con su trabajo verbal con cierta ideología del lenguaje” (1989: 12). Pero años más tarde, sigue Barthes, lo que le interesa es una especie de retorno hacia el cuerpo:

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

No estamos -no únicamente- frente al sentido de un relato en primera persona, cuando abrimos un Diario de escritor, sino también ante un espacio donde la lengua, como afirma Deleuze, se minoriza, balbucea, hace un crac, cruza un límite (1996: 153). Si bien abrimos los Diarios como libros, con un formato normalizado, habitan dentro de sí, una infancia, un no-decir, una marca que no significa, que el editor puede o no captar, leer o no leer.

Los Diarios de R. Walsh, están conformados por un conjunto de hojas sueltas, escritas a mano, a máquina, en contratapas de libros, diseminadas, “armadas”, disciplinadas, en la edición de Link, que fueron rescatados de la ESMA. Walsh los cargaba en todas sus circunstancias, escapando, escondido. Link lee esa diseminación y esas marcas ilegibles, las subraya y describe en notas a pie de página y las expone en imágenes de los originales que incorpora a su edición.

Los Diarios de A. Pizarnik eran cuadernos, hojas elegidas con mucho cuidado, a las que, lo mismo que muchos diaristas, les atribuía -como también a los lápices, escritorios, tintas, etc.- la posibilidad de escribir o no: una novela, un poema, el mismo Diario. Mariana Di Cío, que estudió sus manuscritos originales, pone de relieve este fenómeno, ausente de la edición de Becció.

En un breve artículo denominado “De lo pequeño a lo minúsculo, Micrografías”, Ursula Marx resalta cómo este poder también opera para Benjamin, “el papel de alta calidad, determinadas plumas, tintas y lápices, otros elementos espaciales eran para él una importante condición para que la escritura fluyera suave y

sin resistencias”, y que, en una carta a Siegfried Kracauer, cuenta que ha comprado una estilográfica, que Benjamin describe como una “encantadora criatura con la que podré realizar todos mis sueños y desplegar una productividad que en tiempo de la antigua –pluma- hubiera sido imposible” (2010: 55).

Esta anotación evoca aquellas entradas de Alejandra, donde anhelaba el lápiz que podía sumar y restar solo, o a la pluma que recuerda cosas por sí misma (2007: 225). Según Marx, Benjamin es un esteta de la hoja escrita, el manuscrito debía mostrar “una letra-entendida como imagen” (2007: 56). Por ello, dice, sus micrografías “repelen la lectura accidental”, y su predilección por “lo insignificante, lo diminuto y deslucido”, afirma en su hipótesis, son propios de la infancia (2007: 56).³

Idea Vilariño escribió en un clavel y en el pétalo de una cala. Y entre letras y márgenes, en sus libretas, que constituyen su Diario, realizó diversos dibujos. Libretas que tuve la posibilidad de ver. La edición de Cal y canto, realizada por Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres recoge, lee esas marcas, como muchas otras en los *Diarios de Juventud de Idea Vilariño*. Entre ellas, las copias -otra compulsión de ciertos diaristas- que recuperan, entre otras prácticas, modos de escritura y lectura antiguas, como las de los copistas⁴. Idea, como muchos otros diaristas, copia, en otras libretas, sus escritos efectuados en las primeras.

Durante la copia de los “originales”, Idea continuaba escribiendo su Diario contemporáneo. En efecto, las editoras han puesto de relieve este fenómeno; ellas, abocadas también, a la misma actividad de copistas de los textos heredados.

Escribir en forma manuscrita un diario durante setenta años, y junto a esto, copiarlo, también a mano, sin olvidar las propias encuadernaciones y los dibujos, revela un fenómeno de irrupción infantil, al que me gusta llamar grafomanía. Término acuñado por el escritor diarista argentino R. Güiraldes, y que hace referencia a una cierta compulsión escrituraria, un “vicio”, como él mismo lo designa⁵. Efectivamente, como otros diaristas, Idea sucumbe a esta manía, no solo evidente en la abultada cantidad de libretas copiadas, sino también, enunciada en el mismo Diario: “Necesidad de escribir aquí, de anotar (...) Siento hoy esta absurda compulsión de anotar. No tengo nada que decir (...)” (2013: 482). Hay algo indetenible en la escritura diarística y en el trato material (papeles, lápices, colores, etc.) con ella. Fundamentalmente respecto a esto último, las editoras resaltaron cómo Idea lo experimentaba.

En efecto, además de señalarlo (“la artesanía de la encuadernación que Idea realiza con esmero” (21); “tachaduras que fueron hechas con saña (...) es una página torturada” (29), entre otras) Larre Borges y Torres presentan imágenes de las libretas de la diarista, donde pueden verse su caligrafía, sus dibujos realizados sobre las letras, tachaduras y demás componentes de la escritura diarística. Es decir, las editoras invitan a la lectura de la exposición de la materialidad como una clave de dicha escritura, y explicitan, cosa que no es frecuente, los criterios de edición:

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

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

Las teorías de infancia que conocemos en el pensamiento contemporáneo, pienso en G. Agamben, pero antes en W. Benjamin, y en Lyotard, Deleuze y Freud, entre otros, han construido o explorado un espacio de imágenes fundamentales donde pueden, por fin, mirarse las letras entre sí, antes del sentido al que obedecieron o crearon, liberadas de esos –quizás- incómodos puestos subsidiarios que ocupaban respecto de la oralidad: ser copia de la palabra dicha, la expresión gráfica del pensamiento. Ahora, la infancia -en lo que tiene de “no” palabra, lenguaje, signo, logos- deja al balbuceo, al garabatear, al caligrafiar, al copiar, al marcar dibujos por ahí, -de ninguna manera a lo inefable sino a la materialidad, a la pura exposición- la potencia de escribir. Entre escribir el sentido (transcribirlo) y crearlo escribiendo (performarlo), irrumpe la potencia infantil. Como también lo hará en la exposición repetida hasta el cansancio, de la imposibilidad de escribir y no escribir, escribiendo.

Pizarnik insiste en esa imposibilidad, y puntualmente en la imposibilidad de escribir una novela:

1955, 27 de junio: (...) No sé escribir. Quiero escribir una novela (28) *1958, 20 de abril*: (...) Debiera comenzar mi novela (119). *1962, 26 de junio*: Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie (225).

También lo hacen dos de sus diaristas más consultados: Katherine Mandfield, por ejemplo, escribe en

1914, 2 de abril: (...) Si pudiera escribir con mi antigua fluidez por un día, se rompería el hechizo. Es el esfuerzo continuo, la lenta formación de mi idea y luego, ante mis ojos y sin que pueda hacer nada, su lenta disolución (1978, 20). *Mayo*: (...) ¡Oh! Si hoy pudiera escribir un poco, este día se volvería memorable para mí. Estoy ansiando escribir y no encuentro las palabras. Es una cosa extraña (21). Asimismo, Franz Kafka, quien escribe el *1914, 21 de agosto*: Empecé con tantas esperanzas, y los tres relatos me repelieron (2005, 273). *29 de agosto*: El final de un capítulo, fracasado (*ibídem*).

También insiste la infatigable diarista Rosa Chacel:

Además, no sé por qué, la mano no me obedece. Todo lo que va escrito aquí es casi ininteligible” (2004, 67). “Esto está resultando ilegible por la postura: no se puede escribir en postura horizontal con estilográfica, y estoy demasiado cansada para cambiar de postura (74). “no puedo escribir” (323), “me puse a hacer esto, que es no hacer nada”, “imposible escribir una línea” (*ibídem*, 324), “es la materialidad de escribir lo que se me hace imposible” (341), “el caso es que me parece imposible seguir escribiendo (346).

Esta coexistencia de lo escrito y lo no escrito en la escritura, no obstante, se muestra como una convivencia sin contradicción; porque no coinciden en el sano y sensato “acto”, en la realización de un relato, sino en la manía atemporal de la olvidada privación humana: “la potencia”, la posibilidad ser y ser no. Esta privación, no es curada por el sentido, ni por la ontología del ser, ni por el nihilismo; como nota Agamben (2007, 7 y siguientes; 2009, 123); a pesar de que la lectura normalizada nos fije en su búsqueda, y encuentre siempre significados. Esta privación es intensificada por la ininteligible materia, exponente de otra experiencia, una experiencia originaria, muda (sin sujeto, ni lenguaje pero que irrumpe en ellos): una infancia. Una materia del No.

Metodología

Infancia

“Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua, a la que los antiguos llaman

“selva”, es, aunque calle, prisionero de las representaciones”.

Giorgio Agamben, *Idea de la prosa*.

El poeta Alberto Girri, escribió *Diario de un libro* mientras trabajaba en *En la letra, ambigua selva*. Quizás la letra, como un sueño, lo expulsó del cautiverio de los signos y esa salida, desconocida en términos gnoseológicos, lo puso ante esa indecible materia que el título evoca. El poeta anota, el miércoles 18 de agosto de 1971 “En la letra, ambigua selva. Contradicción -supuesta- entre la idea de que escribimos por tener algo que decir, y la posterior constancia de que en definitiva no había nada que decir” (1972, 158-9).

A veces la escritura balbucea. Acontecimiento que Deleuze adjudica a un tartamudeo infantil de la lengua.

“Ya no es el personaje el que es un tartamudo de palabra, sino el escritor el que se vuelve tartamudo de la lengua: hace tartamudear la lengua como tal (1996, 150) (...) Kleist, qué lengua despertaba en el fondo del alemán, a fuerza de rictus, lapsus, chirridos, sonidos inarticulados, enlaces alargados, brutales precipitaciones y frenazos en la elocución (...)” (153)

La escritura diarística está cruzada por esas marcas cuando talla, cada vez, una minoría muda. Por ejemplo, Pizarnik escribe: 1954, 28 de septiembre:

Eternidad = humo gris azulado // Sensación de retorno infinito. Nombre grabado en las hojas de los árboles // Escenografía pletórica de niebla // Nave solitaria hundiéndose en la lejanía // Dante, Shakespeare, Goethe, Bach, Goya. ¿Quién me enseñó el nombre de Shakespeare? Nadie. Nací con ese nombre grabado a priori en mi nebulosa, ¡<<Esto>> es eternidad!
 (...)

 Elevo los brazos y caigo en el vacío. ¿Qué hacer? ¿Qué vivir? ¿Cuánto? ¿Cómo? ¿Dónde? Y... ¿Por qué?
 ¡Riiing!” (escrito con tres íes)
 Bajo fastidiada. Una humilde mujer ha tocado mi timbre (2007, 19).

Muchas entradas abundan en signos de interrogación y exclamación continuados, y en repetición de letras, por ejemplo “escrito rrrrealista”, con cuatro erres (27); oraciones sin terminar, y es frecuente la idea editorial -desde una lectura que no balbucea- de lo mal escrito, atribuido a la índole de apuntes, de rapidez, de borrador que se corregirá o no, pero que anulan esos trazos singulares cuya exposición es, justamente, otra cosa. Un balbucear, sin sentido preexistente, esa extranjería, esa infancia. Lo que ocurre, como indica Deleuze, es “hacer balbucir la lengua, y al mismo tiempo llevar el lenguaje a su límite, a su exterior, a su silencio. Sería

como el *boom* y el *crac*” (1996, 158).

Deleuze cree que el balbuceo

es lo que hace que la lengua crezca por en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio: Mal vu mal dit [mal visto mal dicho] (contenido y expresión) (Deleuze, 155)

Resultados y conclusiones

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

Decía Jeanne Marie Gagnebin, en “Infância e pensamento”, a propósito de *Infancia en Berlín*, que éste y otros textos del autor no deben considerarse autobiográficos, ya que no tienen que ver con relatos que cuentan la infancia como etapa cronológica, sino más bien se proponen intentar una experiencia. Benjamin habla de infancia no en términos de inocencia o ingenuidad, sino de inhabilidad, desorientación, falta de desenvoltura que contrasta con la “seguridad” de los adultos. La infancia es una experiencia esencial del desajustamiento entre el hombre y el mundo, de su inseguridad primera, de su no soberanía (180). Pero esta incapacidad es considerada positivamente, de hecho es capaz de ver lo que los adultos ya no pueden: a los pequeños, los humillados, los pobres que viven en sótanos; y que los objetos, como las palabras, no son cosas a nuestra disposición, dóciles instrumentos, sino que nos escapan, nos cuestionan (180).⁷

Toda vez que el sujeto se sustrae de la escritura, en la escritura, allí está la infancia; ayudada en cada marca, en cada impotencia, en cada grafomanía. Así acontece *Infancia en Berlín*, en aquellas “incapacidades”, “desorientaciones”, “imposibilidades” de las que Gagnebin nos hablaba; en la materialidad insignificante, en el balbuceo, el lenguaje entrecortado, las repeticiones, las semejanzas, irrumpe la infancia.

Por ello, ubicar a la escritura diarística, y a otras escrituras de sí, solo en el relato autobiográfico, como ocurre en general en los estudios críticos desde los trabajos de P. Lejeune, limitarse a leer el sentido, el acto de rememoración de una identidad, o de una vida; reduce, obtura y silencia la experiencia muda del reinar infantil, que se expone en ella con vigor; si la lectura puede abrirse a lo incumplido, lo potencial, la privación; que lejos de habitar territorios de inefabilidad pueblan de infancia una escritura peculiar. Por ello, es importante la diferencia entre elaborar y exponer, que era marcada en la introducción de este trabajo. La exposición infantil de las escrituras diarísticas puede parecer vacía, que fagocita, que no dice nada. Decir nada no es lo mismo que decir no. El “in” del decir, dependerá de cuánto podamos aceptar la invitación de Uribarri en el Prólogo a Lyotard, la invitación de Benjamin a leer con cierta magia -que nos espera si suspendemos la idea instrumental, comunicativa del lenguaje y la escritura, e ingresamos en una dimensión inútil, gratuita, material, donde no hallamos sentidos sino también expansiones, intensidades, y erramos en el peligro de la no-comprensión- y la invitación, también, de considerables momentos de la lectura en occidente (inolvidables, incumplidas) cuando la forma normalizada con la que hoy tendemos a abordar cada letra, resultaba, quizás, impensable; y donde cada línea, cada *grápho* (etimológicamente escribir, rayar, arañar, pintar, dibujar) mutaba materialmente, con el cuerpo, los elementos, las tintas, las mesas, los copistas, los trazos, espacios, nuevas letras. Una invitación, tal vez, de lo incumplido de la escritura. Su infancia.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2009) “Bartleby o de la contingencia” en *Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente de Herman Melville*, Valencia: Pre-Textos.

----- (2008) *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- (2007) *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2002) *Idea de la prosa*. Madrid: Editora Nacional.
- Astittu, A. (2007-8) “Ejercicios de caligrafía: Mario Levrero”, en *Boletín 13-14* del Centro de Estudios de Crítica Literaria.
- Barthes, R. (2002) “Notas sobre André Gide y su *Diario*”, en *Variaciones sobre literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- (1989) “Variaciones sobre la escritura”, en *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1986) “Deliberación”, en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2011) *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*: Madrid, Abada Editores.
- (1996) *Crónica de Berlín*. Madrid: Alianza.
- (1986). “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Brod, M. (1977). “Prólogo” a los *Cuadernos octava*, de Franz Kafka, Buenos Aires: López Crespo editor.
- Deleuze, G. (1996) “Lo que dicen los niños”, en *Crítica y clínica*. Buenos Aires: Anagrama.
- Di Ció, M. (2007) “Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos”, en *Revue Recto/Verso*. N° 2. 2007. <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article73>
- Didier, B. (1996) “El diario ¿forma abierta?”, en *Revista de Occidente*, n° 184, Fundación José Ortega y Gasset.
- (1988) “Le journal intime: écriture de la mort ou vie de l’écriture”, en *La Mort dans le texte*, sous la direction de Gilles Ernest, Colloque de Cerisy. Paris: PUF.
- (1976) *Le journal intime*. París: Presses Universitaires de France.
- Giordano, A. (2011) “Más acá de la literatura. Espiritualidad y moral cristiana en el diario de Rodolfo Walsh”, en *La contraseña de los solitarios. Diario de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2007) “El giro intimista. Las confesiones de Daniel Link” en *Boletín / 13-14*. Del centro de Estudios de Teoría y crítica literaria. Diciembre de 2007-Abril, 2008, pp 55-63.
- (2006) *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Girri, A. (1972). *Diario de un libro*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gusdorf, G. (1991) *Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob.
- Gabnebin, J. M. (2012) “Infância e pensamento”, en *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Ciudad: Imago.
- Larre Borges, A. I. (2013) “Criterios de edición” en *Idea Vilariño. Diario de juventud*. Montevideo: Cal y

Canto.

Lejeune, P. (1974) *Le pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil.

Link, D. (2005) “Monstruos”, en *Clases. Literatura y disidencia*, Norma, Buenos Aires.

Lyotard, J-L. (1997) *Lecturas de Infancia*, Buenos Aires: Eudeba.

May, G. (1982) *La autobiografía*, México: FCE.

Marx, Ú. (2010) “De lo pequeño a lo minúsculo. Migrografías”, en *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías y dibujos*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Mirau, J-P. (1996) *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva visión.

Molloy, S. (2001) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pauls, A. (1996) “Las banderas del célibe”, Prólogo a su selección e introducciones a diversos diarios de escritor, en *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: Ateneo.

Schwarz. (2010) “Opinions et pensées. Palabras y Formas de hablar del hijo” en *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías y dibujos*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Torres, A. (2013) “Las confesiones de Idea Vilariño o escribir el propio destino” en *Idea Vilariño. Diario de Juventud*. Montevideo: Cal y Canto.

Trapiello, A. (1998) *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento*. Barcelona: Península.

Viollet, C. (1988) “Pequeña cosmogonía de escritos autobiográficos (Génesis y escritura de sí mismo)”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. N° 69, Madrid: Archipiélago.

Bibliografía Recomendada

Diarios de Escritor consultados:

Barthes, Roland, “Deliberación”, en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.

Chever, John; Jünger, Ernst; Musl, Robert; Pavese, Cesare; Woolf, Virginia, en antología preparada por Alan Pauls en *Como se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

Gide, André, *Diario [1889-1949]*. Buenos Aires: Losada, 1963.

Güiraldes, Ricardo. *Diario. Cuaderno de disciplinas espirituales*. Buenos Aires: Paradiso, 2008.

Kafka, Franz, *Diarios 1910 – 1923*. Buenos Aires: Marymar, 1977.

Masfield, Katherine, *Diario*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.

Nin, Anaís, *Diario de infancia (1014-1918)*. Barcelona: Plaza y Janes, 1987.

Pizarnik, Alejandra, *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.

Rama, Ángel, *Diario 1974 – 1983*. Montevideo: Trilce, 2001.

Ribeyro, Julio Ramón, *La tentación del fracaso, Diario personal*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

Vilariño, Idea. *Idea Vilariño. Diario de Juventud*. Montevideo: Cal y Canto, 2013.

Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

1. Artículo arbitrado por Jesús Hernando Motato: Magíster en Literatura. Pontificia Universidad Javeriana. Profesor de la Universidad Industrial de Santander.

2. GIORDANO, A, *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011: “En el caso de los escritores, el registro de lo cotidiano le plantea al diarista problemas que rara vez se presentan en los diarios de “gente común”, antes que nada, dudas sobre la posibilidad de inscribir, aunque más no fuese de forma sesgada, lo intransferible de las vivencias personales en las generalidades del discurso. Por la intensidad de su relación con algunas palabras (...) Lo que hace diferentes a los diarios de escritores es que siempre exponen, desde un punto de vista literario, deliberaciones sobre el valor y la eficacia de la escritura diarística” (p. 102-3)

3. Estos escritos fueron realizados contemporáneamente a *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos (ibídem)*, libro dedicado a su hijo Stephen (Schwarz, 89).

4. Cfr. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, allí, G. Cavallo y R. Chartier, realizan una genealogía detallada de la práctica de la lectura y escritura en occidente, que tiene dos ideas como criterio de composición: una de ellas es que “la lectura no está previamente inscrita en el texto”, y la otra es que “un texto no existe más que porque existe un lector para conferirle significado” (1998, 11). Los autores resaltan que el texto tiene un “estatuto inédito cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura” (12). “La lectura no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás. (...) Una historia de la lectura no tiene que limitarse únicamente a la genealogía de nuestra manera contemporánea de leer, en silencio y con los ojos. Implica igualmente, y quizás sobre todo, la tarea de recobrar los gestos olvidados, los hábitos desaparecidos. El reto es considerable, ya que revela no solo la distante rareza de prácticas antiguamente comunes, sino también el estatuto primero y específico de textos que fueron compuestos para lecturas que ya no son las de sus lectores de hoy” (15). “Contra la representación elaborada por la propia literatura y recogida por la más cuantitativa de las historias del libro, según la cual el texto existe en sí, separado de toda materialidad, cabe recordar que no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerle (o escucharle). Los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos –manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados– manejados de diversa manera por unos lectores de carne y hueso cuyas maneras de leer varían con arreglo a los tiempos, los lugares y los ámbitos” (16). Entre los diversos y múltiples cambios que tuvieron lugar durante la antigüedad y la edad media me interesa resaltar tres, que acontecen entre los siglos XI y XIII, donde la figura del copista, a quien también llamaban “pintor” (Saenger, 201) está siempre presente, y la materialidad escrituraria se impone por sobre el sentido; ambos fenómenos se ligan, por otra parte, a la aparición del espacio de la intimidad. Por un lado, la transformación de la práctica de la escritura en una especie de actividad salvadora, “la fatiga de transcribir era de por sí “una oración realizada no con la boca sino con las manos” (Pedro El Venerable, Epist., I, 20)”. Es decir que más allá de su contenido o significado, toma relieve el acto corporal de escribir mismo, y con una implicación performativa. El ejercicio caligráfico de copia tiene por efecto no la comprensión lectora sino la salvación del alma. Por otra parte, tiene lugar una modificación clave que posibilitó otros tipos de lectura: la separación de las palabras, o

la “palabra discontinua”; y con ella una serie de compendios como el espacio-página dividido en dos columnas, rubricaciones, signos de párrafo, texto y comentario, sumarios, concordancia de términos, índices. Dicha disposición visual también conlleva performatividad, ya que, como indica Saenger, ella se presenta como condición de posibilidad de una conciencia crítica, de la elaboración del pensamiento (33-4). La separación de las palabras dio lugar, por primera vez, a un vínculo de intimidad entre el autor y su manuscrito, “despertó el interés por la composición autógrafa” (...) Autores “expresaron sentimientos íntimos hasta entonces no reflejados en pergamino debido a la ausencia de confidencialidad impuesta por el hecho de tener que dictar los textos a un secretario”. Otros elementos que promovieron dicha intimidad fueron las anotaciones añadidas, tachaduras, correcciones, añadidos que “formaban un nuevo género de testimonios literarios” (Saenger, 196). Autores como Guiberto de Nogent escribían sus sueños y otros sentimientos íntimos con la finalidad de mantenerlas en secreto (197). Asimismo, la modificación en la letra fue decisiva para la construcción de ese espacio íntimo: “escribir en gótica cursiva informal sobre folios y cuadernillos reunidos sin normas rígidas hacía el acto físico de escribir menos laborioso y más compatible con la actividad intelectual (...) El autor representado en las miniaturas, solo en su estudio o a veces en un escenario pastoral idílico, empleando la gótica cursiva, se libraba al mismo tiempo de la fatiga de escribir y de la dependencia de los copistas. La nueva simplicidad de la escritura dio al autor una mayor sensación de intimidad y privacidad” (204). Por último, otra modificación en la noción y práctica de la escritura: las aristocracias europeas eruditas hacían hincapié en el libro considerado como objeto de adorno, de ostentación de riqueza. Así, se encargaban libros con encuadernaciones realizadas con pieles valiosas, telas finas, metales preciosos (Cavallo, Chartier, 35).

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

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

7. Esta ausencia originaria, será pensada por Agamben como signo de que la humanidad no radica en su fuerza ni en su poder sino en sus flaquezas, en su vacío de palabras, que antes que encubrir deberían ser acogidos, ya que tal falta de completamiento es también la invención de lo posible (181). La potencia.

Situada, así, en el universo del género autobiográfico, la escritura diarística ha sido vista como una escritura narcisista que, estructurada en la temporalidad cotidiana, la brevedad de un registro mimético del día, postula, como toda escritura autobiográfica según afirma Lejeune, por un lado, la identificación del autor, el narrador y el personaje, y por otro, la narración de su propia vida, propósito e intención que quedan establecidos con la firma del autor en la obra y que así son interpretados por el lector como consecuencia del “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1974) establecido entre ellos.

Lejeune en su obra canónica sobre la autobiografía, la define como “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1974: 14). En general se afirma que “el presupuesto básico e indiscutible” del género es la existencia del yo (Maristany, Archipiélago, 65). Por su parte, S. Molloy, asimismo, ha señalado que la autobiografía es una “forma de la historia” (Molloy, 1996, 18), la narración de una historia en primera persona (*ibídem*, 11). Así

también que “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa” (*Ibidem*, 16). Asimismo, señala que la escritura autobiográfica “muestra cómo el yo percibe (es decir, proyecta en la escritura) la imagen que en ese mundo se tiene de él o que quiere que de él se tenga” (en Maristany, Archipélago, 64). Esta ordenación de la vida y de sí implica también, como afirma Gusdorf (1991), una reconstrucción unitaria y a la vez un saber de conjunto de la vida propia del autobiógrafo.