

No

**La imposibilidad de escribir y no escribir: La escritura diarística como materia  
en Rodolfo Walsh y Alejandra Pizarnik**

Romina Magallanes<sup>1</sup>  
Universidad Nacional de Rosario  
romina\_magallanes@yahoo.com.ar

**Resumen:** El presente trabajo se propone poner de relieve dos fenómenos que tienen lugar en los *Diarios* de Rodolfo Walsh y Alejandra Pizarnik. Por un lado, el aspecto material de la escritura que se expone en las escrituras diarísticas, y por otro lado, la vinculación de dicho aspecto con un tópico recurrente en las mismas, a saber, la imposibilidad de escribir y no escribir. Nuestra hipótesis, articulándose con conceptos de Giorgio Agamben, será que tal impotencia escrituraria se expone como materia.

**Palabras clave:** Escritura diarística – Caligrafía y tipografía íntimas – Materia – Autorreferencialidad – Escrituras de la potencia

**Abstract:** This paper aims to highlight two phenomena that occur in the Journals of Rodolfo Walsh and Alejandra Pizarnik. On one hand, the material aspect of writing as set forth in a diary, and on the other hand, the relationship between this material

---

<sup>1</sup> **Romina Magallanes** es licenciada en Filosofía y doctoranda en Humanidades y Artes mención Literatura. Ha trabajado sobre el concepto de Escritura en diversos autores, fundamentalmente en el marco de la Filosofía Antigua y Contemporánea, publicando artículos y reseñas; actualmente, se encuentra llevando a cabo la redacción de su tesis doctoral sobre Escrituras diarísticas.

aspect and a recurrent topic in these journals, i.e., the impossibility of writing and not writing. Our hypothesis, following Giorgio Agamben, is that such writing impotence is exposed as matter.

**Keywords:** Writing of diaries – Calligraphy and intimate typographies – Matter– Self-reference – Writing as a form of potency

*“Siento hoy esta absurda compulsión de anotar. No tengo nada que decir (...)”*

Idea Vilariño, *Diario de Juventud*.

*“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*.

*“Hoy, veinte años más tarde, por 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, trazar letras) lo que me interesa: ese gesto por el cual una 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”).*

Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*.

### **Caligrafías y tipografías íntimas**

El original del presente trabajo –a modo de homenaje y símbolo- está escrito en letra “consolas”, que es una de las fuentes que copia aquella de los tipos de las antiguas máquinas de escribir. Por la normalización editorial correspondiente, ha

sido modificada. La fuente consolas es muy similar a la letra de la máquina con la que Walsh escribe muchos de aquellos textos que Daniel Link editó con el nombre *Rodolfo Walsh. Ese hombre y otros papeles personales*.<sup>2</sup>

En dicha edición, Link se interesó (interés celebrado, ya que la escritura diarística, como se propone mostrar este artículo, está en cada marca, dibujo, tachadura, papel, color e índole de la birome, lapicera o lápiz, intensidad, tamaño del trazo; en cada fotografía, nota u objeto adherido, entre otros) en intercalar en el cuerpo del texto copias de los escritos personales de Walsh, que llamaremos, porque el mismo diarista titulaba así muchas de sus entradas, “diario” (o “Journal”). En ellos vemos textos manuscritos -en hojas sueltas, de libretas o libros-, escritura mecanografiada, plagados de rayas, enmiendas, agregados, comentarios, subrayados, en diferentes colores. Link anota al pie cada una de estas “intervenciones” en los originales. Al hacerlo, a la vez que las expone, las distingue de la escritura diarística misma. Creemos, y esperamos poder exhibir, que esta distinción es inapropiada.

No ocurre lo mismo con la edición de Ana Becciu, de los diarios de Alejandra Pizarnik. En ella, se ausenta por completo lo que Nora Catelli ha resaltado: los dibujos que abundaban en sus cuadernos (*En la era de la intimidad* 203).

Asimismo, Mariana Di Ció, luego de haber consultado los archivos de la poeta ubicados en el Departamento de Manuscritos de la biblioteca de la Universidad de Princeton, subraya:

Un simple vistazo es suficiente para constatar la extremada variedad de soportes textuales : folios sueltos de todo color y formato (hojas canson, hojas de calcar, hojas rayadas de carpeta, hojas de contabilidad color celeste,

---

<sup>2</sup> Walsh, Rodolfo (2006): *Rodolfo Walsh. Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor. Link, Daniel (ed).

hojas cuadriculadas sin margen, hojas en formato A4, hojas con membretes, papel ilustración; carpetas oficio; cuadernos del tipo escolar y de dibujo, con espirales y cosidos...) y una asombrosa inconstancia en el uso de colores e instrumentos de escritura: lápiz negro, lápices de colores, lapiceras, biromes, marcadores de distintos grosores y, por supuesto, un par de máquinas de escribir, que permitían a Pizarnik no sólo alternar fuentes y estilos sino también introducir, mediante un simple cambio de cinta, colores como el rojo, el verde, el turquesa, capaces de romper la monotonía de una escritura en blanco y negro. Es famosa aquella máquina de escribir en letra cursiva que, por acercarse a la escritura autógrafa, subraya la adecuación entre los instrumentos elegidos por la poeta argentina y su propia escritura, tal como lo señala Héctor Bianciotti : “Tu máquina de escribir me da envidia. He visto muchas tipografías que imitan las antiguas caligrafías –totalmente desaparecidas porque ahora cuando uno dice ‘qué linda letra’ es porque, grafológicamente inconsciente, pretende ver las cualidades del scriptor– pero nunca una letra como la de la tuya. Como es tan parecida a tu letra, pienso que se trata de una máquina de escribir a mano” (“Una escritura de papel” 1).

Tanto la edición de Link de los diarios de Wash como los comentarios de las autoras citadas respecto de los diarios de Pizarnik, creemos, ponen de relieve la importancia del siguiente fenómeno: la escritura diarística acontece en una intimidad con lo que rápidamente podríamos llamar gestos caligráficos y tipográficos, esto es, la escritura manuscrita, con sus conocidos soportes: papel, lápiz, cuerpo, la práctica de la letra, el trabajo muscular, y la máquina de escribir, con sus tipos y rollos de cinta. En las páginas que siguen nuestro propósito es resaltar la centralidad de

estos gestos que, a nuestro juicio, no han sido lo suficientemente relevados.<sup>3</sup> En efecto, lo que se deja pasar, dándolo quizás como presupuesto, es la materialidad escrituraria en tanto experiencia de la materia teniendo lugar. Su exposición. La materia como pura posibilidad de ser y no, como potencia y potencia de no, como impotencia. Asimismo, buscaremos indagar en la relación íntima que guarda dicha exposición con la reiteración de un tópico de las escrituras diarísticas, presentes en nuestros autores: la escritura de la imposibilidad de escribir y de no escribir.

### **Huella, autorreferencialidad y la escritura de la potencia**

Agamben nos da pistas en sus trabajos sobre un asunto que insiste y cruza su obra: la escritura de la potencia. En uno de los ensayos de *La potencia del pensamiento*, “La idea de lenguaje”, el autor se detiene en la idea de presuposición que anunciaba ya en “La cosa misma”, ensayo perteneciente a la misma obra, en referencia al vínculo entre tal idea y la tarea de la filosofía: ésta es el discurso que puede hablar de todo “a condición de que hable ante todo del hecho de que se habla” (*La potencia del pensamiento* 27). Presupuesto que no puede pensarse a partir de la consideración del lenguaje como tema, es decir, un metalenguaje que hable del lenguaje. El pensamiento contemporáneo -aquí Agamben se refiere fundamentalmente a Derrida- propone una morada originaria del lenguaje de índole negativa, poniendo a la escritura (como huella) en dicho origen, indicando, así, que el lenguaje es desde el principio una huella infinita.

---

<sup>3</sup> No obstante, en la edición de los *Diarios de Juventud* de Idea Vilariño, realizada por Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, recientemente publicada, Larre Borges señala: “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 esa nostalgia y ofrece el testimonio de las libretas originales” (Montevideo: Cal y Canto, 2013 37).

Agamben retomará este concepto de huella, que reunirá con el de materia y autorreferencialidad, tratando de abrir el horizonte de la perspectiva derridiana, intentado hacerse cargo, al menos en la postulación, de una tarea de la filosofía: la eliminación y liberación de todo presupuesto, la comprensión de lo incomprensible (36-7), un decir que no se hunda en lo indecible sino que “diga el lenguaje mismo y esponga sus límites” (39).

Benjamin será su fuente para emprender este trabajo. Agamben se apoyará fundamentalmente en el rechazo del pensador alemán a concebir al lenguaje como medio de comunicación que transmite un mensaje de un sujeto a otro; y en su búsqueda de una lengua que no transmita nada sino a sí misma, una palabra que se haya liberado de la “extrañeza del sentido” (51-2), pero que elimine lo indecible del lenguaje. A partir de aquí Agamben avanza sobre Derrida y la negatividad escrituraria atribuida al origen del lenguaje (huella, por lo tanto no-origen, o “tarea infinita”) proponiendo la posibilidad de una efectiva construcción de esa región como tarea ética de todo hablante (62).

Agamben, así, apuntará a una nueva concepción de la noción de escritura y huella<sup>4</sup>, ligada a la materia y a la potencia; y no como presupuestos sino como *exposición*.

En el ensayo que lleva el mismo título que la obra compilada, “La potencia del pensamiento”, Agamben se propone comprender el sintagma “yo puedo”. Considera que dicha expresión, “más allá de toda facultad y de todo saber hacer, esta afirmación que no significa nada, pone al sujeto inmediatamente frente a la

---

<sup>4</sup> Su noción de huella dará lugar a un vínculo con su concepción de testimonio, anunciado ya en *La potencia del pensamiento*, “El origen y el olvido”: “Y huella es aquello que evoca un origen en el instante mismo que testimonia acerca de su desaparición” (262)

experiencia quizás más exigente –y no obstante ineludible- con que le es dado medirse: la experiencia de la potencia” (352).

Pasando por referencias a Hegel y a Heidegger, Agamben se detiene en el *De anima* de Aristóteles. Famoso es el pasaje donde se equipara el intelecto en acto a la tablilla de escribir donde nada hay escrito (que luego Locke denominará *tábula rasa*). Allí se desarrolla, asimismo, el concepto de *dýnamis*, potencia y posibilidad, y el de *héxis*, facultad. Este último término se relaciona esencialmente con *stéresis*, privación: algo que atestigua la presencia de lo que falta al acto: “Tener una potencia, tener una facultad significa: tener una privación”. La potencia es una facultad de privación. En *Metafísica* (1019b 5-8), Aristóteles dice: “A veces el potente es tal porque tiene algo, a veces porque algo le falta. Si la privación es de algún modo una *héxis*, el potente es tal o bien porque tiene una cierta *héxis* o porque tiene la *stéresis* de ella” (355)

Agamben reafirmará la relación íntima, ya presente en obras anteriores, entre el hombre y la potencia; e intensificará su propuesta de pensar lo humano como potencia. El hombre, dice, es el señor de la privación, su ser está asignado, más que cualquier viviente (que tiene una potencia específica) a la potencia: “esto significa que está, también, consignado y abandonado a ella, en el sentido de que todo su poder obrar es constitutivamente un poder no-obrar; todo su conocer un poder no-conocer” (*La potencia* 360); “el hombre es el animal que *puede la propia impotencia*” (362).

Por esto, toda potencia es una impotencia, “toda potencia es impotencia de lo mismo y con respecto a lo mismo” (*Met.* 1046a 29-31, Agamben *La potencia* 361). Impotencia es la potencia de no pasar al acto. La potencia puede la propia impotencia:

En la potencia la sensación es constitutivamente anestesia; el pensamiento no-pensamiento; la obra inoperosidad. Potente es aquello que acoge y deja suceder el no ser y este acoger del no ser define la potencia como pasividad y pasión fundamental (Agamben *La potencia* 361).

Ahora bien, Agamben se pregunta qué sucede en la potencia del no cuando el acto se realiza, “cómo pensar el acto de una potencia de no”, y, siguiendo siempre a Aristóteles (*De anima* 417 b 2-7) concluye que la potencia no se destruye al pasar al acto, sino que su pasividad consiste en una conservación y acrecentamiento de sí misma. La potencia, dice, donándose a sí misma, se salva y acrecienta en el acto (*La potencia* 367-8).

En “Pardes. La escritura de la potencia”, uno de los ensayos finales de la obra que venimos exponiendo, el autor indica que existe hoy una “crisis terminológica”, que dicha crisis es la “situación del pensamiento” y que implica una “diferente y decisiva experiencia del lenguaje” (443). Tales acontecimientos son enmarcados por Agamben a partir del problema de la autorreferencialidad. Dicha problemática, afirma, es la clave para comprender la nueva experiencia del lenguaje que acontece hoy. Esta experiencia consiste en que los términos se encuentran privados de su poder denotante, de su referencia a objetos, sin embargo, aún significan. El modo de dicha significación es la autorreferencialidad (451).

La autorreferencialidad no tiene que ver con la referencia a una subjetividad, el *autó* no remite a una identidad, sino que consiste en que los términos se significan a sí mismos, pero tampoco a su índole acústica o gráfica, sino que significan solo en tanto significan. Dice Agamben, analizando la problemática en conceptos de Derrida:

En el esquema semiótico *aliquid stat pro aliquo*, A está por B, la intención no debe tener como objeto ni el primer *aliquid* ni el segundo, sino ante todo el *estar por*. La aporía de la terminología derridiana es que, en ella, un *estar por* está por un *estar por*, sin que nada pueda constituirse en la presencia como un objeto denotado. Pero con esto, la noción misma de sentido (del “estar por”) entra en crisis. (*La potencia* 452).

El “estar por” solo puede ser nombrado por la noción de *huella*. La huella, también marca o materia, es el “entre” algo y nada:

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

El nombre puede ser nombrado, dice Agamben, el lenguaje puede advenir a la palabra, y la escritura a la escritura:

porque la autorreferencia se desplaza sobre el plano de la potencia: lo referido no es ni la palabra como objeto, ni la palabra en cuanto denota en acto una cosa, sino una pura potencia de significar (y no significar), la tábula para escribir sobre la que nada está escrito. Pero esta no es la autorreferencia de un sentido, el significarse a sí mismo de un signo, sino el hacerse materia de una potencia, su mantenerse en la propia posibilidad... la materia puede existir como tal porque ella es la materialización de una potencia a través de la pasión (el *týpos*, la huella) de la propia impotencia. (*La potencia* 462)

La noción de huella derridiana es un puro tener-lugar, es la “experiencia de una materia inteligible” (463-4). La escritura como huella es, justamente, la escritura de la *potencia*.

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

Por ello, como el mismo Agamben considera, la noción clave en este asunto es la de materia. La huella derridiana, es repensada, así, como escritura de la potencia, “una potencia que puede y padece a sí misma, una tábula para escribir que padece no la impresión de una forma sino la impronta de la propia pasividad, de la propia amorfia” (460). Esta escritura es el acontecer de la materia, el padecer la propia pasividad y el mantenerse en su misma posibilidad.

### **Las escrituras diarísticas de A. Pizarnik y R. Walsh**

La materialidad pone de manifiesto la impotencia de escribir “algo”, un sentido, que debería ser escrito; la materialidad imprime, caligrafía, “tipea”, colorea, dibuja, tacha, garabatea esa imposibilidad misma. Adriana Astutti, encuentra esta exposición, este gesto, como lo llama Barthes, en la escritura diarística en *El discurso vacío* de Mario Levrero. Lo que más se destaca allí, afirma, es el trazo, el dibujo de la palabra, el trabajo de marcar, el modo, la fuerza de la mano, la

velocidad con que se lleva a cabo la inscripción, la postura antes que el sentido de lo que se escribe, lo que se escribe se hace desde la materialidad de la letra, la birome, la tinta y de espaldas al querer decir, a las intenciones, imágenes y relaciones entre ellas (*Boletín 13-14 del Centro de Estudios de Crítica Literaria* 70).

El garabato calígrafo podría ser una figura afín a la marca de la escritura diarística. Porque en el garabato no encontramos un sentido que reduzca los trazos a otra instancia genérica, el garabato es una marca que no dice nada, no escribe algo, no se actualiza en un sentido; no “gesta” una obra. Es “ilegible”. La etimología del término *grápho* también lo incluye, en su uso como “arañar”, “rayar”, “pintar”, “dibujar”; que no suponen un *lógos* previo, un concepto a comunicar, un juicio a expresar. Los garabatos son gestos sin forma, *insignificantes* (Freire *Escritura e imagen* 162). Tal vez son ellos uno de los límites que sugería Barthes al decir que “La criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el aspecto deficiente, monstruoso del sistema de escritura, demostraría en cambio su verdad (la esencia de una práctica puede estar en el límite y no en el centro)” (*La escritura y la etimología del mundo* 16). Vista de este modo, la escritura diarística de nuestros diaristas, quizás acontezca fundamentalmente como materia, como impotencia, como gesto; no como signo sino como impronta de la propia pasividad, “de la propia amorfía”; y las marcas estén allí, como para Agamben, como potencia absoluta.

Los diarios de escritor, dice Alberto Giordano, son diarios que se escriben como huellas “del diálogo íntimo que cada escritor sostiene con las potencias y las imposibilidades del lenguaje” (*Una posibilidad de vida* 138). Son diarios llevados por

personas que se las ven con el trato intenso y pasivo –pasional, material y compulsivo: grafomaníaco<sup>5</sup>- de la escritura, del “violento oficio de escribir”.

Dos escritores tan diferentes, llevaron contemporáneamente, dos grandes diarios argentinos, Walsh desde 1957 hasta 1976, Pizarnik desde 1954 hasta 1971. Ambos, realizados junto a colores, lápices, tinta, papeles hermosos, cuadernos, escritorios cómodos o incómodos. Pizarnik pintaba, dibujaba y elegía con cuidado sus elementos, los cuales son indistinguibles de la escritura misma:

1960: “*Domingo, 11* Esto que acabo de escribir lo recordó la pluma, no yo” (*Diarios* 176). 1968: “13/VI (...) Este cuaderno, tan confortable y por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y, sobre todo, las ajenas. Inclusive mi caligrafía se mejora y se armoniza por no escribir con un cuaderno argentino” (443). 1966: “*Sábado, 23* (...) Es extraño. Mi estudio sobre el poema en prosa se altera por no saber si usar una carpeta u hojas sueltas para realizarlo” (420). 1968: “*3/ III, domingo* (...) “Escribo con la lapicera más rara del mundo. Pero parece frágil y medio traidora” (443). 1955: “JUNIO “En este momento, estoy escribiendo sobre la mesita de un café. A intervalos imprecisos suspendo la pérdida del líquido tinta para compensarla mediante el líquido té” (23).

Walsh, fue corrector de pruebas de imprenta, la práctica de marcas normalizadoras en manuscritos (para la falta de una coma, un error de “tipeo”, etc.), eran argumentos de sus cuentos policiales, como en el genial relato “La aventura de las pruebas de imprenta”, donde la clave del crimen se encontrará justamente en la

---

<sup>5</sup> Cfr. Link, Daniel, en Giordano, Alberto: “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. Asimismo, Güiraldes, Ricardo, “Grafomanía”, en *Proa*, año II, núm 11, 1925, pp 8-12. También se refiere a su grafomanía en *El sendero*, de 1932 (Losada: Buenos Aires, 1967, p 31).

materialidad escrituraria, en los movimientos del cuerpo, de la mano al trazar marcas en los márgenes de un manuscrito, durante un viaje en tren.<sup>6</sup> En sus diarios abundan tachaduras, frases incompletas, fragmentos escritos en libros, partes de escritura perdida, sobreposiciones, colores difusos. Como en otros diaristas, los textos de Walsh están conformados por entradas sueltas, en algunos casos escritas en cuadernos o libretas, en otros casos por hojas disgregadas de diversa índole, a veces agregadas a los cuadernos; incluso escritas en libros quizás leídos en el momento de la escritura o que estaban a mano, como es el caso de las anotaciones del 24 de noviembre de 1962 realizadas en la retirada de la contratapa de *Knight's Gambit* de William Faulkner. Los diarios son un conjunto de hojas sueltas, en general fechadas, "armadas" en la edición. Hay entradas perdidas, su orden puede ser postulado arbitrariamente o con criterios temporales, de estilo o temáticos, por el editor, familiares o personas a cargo de la edición. Por ejemplo, Walsh continúa en 1968 una anotación hecha en 1961 -que además está escrita en una hoja donde hay otras anotaciones que el editor decide no incorporar- donde describe una sala de espera, lista los carteles que lee en las paredes y que termina –o se interrumpe- con un paréntesis sólo abierto que dice: "La niña gorda se acerca y curioseosa tortuosamente en lo que escribo; siento el" (49-51,93).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Es interesante cómo en dicho cuento, se ponen en juego saberes vinculados a la escritura manuscrita, que, como señala Barthes, son los únicos que parecen interesarse hoy por esa práctica: la grafología y la psicología, ligadas a la "ciencia penal": "La escritura antigua (desde la época de su aparición hasta fines del Medioevo), en cambio, es objeto de estudios especializados" (1989 22). "(...) ¿pero qué decir de la escritura del siglo XIX? ¿O de la del siglo actual? Estas son consideradas sólo desde el punto de vista "grafológico", o sea en función de una psicología discursiva y con fines a menudo represivos: ciertamente debido a la aparición del libro, pero también gracias a esa tendencia que, en la ciencia de la literatura, pone sombras el texto moderno a favor de las obras del pasado: al imperialismo de la paleografía en el ámbito literario corresponde el de la filología en el ámbito de las bellas letras" (20).

<sup>7</sup> Sobre la intervención editorial como parte misma de la escritura diarística, estamos trabajando con la Mg. Carolina Romero Saavedra, quien desarrolla dicha cuestión en su tesis de maestría: "Construcción del personaje en el Diario de Alejandra Pizarnik".

Walsh cargaba esos papeles, papelitos, libretas, en sus terribles viajes y huidas; y las aumentaba a escondidas, sufriendo a veces hambre, o la pérdida de seres tan cercanos como su hija, en 1976.

Los diarios de Walsh –o parte de ellos- fueron rescatados de la Escuela de Mecánica de la Armada. Este original, y algunos otros, por un sobreviviente. Se encuentra en ellos por un lado, la desmesura de la escritura, una práctica que poco tiene que ver con la narración de lo vivido en un sentido autobiográfico, sino una experiencia arrolladora, atropellada, imparables, desesperada y frágil (por lo suelta, efímera, siempre en víspera de perderse o de amputarse, al igual que los diarios de Pizarnik, que fueron retirados del país por amigos, durante la dictadura militar de 1976, y entregados en París a Aurora Bernárdez, traslado en el que se perdieron varios cuadernos) de borrarse o de desaparecer –los diarios de Walsh, en puro peligro, como su vida, sobrevivieron. Por otro lado, vemos cómo irrumpe en ellos la impotencia de escribir que insistentemente testimonia el no escribir escribiendo, la potencia de lo que es y no –“la novela” (tremenda imposibilidad para ambos) una obra, el mismo diario-, y la imposibilidad maniática de detener esa escritura, aconteciendo por sobre toda circunstancia.

Un escritor que deseaba escribir al servicio de la revolución, que dirimía día y noche su posición de “escritor burgués” en medio de una lucha por la cual dejó su vida, que escribía, el 5 de marzo de 1971:

Muy bien, todavía querés ser un escritor ¿Dejaste de serlo en 1969, cuando publicaste *Rosendo*, o en 1967, después de *Un kilo de oro*? Una pregunta importante. A decir verdad, mis hábitos de escritura empezaron a desvanecerse en 1967 cuando encaré la novela. Ese año terminé sólo un cuento. Pero las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo

ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político (*Ese hombre y otros papeles personales* 206).

Un escritor que durante la escritura de la investigación de *Operación Masacre*, abandonará su casa, su trabajo, su nombre “me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre” (19), llevará revólver y evocará incesantemente las figuras del fusilamiento, y que afirma: “Escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara*, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos”. “Y creo en este libro, en sus efectos” (*Ese hombre y otros papeles personales* 185, 195). Ese escritor, una y otra vez, sin embargo, no dejaba de escribir la materia escrituraria:

Journal, 27.8.69 (...) Tengo que recrear los hábitos, las circunstancias materiales. Un lugar agradable para trabajar, una división armoniosa entre lo que debo a los demás, y lo que a mí mismo me debo. Mi biblioteca, mis papeles, un libro de bitácora (*Ese hombre y otros papeles personales*. 154).

30 de abril de 1972 Abril 30 NUEVO DIARIO. Este año hemos vuelto, *on a retourné cet tan, this year we've come back to the island, l'île*, la isla. Escribo con la punta de tres dedos de cada mano, lentamente, como si aprendiera dactilografía (...) (229).

3 de mayo (...) ¿Método? Quizá un tipo de vida artesanal, en que uno  
Lo inmediato: una nueva selección de líneas y materiales, que puedo empezar hoy mismo (235).

Una escritora que quiso morir, que escribió en 1971: “9 de octubre. Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. Hace cuatro meses intenté morir

ingiriendo pastillas. Hace un mes, quise envenenarme con gas” (*Diarios* 502), escribió también en su diario, la última entrada de la edición de A. Becció: “4 de diciembre (...) Heme aquí escribiendo en mi diario, por más que sé que no debe ser así, que no debo escribir mi diario” (504).

Ambos diarios concluyeron por la muerte de los escritores. Un suicidio y un asesinato (en los que la escritura jugó como durante todas sus vidas el rol determinante).

Sin dejar de observar, lectura académica mediante, que la clasificación de estas escrituras como autobiográficas es pertinente y persuasiva, y arrastra toda la fuerza de una afianzada tradición: LM Georges Gusdorf, James Olney, Jean Starobinski, Phillipe Lejeune, Georges May, Elizabeth Bruss, Ana Caballé, pasando por los trabajos de Alan Girard, Béatrice Didier, Enric Bou, Jean Rousset; lo que se muestra en las lecturas de diarios de escritores, también, y principalmente, esta otra cosa; no un yo, una identidad (*autó*) que narra (*graphía*) la historia fragmentaria y discontinua de su vida (*bíos*); tampoco una obra literaria marginal, ni un borrador de una obra literaria futura o contemporánea, ni una obra confesional donde la verdad –individual, familiar, política, histórica- se comunica, en forma secreta (íntima) a sí mismo o a un futuro lector; de hecho, no se muestra una “obra” en absoluto. Tampoco formas de catarsis (Mansell Jones), ni una observación interior, creación de sí por sí (Girard), ni un tipo de género literario (Gide), ni un género de los que no tienen género (Trapiello), ni un depósito de ideas, proyectos, temas a utilizar posteriormente (Didier), o un receptáculo sin límite de todo tipo de escritura (Didier), sí, quizás, algo así como un texto que habla de sí mismo, un diario de diario (Rousset), o una reflexividad de la escritura sobre sí misma (Barthes), pero nunca un hecho viviente (Lejeune), ni una escritura de la sinceridad (Peyre), como

tampoco un artificio de sinceridad (Barthes); no la inscripción del yo y el ahora (Rousset), ni la recensión de una vida (Miraux), tampoco la correspondencia con un desconocido (Didier), tampoco una escritura individualizada por un estilo, huellas de una época, fuerza excedente que suple los fallos de la escritura de la obra del diarista, taller de frases (Barthes), memorial de sí (Blanchot); ni mucho menos, un pacto autobiográfico (Lejeune).

O, mejor aún, además de todo esto, lo que se muestra con tanta genuina violencia, intimidad y distancia, al mismo tiempo, es aquella compulsión escrituraria a la que me referí más arriba, que el escritor diarista Güiraldes llamó “grafomanía”. En efecto, en junio de 1925, Güiraldes tituló con ese término un artículo publicado en la revista *Proa*. Allí dice Güiraldes “Escribir es mi vicio. Primero, fueron cartas, luego cuentos, ahora palabras. Y de las tres costumbres, ninguna es mejor. Lo mismo es placer” (8).

Asimismo, intensificando la grafomanía, como parte de ella misma, hay abundancia de marcas, dibujos, colores, entre cosas, señaladas anteriormente respecto de los originales de Pizarnik, como también, la abundancia en ilegibilidades, “garabatos”<sup>8</sup> sin sentido (o que ponen en entredicho la noción canónica de sentido y la escritura como medio de comunicación subordinado, por lo

---

<sup>8</sup> Freire (*Escritura e imagen* 162): denomina “garabato” al origen de la escritura infantil. Propone que éstos son gestos sin forma, insignificantes, previos a cualquier intención comunicativa. Más bien se encuentran situados en una zona de indeterminación entre gesto, huella, trazo, acción, representación, figuración y abstracción, expresión, comunicación, dibujo y escritura (162). El garabato es un origen de la escritura, que, siguiendo a Derrida, Freire compara con una huella. La autora afirma que la relación intrínseca entre dibujo y escritura que existe en los garabatos desvincula la relación de subordinación que esta tenía con el discurso oral. Ambos discursos correrían paralelos, ya que la escritura como garabato infantil tiene lugar sin ser intermediaria del mundo captado, vivido, pensado y expresado (173). Asimismo, destaca Freire que el garabato como huella tiene lugar en una mezcla de movimiento y cuerpo, ya que es generado “por la presión y el desplazamiento de un cuerpo sobre una materia que lo retiene y alberga, el garabato, más que un simple ejercicio de coordinación motora, limitado a la mano y el ojo, es un movimiento completo de descarga, como si todo el cuerpo quedara suspendido, bailando sobre la punta de un bolígrafo” (173).

demás, y entre cosas, a la palabra oral). Por ejemplo, en los diarios de Walsh, indica

Link en nota:

Tachado en el original: “cuya vía más correcta, menos mediatizada, encarnó el peronismo” (*Ese hombre y otros papeles personales* 23 n. 8).

Esta última frase, escrita en rojo; “usted es un hombre de conciencia”, más abajo, subrayado del mismo color (47 n. 17).

Tachado “querido” (48 n. 18).

Subrayado manuscrito del autor. En el margen, signo de pregunta “¿” (48 n. 19).

Las dos últimas oraciones, manuscritas, luego de una tachadura bajo la cual se lee: “Próximo capítulo” y otras palabras ilegibles (62 n. 29).

La escritura es rara pero corresponde a la de Walsh. Los puntos de las íes sobre justicia, por ejemplo, son grandes círculos, hábito que Walsh no cultivaba” (96 n. 47).

Tales exposiciones se imbrican con el tópico que resalta el título del presente trabajo: la escritura de imposibilidad de escribir y de no escribir. Práctica implicada en la noción de grafomanía.

Sergio Cueto, pone de relieve que el motivo inmanente del Diario de Franz Kafka es “la doble imposibilidad de escribir y no escribir”, que este es “el principio mismo de su escritura” (*Boletín* 13-14 31). En mi criterio, también encontramos este principio en otros diarios de escritor:

Alejandra *Pizarnik*, escribe, en 1955:

*28 de septiembre*: (...) Pensar en la novela... ¿Y la novela? *27 de junio*: (...)

No sé escribir. Quiero escribir una novela (2007 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... 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 (225).<sup>9</sup>

1965:

Lunes: También me considero incapaz de escribir en prosa. Pero decirlo es también prosa, decir de mi incapacidad también es escribir (227).

22/V: ... Angustia por los días que pasan sin que yo escriba nada...

Lo que sucede es que escribo poco. Debería escribir seis o siete horas por día” (415)

Walsh escribe:

Agosto 16, 1968 La dificultad de integrar toda la experiencia en la novela.

El sentimiento de impotencia que esto produce (107).

19.12.68 (...) Escribo menos de media página por día. Estoy cansado y derrotado (117)

---

<sup>9</sup> A fin de ilustrar la aparición de este tópico, cf. Diarios de Escritor, fundamentalmente de diaristas consultados e interrogados por nuestros autores, a propósito de la potencia de su escritura, esto es, los diarios de Virginia Woolf, Franz Kafka, Katherine Mansfield, entre otros.

28.1.69 El arreglo con él preveía una novela que podía estar lista de octubre a diciembre de 1968, y de las que apenas tengo escritas unas treinta páginas (123).

(...)

La dificultad ante la Novela, la verdadera Neurosis que me produce, se refleja en el abandono de sí mismo que el Sueño, el desistimiento” (125).

1969:

Journal 12.15 Creo que estoy comprendiendo por qué me resulta tan fácil “abandonar la literatura. En el fondo no es ningún sacrificio. Lo que lamento es no poder continuar la farsa. Raimundo tiene razón: escribir para burgueses. ¿Podrá existir una literatura clandestina? (...) Hoja suelta, le digo, del libro de la vida. Se ríe: ¿Qué querés? Biela fundida del engranaje del universo. Le pido un café. Lo que estoy descubriendo, caballeros, es cómo no escribir para los burgueses. Estoy fantaseando con cuentos, y aún novelas clandestinas (...) (161).

Por otra parte, la reiteración de la escritura de la imposibilidad de escribir conlleva su contraparte, la imposibilidad de no escribir: la escritura diarística aparece como exposición de esa indetención, y como culpable, en ocasiones, de la imposibilidad de escribir.

Escribe Walsh:

1969:

Lunes ¿Cuántas veces en mi vida habré escrito cosas como éstas? (165)

Dic. 22, 69, Journal Si en algo no he cambiado, es en el primer impulso de anotar las mismas cosas a lo largo de los años (166)

29.5.71 Uno no sabe por dónde empezar, ni siquiera si está bien consagrar una parte del tiempo a la renovada crónica de cómo las cosas pasaron a uno. Pero quizá sea inevitable, porque la amenaza de des-personalización se hace demasiado grande. (207)

Escribe Pizarnik:

1955:

21 de julio ¿Cómo podría vivir sin este cuadernillo? ¡Imposible imaginarlo! (2007, 37).

“Martes, 9 de agosto Tengo reparos en seguir escribiendo este cuadernillo (...)

Supero los reparos. Si no fuera por estas líneas, muero asfixiada” (52).

1959:

Sábado 18 de julio Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela (146)

1963:

*Lunes, 11 de noviembre: Escribir un diario es disecarse como si se estuviera muerta* (345).

1965:

Domingo, 18 de abril No escribo más este diario de una manera continuada. Tengo miedo. Todo en mí se desmorona (398)

Además, esta letra, que se debate con el sentido, con lo vivido y no vivido, tiene efectos. Uno de ellos es la vergüenza. La grafomanía abunda en vergüenza. Vergüenza interminable y honda, vergüenza que anota órdenes que deben ser obedecidas -escriturariamente- para dejar de ser sentida ante esas letras que no dejan de trazarse. Alejandra escribe, en 1962:

24 de agosto (...) La gente me observa, me avergüenza escribir como me avergüenza, en cualquier instante, sentarme en una silla y mirar el cielo (264).

26 de septiembre, miércoles. Los años pasan y aún no sabes escribir. No sólo torpezas gramaticales sino imposibilidad de construir frases completas, que tengan sentido (...) Di mejor que solo puedes escribir sobre lo que no tienes, y ello jamás se presenta de una manera neta y precisa (273-4).

27 de septiembre (...) Lo malo es que escribo poemas. Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa (...) Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria (275).

En 1963:

2 de febrero, domingo (...) 16 hs. Me tortura mi estilo –después de todo lo es-. Me tortura pensar que nunca escribiré una bella prosa (321).

Miércoles 22 de mayo. Deseo de escribir, de no escribir, de escribir brutalmente, de escribir con dulzura y serenidad. Novela y poesía: ambigüedad y autenticidad. Al mismo tiempo, esta seguridad de no estar *preparada* para escribir (338).

En 1957:

lunes, 16 (...) Y sobre todo una gran vergüenza, no solo de ser yo, sino, simplemente de ser. Vergüenza de vivir o de morir. También estaré avergonzada cuando muera. Seré una gran muerta inhibida.

¿Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es desempeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco (95).

Se trata de una vergüenza por escribir lo que no puede escribirse, como anotaba Walsh, en 1962:

Nueve del doce, lunes de mierda nublado. Me pregunto qué hago aquí, dilapidando mi vida en secas cosmogonías, en planes. El hombre no tiene que averiguar lo que es. Tiene que ser (64).

1968:

miércoles 24 de julio ¿Fin de la impaciencia? Ayer, regreso de Córdoba. Estuve tecleando algo. Insatisfecho de lo que llevo escrito (el año pasado) pero creo que se puede arreglar (95).

29.12.69 Si en algo no he cambiado, es en el primer impulso de anotar las mismas cosas a lo largo de los años. Ahora, por ejemplo, sentía la necesidad de ordenar la vida, etc. (166).

Vergüenza de escribir, de escribir "mal", de no escribir algo que tendría que ser escrito, y de no dejar de escribir esa imposibilidad. Vergüenza de escribir para

burgueses y no para la revolución. La escritura interpela a Walsh, lo exhorta a hacer de sí mismo lo que “tiene que ser”: un revolucionario y lo complejiza, lo atormenta tentándolo a ser “únicamente” escritor<sup>10</sup>:

Noviembre 3, lunes, 69, Journal. Cosa que me molestó, lo que dijo Raimundo, que yo escribía para los burgueses. Pero me molestó porque yo sé que tiene razón, o que puede tenerla. El tema me ha preocupado siempre, aunque no me lo formulara abiertamente. La cosa es: ¿para quién escribir, si no para los burgueses? Tendría que preguntarle a Raimundo qué literatura le gusta a él, qué novelas no está escritas para burgueses y qué cuentos pueden escribirse “para” los obreros” (...) ¿Pero qué es lo más específicamente burgués de lo que yo escribo, lo que más le molesta a Raimundo? Creo que puede ser la condensación y el símbolo, la reserva, la anfibología, el guiño permanente al lector culto y entendido. Otra pregunta: si no es precisamente R quien usa categorías burguesas, que habla –vgr.- desde una literatura fácil, comprensible y burguesa como puede ser la de Bullrich o Sábato, que al fin y al cabo son *best-sellers*” (158-9).

19.12.68 Estoy cansado y derrotado, debo recuperar una cierta alegría, llegar a sentir que mi libro también sirve, romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento (116-7)”.

1968:

---

<sup>10</sup> Sigo la línea de lectura abierta por el ensayo de Giordano, “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, 2011.

31 diciembre La política se ha reimplantado violentamente en mi vida (...) Es posible que, al fin, me convierta en un revolucionario (...) “Conseguir que el oprimido quiera pelear y ame la revolución; pero conseguir también que el opresor se deteste a sí mismo, y no quiera pelear. Pero yo soy el primero a convencer de que la revolución es posible. Y esto es difícil en un momento de reflujo total, en que se me ha acumulado catastróficamente el proyecto “burgués” (la novela) y el proyecto revolucionario (la política, el periódico, etc.). Si distingo con claridad, si analizo bien, si creo métodos aptos de trabajo: todo eso tiene solución. Lo que no soporto en realidad son las contradicciones internas. Las normas de arte que he aceptado –un arte minoritario, refinado, etc.- son burguesas; tengo capacidad para pasar a un arte revolucionario, aunque no sea reconocido como tal por las revistas de moda. Debo hacerla. La película de Getino-Solanas señala una ruta, que yo empecé a transitar hace diez años” (...) “Trazar un plan de vida y acción” (118-120).

Se trata, quizá, de una vergüenza ética. Porque como señala Foucault, existe una ética que -más allá de un conjunto de valores propuestos por aparatos prescriptivos como la familia, las instituciones educativas, las iglesias, y de reglas definidas por valores trascendentes, sistemas autoritarios, jurídicos o disciplinarios- es una forma de relación consigo mismo de índole práctica.

En suma, para que se califique de ‘moral’ una acción no debe reducirse a un acto o a una serie de actos conformes a una regla, una ley y un valor. Ciertamente que toda acción moral implica una determinada relación con la realidad en donde se lleva a cabo y una relación con el código al que se refiere, pero

también implica una determinada relación consigo mismo; ésta no es simplemente ‘conciencia de sí’, sino constitución de sí como ‘sujeto moral’, en la que el individuo circunscribe la parte de sí mismo que constituye el objeto de esta práctica moral, define su posición en relación con el precepto que sigue, se fija un determinado modo de ser que valdrá como cumplimiento moral de sí mismo, y, para ello actúa sobre sí mismo, busca conocerse, se controla, se prueba, se perfecciona, se transforma (Foucault *La hermenéutica* 29).

Foucault encuentra estas acciones éticas en ciertas prácticas, que van de la Grecia arcaica y clásica, la filosofía helenística y romana hasta el cristianismo, que conforman una “cultura de sí” basada en lo que los griegos llamaban *epimeleia heautou* y los latinos *cura sui* y que Foucault traduce como “souci de soi”, “cuidado de sí”. Tales cuidados consistían en técnicas de sí, “prácticas meditadas y voluntarias mediante las cuales los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que procuran transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra” (545); que permiten al individuo “constituirse como sujeto de una conducta moral” (228). Foucault denomina a estas prácticas *ethopoiéticas*. “*Ethopoiein* quiere decir: hacer *ethos*, producir *ethos*, modificar, transformar el *ethos*, la manera de ser, el modo de existencia de un individuo”. (233). La escritura de sí era una de estas prácticas; eran un elemento de entrenamiento de sí.

Las prácticas escriturarias antiguas analizadas por Foucault consistían, además de la correspondencia, en cuadernos, los *hypomnémata*. El objetivo de tal escritura y lectura no era el estudio ni el conocimiento de la obra de un autor, ni de su doctrina, sino suscitar una meditación. El sentido del término meditación es

amplio: La palabra latina *meditatio* traduce el griego *melete*: el ejercicio. Casi siempre ligada al *gymnazein*, como se indicó más arriba, se usa para la ejercitación, el entrenarse en. Como ejercicio de apropiación de un pensamiento. No con el fin de extraer el sentido, lo que quiere decir un texto o su autor, no es exégesis. Sino de convencerse de un pensamiento profundamente, creerlo verdadero y repetirlo sin cesar y principalmente cuando se imponga la necesidad. Grabar tal verdad a fin de tenerla a mano (*prokheiron*), para convertirla en principio de acción. En esta apropiación ocurre la conversión de un sujeto que piensa la verdad y que actúa sobre ella. Así, la meditación de las técnicas de escritura y lectura del cuidado de sí no implican una relación de un sujeto con su pensamiento o con los objetos de su pensamiento. Sino una actividad ejercida sobre el sujeto mismo.

Si se trata de vergüenza ética, entonces, las escrituras diarísticas de ambos escritores, actuaban en este sentido. La vergüenza por la grafomanía de la impotencia de la escritura, se escribe no como un acto de sinceridad que expresa una verdad pudorosa, sino como un ruego contraontológico, o como propone Agamben sobre la no escritura del escribiente Bartleby, personaje del cuento de H. Melville –del que ya nos ocuparemos–, como una potencia absoluta que abre otra ontología, ni la del ser, ni la del nihilismo; sino la de la contingencia, de la potencia. De hecho, las escrituras apremiantes de los diarios, si bien reconvienen a los diaristas a vivir de una manera en la que no pueden vivir, y a escribir de una manera en la que no pueden escribir, sí luchan, como pedía Alejandra:

has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y este cuadernillo. Han de luchar ambos, pues los ojos del amado rostro dicen que quizás no esté todo perdido (...) Planes para cuarenta días: 1) Comenzar la novela. 2) Terminar

los libros de Proust. 3) Leer a Heidegger. 4) No beber. 5) Nada de actos violentos. 6) Estudiar gramática y francés (*Diarios*, 32).

O como se intima Walsh:

Poner orden. Todo esto es un quilombo. Las cosas se acumulan. Establecer prioridades: Hoy: 1. Contrato y alquiler. 2. Hablar con Gené. Pero también arreglar reloj y máquina de escribir; ver qué es ese asunto de Santa Fe, y tratar de escribir aunque sea media hora (*Ese hombre y otros* 95).

Si se exhortan por un efecto escriturario que tenga lugar, que procure una posibilidad; si se inscriben en un modo de práctica ethopoiética, también, y por sobre todo, se constituyen en una ética de la potencia posibilitando horizontes de existencia y no existencia donde puede comenzar a inscribirse el sí mismo y el no-sí mismo del escritor. Pero una ética de la potencia no reducida a los términos de la voluntad o la necesidad. Como pone de relieve Agamben, nuestra tradición ética ha soslayado el problema de la potencia sometiéndolo al querer o al deber (*Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente de Herman Melville* 111). El trabajo sobre sí de los diarios de escritor, que acontece como la escritura misma, pone en juego *lo que se puede*. Y tiene lugar, siempre en el modo de la impotencia, en sus formas contradictorias, repetidas, afirmadas y negadas luego, donde se proponen exhortaciones, máximas, consejos que en otras entradas se contradicen o niegan, se modifican o se transforman en engaños, frustraciones, intensificaciones de vicios, junto a planes de acción literaria, política, amorosa, deseos y recuerdos que se obturan, se experimentan o se restituyen a la potencia de poder haber sido o no. En este sentido, podría pensarse que los diarios de escritor se ligan a un “pasado”, no

obstante, nunca lo hacen en la forma de la narración, es decir, de la ontología, sino en la forma en que Benjamin piensa el pasado y el recuerdo, lo inmemorial:

Lo que ha sido establecido por la ciencia, escribe, puede ser modificado por el recuerdo. El recuerdo puede hacer de lo incumplido (la felicidad) algo cumplido, y de lo cumplido (el dolor) algo incumplido (en Agamben *Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente de Herman Melville* 129).

Agamben comenta este fragmento, en el ensayo dedicado al relato “Bartleby, el escribiente”, al que hacía referencia más arriba:

El recuerdo restituye al pasado la posibilidad, dejando irrealizado lo ocurrido y realizado lo que no ha ocurrido. El recuerdo no es ni lo ocurrido ni lo no ocurrido, sino su potenciamiento, su volver a ser posible. Bartleby cuestiona el pasado de esta manera: lo reclama. No simplemente para redimir aquello que ha sido, para hacerlo ser de nuevo, sino para reconducirlo a la potencia, a la indiferente verdad de la tautología. El preferiría no hacer es la *restitutio in integrum* de la posibilidad, que la mantiene a mitad de camino entre el acaecer y el no acaecer, entre el poder ser y el poder no ser. Es el recuerdo de lo que no ha sucedido (130).

La escritura diarística como escritura ética, de una vergüenza ética, si pone en juego una ascesis, un trabajo escriturario sobre sí, lo hace como un ejercicio abierto siempre en la experiencia de lo posible. En ello, la subjetivación, el gesto del diarista restituyéndose a sus posibilidades, tiene a la escritura como espacio de potencialidad. La vergüenza de la impotencia de la escritura se inscribe en esa tensión en la que el cuerpo y la materia trazan en papeles, teclean en máquinas un

sometimiento y una soberanía; la imposibilidad de escribir y de dejar de escribir, y la escritura de esa imposibilidad, respectivamente. Vergüenza es “lo que se produce en la absoluta concomitancia entre una subjetivación y una desubjetivación, entre un perderse y un poseerse, entre una servidumbre y una soberanía” (*Profanaciones* 112). Por ello, hay en ellas testimonio. Pero lo hay en la forma de una potencia que se realiza mediante una impotencia. Potencia de escribir la impotencia de escribir. Impotencia que actualiza la pasividad en la exposición de la materialidad. La escritura de la imposibilidad es la conservación y el acrecentamiento de la pasividad de la impotencia, la actualización de la materialidad expuesta, de la pasión de sí, una “pura potencia de significar (y no significar)”, la tabla para escribir en blanco, “una potencia que se escribe por su misma potencia de no ser escrita”. Impotencia que reúne y explota sus propias potencialidades en la grafomanía, el garabato caligráfico, y la vergüenza. Por esto, también, podemos no encontrar en la escritura diarística la identificación con una identidad, el acto de un relatar-se, un yo en términos de conciencia, sino, siguiendo a Agamben, la inoperosidad de una escritura íntima testimonial<sup>11</sup> (153).

### **Bartleby. El “no” y los escritores diaristas**

Siempre encontré en la figura del personaje del cuento de H. Meville, “Bartleby el escribiente”, la imagen de un diarista. Un copista que un día no escribe, prefiere no hacerlo. Vila-Matas intensificó tal vinculación cuando realizó ese precioso libro, *Bartleby y compañía*, que compila las historias de los bartlebys en la

---

<sup>11</sup> La referencia al testimonio contempla la idea general de Agamben que parte de los testimonios de la Shoá. No me alejo de esta perspectiva generalizadora, sin embargo sé que reclama la indicación de diferencias entre otros tipos de testimonios, como por ejemplo la escritura testimonial latinoamericana, crf. Pena (2003).

literatura<sup>12</sup>. Escritores que dejaron de escribir. Escritores del no. Giorgio Agamben, como Gilles Deleuze y José Luis Pardo, también se detienen en esa paradigmática figura. Pardo señala un aspecto fundamental: ¿cómo sería la biografía de Bartleby? Pardo dice: la figura de Bartleby - un hombre cuya biografía no puede hacerse, o de poder hacerse tendría lugar como una suerte de “fragmentaria biografía negativa”, ya que Bartleby solo puede ser definido por lo que no prefiere, “de la identidad de Bartleby solo puede saberse lo que ella no es”, de la vida de Bartleby sólo se puede contar lo que no hace (*Preferiría no hacerlo...* 147-170). Las escrituras diarísticas de escritor, tiendo a reafirmar, no pueden ser biográficas ni autobiográficas. Ellas no escriben “algo” –el sentido, la vida, el yo-, siempre previo, ni tampoco “nada”. Ellas no narran la propia vida vivida, sino que garabatean, ilegibles, exponen, el “entre”, la ambigüedad de la potencia-impotencia, del escribir y el no escribir, del ser y ser-no.

Quien se aventura a estas experiencias, dice Agamben refiriéndose a Bartleby, “no arriesga tanto la verdad de sus enunciados como su propio modo de existir” (120), y este modo es, en tanto experiencia del poder ser y el poder no ser al mismo tiempo, contingente. La experiencia de la contingencia absoluta (123), de la materia, es el tener lugar y no tener lugar al mismo tiempo de las posibilidades opuestas, independientemente de la realización de alguna de las posibilidades.<sup>13</sup>

Mientras la escritura autobiográfica narra lo que ha sido, “copia”, configura lo que ha tenido lugar –o, sirviéndonos de la distinción de Benjamin (*Crónica de Berlín*) entre “memoria voluntaria” y “recuerdo involuntario”, cuenta, “hace memoria” de lo

---

<sup>12</sup> Pauls (1996 12) hace una referencia similar respecto del diario de Franz Kafka. El autor afirma que el diario de Kafka es el diario de un célibe, y agrega: “Es la fórmula de Bartleby, ese gran otro célibe inventado por Melville: Preferiría no hacerlo... Decir que no, ayunar, abstenerse, llegar incluso a la anorexia con tal de rechazar lo existente, el tipo de intercambios y de relaciones que propone, las formas de vida que reproduce”. Alicia Torres, asimismo, apunta: “Idea aplica para integrar el selecto grupo de `escritores del no´ de Vila-Matas” (2013 13).

<sup>13</sup> L. Arfuch insinúa estas ideas cuando dice que el diario íntimo “también realiza, vicariamente, aquello que no ha tenido ni tendrá lugar, ocupa un espacio intersticial, señala una falta. Más que un género es un *situación (un encierro) de escritura*” (*El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* 112)

vivido en el tiempo sucesivo-, aunque tal narración sea también una creación; la escritura diarística, como *Bartleby*, renuncia a esa copia para escribir lo que no ha pasado. Colorea, imprime, dibuja, fotografía, traza en rojo, azul, amarillo, delgado, con volumen o en miniatura, en papeles, con máquinas o plumas. Porque, siguiendo la distinción benjaminiana, la escritura diarística interrumpe la sucesión temporal, irrumpiendo involuntariamente en cada trazo. Allí, nadie, ningún sujeto<sup>14</sup>, relata lo pasado en sentido sucesivo, sino que se escribe: ocurre la exposición de la materia, y esto tiene lugar, continuando a Benjamin, en la forma de la espacialización. En cada dibujo, color, gesto, se arruinan la sucesividad y la distinción espacio-temporal, se arruinan la funcionalidad e instrumentalidad comunicacional escrituraria, y se da lo que Benjamin llamó “imagen”. Esta interrupción señala el paso a otra forma de creación que sería, más bien, una des-creación, donde lo que pasó y lo que no pasó se restituyen a su unidad originaria, y dónde aquello que podría no ser y fue se difumina en lo que podía ser y no fue (135).

La escritura des-creadora de la escritura diarística (grafomaniaca, materia, impotente, de garabatos, de vergüenza, íntima, ilegible, testimonial) no se subordina, entonces, a un yo, ni a una vida; y si instituye al diarista, a la vida, como efectos posibles suyos, lo hace siempre como experiencia de la impotencia íntima. Solo así, quizá, puede intimar<sup>15</sup> a una ética de la vergüenza y el testimonio, que no presupone nunca una ontología representativa sino una ascesis contingente, la incansable experiencia de lo posible como tal.

---

<sup>14</sup> En este punto el vínculo entre escritura diarística e infancia se muestra ineludible. Como intentamos mostrar en un trabajo en curso, la escritura diarística puede pensarse como una “imagen infantil”, y como “testimonio” y “ética de la infancia”.

<sup>15</sup> N. Catelli señala que ni la etimología ni el campo semántico de “intimidad” se funde con los de “intimar” “pero probablemente lo contaminen con una vaga aprensión temerosa de la exigencia que el segundo término supone” (2007 46).

## **Bibliografía**

### **Corpus:**

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

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

### **Referencias bibliográficas**

Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

---. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

---. "Bartleby o de la contingencia" en *Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente de Herman Melville*, Valencia: Pre-Textos, 2009.

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

---. "El autor como gesto" en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Astutti, Adriana. "Ejercicios de caligrafía: Mario Levrero", en Boletín 13-14 del Centro de Estudios de Crítica Literaria, 2007-8.

Barthes, Roland. "Deliberación", en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Paidós, 1986.

---. "Notas sobre André Gide y su *Diario*", en *Variaciones sobre literatura*. Buenos Aires. Paidós, 2002, pp. 11-25.

---. "Variaciones sobre la escritura", en *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1989.

Benjamin, Walter. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

---. *Crónica de Berlín*. Madrid: Alianza, 1996.

Blanchot, Maurice. "El diario íntimo y el relato", en *El libro que vendrá*. Caracas. Monte Avila, 1969, pp 207-212.

---. "La soledad esencial", en *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1992, pp 13-28.

Bou, Enric. "El diario: periferia y literatura", en *Revista de Occidente*, nº 184, 1996, pp. 121-135.

Bruss, Elizabeth W. "La autobiografía considerada como acto literario" en *Poétique* 17. Paris: Du Seuil, 1974. Trad.: Gabriela Nesossi. Mimeo.

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Cueto, Sergio. "Kafka y el arte del olvido", en *Boletín 13-14*. Centro de Estudios de teoría y crítica literaria. Diciembre 2007-Abril 2008.

Di Ció, Mariana. "Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos", en *Revue Recto/Verso*. Nº 2. 2007. <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article73>

Didier, Béatrice. *Le journal intime*. París. Presses Universitaires de France, 1976.

---. "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, 1988.

---. "El diario ¿forma abierta?", en *Revista de Occidente*, nº 184, Fundación José Ortega y Gasset, 1996, pp 39-46.

Felinto, Erik (2001): “Materialidades da Comunicação’: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação”, en *Ciberlegenda*, N° 5, 2001: <http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>

Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: FCE, 2006.

Freire, Heike. “La escritura: ¿espacio liso o estriado?” en *Escritura e imagen*, núm. 1, 2005, pp. 159-177.

Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

---. “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.

---. “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, 2011.

Girard, Alan. “El diario como género literario”, en *Revista de Occidente*, nº 184, 1996, pp. 31-38.

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

Gusdorf, George. *Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob, 1991.

Larre Borges, Ana Inés. “Criterios de edición” en *Idea Vilariño. Diario de juventud*. Montevideo: Cal y Canto, 2013.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Du Seuil, 1974.

May, Georges. *La autobiografía*. México: FCE, 1982.

Melville, Herman. “Bartleby el escribiente”, en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville* seguido de tres ensayos sobre Bartleby. Valencia: Pre-textos, 2009.

Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva visión, 1996.

Olney, James. "Autobiography and the Cultural Moment", *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Pardo, José Luis (2009): "Bartleby o de la humanidad" en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville* seguido de tres ensayos sobre Bartleby. Valencia: Pre-textos, 2009.

Pauls, Alan. "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, 1996.

Pena, Jao Camilo. "Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano", en *História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicam, 2003.

Rousset, Jean (1986): *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*. Paris : Corti, 1986.

Torres, Alicia. "Las confesiones de Idea Vilariño o escribir el propio destino" en *Idea Vilariño. Diario de Juventud*. Montevideo: Cal y Canto, 2013.

Trapiello, Andrés. *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento*. Barcelona: Península, 1998.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 2006.