



Atenea (Concepción)
ISSN: 0718-0462
Universidad de Concepción

GIORDANO, ALBERTO
¿CÓMO SE CUENTA UNA VIDA? APUNTES DE LECTURA
Atenea (Concepción), núm. 520, 2019, pp. 183-193
Universidad de Concepción

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32865416015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

¿CÓMO SE CUENTA UNA VIDA? APUNTES DE LECTURA

ALBERTO GIORDANO*

NOTICIA

LOS APUNTES DE LECTURA reunidos en este trabajo remiten a un conjunto de obras literarias identificadas con distintas formas de escribir la vida: diarios, biografías, perfiles biográficos, memorias, confesiones. Fueron tomados durante el curso de una investigación grupal cuyo tema quedó definido en los siguientes términos: “Cómo se cuenta *una* vida. Escritura e intimidad en la literatura latinoamericana contemporánea”. Cada apunte envuelve –señala o entredice– posibles desarrollos argumentativos que se pondrán a prueba próximamente en la composición de ensayos críticos.

La fórmula “cómo se cuenta *una* vida”, que es tanto nuestro tema como –para decirlo barthesianamente, nuestro *valor*–, expone una doble vertiente de significación: por un lado, remite a cómo alguien cuenta la vida, propia o ajena, dándole la forma de una historia subjetiva o subjetivadora; por otro, a cómo la vida, en tanto experiencia o proceso impersonal, *se cuenta* (*se entredice* o manifiesta indirectamente) en el proceso compositivo de esa historia. Los ensayos que desplegarán las posibilidades críticas de estos apuntes de lectura avanzarán, entonces, en dos direcciones simultáneas. La primera es la de la identificación de las matrices genéricas, retóricas textuales, usos de archivos e imaginarios culturales que intervienen cuando los escritores (ensayistas, diaristas, memorialistas, autobiógrafos, biógrafos, correspondentes, narradores, dramaturgos, poetas, performers) cuentan los aspectos públicos y privados de su existencia, o de la de sus sujetos o personajes, autofigurándose y figurándolos de distintas maneras, con el fin de comprender historias de vida con un sentido estético y moral determinados (vidas ejemplares, vidas infames, vidas comunes, vidas precarias). La segunda,

* Doctor en Letras. Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH), Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina; investigador independiente de CONICET. Correo electrónico: alberto-giordano59@gmail.com.

más ambiciosa y aventurera, es la de la localización e interpretación de los pequeños acontecimientos textuales (gestos con valor de fragmentación, desvío, dispersión o suspensión) en los que se manifiestan “experiencias íntimas”, impersonales y transindividuales, que desdoblán y desorientan las convenciones y dispositivos retóricos que participan en los procesos de auto y heterofiguración subjetiva.

LA VIDA ES LO MÁS EXTRAÑO

¿Cómo se cuenta una vida? ¿Cómo cuentan los escritores su propia vida, a qué montajes recurren para hacernos el cuento de su historia personal? Pero además, ¿a través de qué recursos indirectos se cuenta el proceso impersonal de vivir, cuando el escritor es tomado por fuerzas que no gobierna y desconoce?

Una cita de los *Diarios* de Virginia Woolf (2003):

Jueves 30 de septiembre [de 1926]. Deseaba añadir algunos comentarios a esto, al lado místico de esta soledad; que no es uno mismo sino algo del universo lo que nos queda al final. Es esto lo que resulta aterrador y excitante en medio de mi profunda melancolía, depresión, aburrimiento, o lo que sea: uno ve pasar una aleta muy lejos. ¿Qué imagen podría encontrar para transmitir lo que quiero decir? Creo que realmente no hay ninguna. Lo interesante es que en todos mis sentimientos y pensamientos nunca había tropezado con esto antes. La vida es, dicho con sobriedad y precisión, lo más extraño; contiene en sí la esencia de la realidad. (p. 105)

Lo que Woolf llama “realidad” es siempre el correlato de una experiencia incomunicable; como en Juan José Saer o James Joyce, la manifestación de una certidumbre vacía de sentido. Es “eso” que aparece en el intervalo entre momentos cuando no aparece nada. La vida como experiencia, aterradora y excitante, de los límites de la subjetividad. El diario es el lugar donde se asientan las reflexiones sobre este devenir, porque recoge las impresiones del momento que pasa, pero es también un recurso para seguirle el rastro y hasta para dejarse absorber activamente por el ritmo de sus pulsaciones.

Según lo presentan el arte y la atención de la diarista, el proceso vital es esencialmente discontinuo, un trazo inestable, hecho de insistencia y repeticiones, que obedece a una sola ley, misteriosa e inflexible, la de la alternancia entre movimientos de expansión y retraimiento. El registro de los

cambios de humor repentinos, de los continuos y pronunciados altibajos anímicos, toda esa fenomenología perturbadora y fascinante prueba que la verdad de una vida –ya sea que se la descubra o se la fabrique– es siempre una cuestión de ritmo. “Observo la fuerza y la intensidad de sentimientos que de pronto rompen, espuman y desaparecen” (Woolf, 2003, p. 141). “Hay cierta pleamar y bajamar en la marea de la vida que podría explicarlo [la depresión por la falta de elogios], pero no estoy segura de qué es lo que las produce” (Woolf, 1954, p. 24). El diario de Woolf es una bitácora existencial que permite la observación microscópica de los ritmos vitales desde el punto de vista de un ligero extrañamiento, como si se tratara de cambios de atmósfera o mutaciones en un paisaje natural. Cuanto más precisa es la definición de un matiz, más improbable la posibilidad de explicar el sentido de lo que sucede, los saltos de la angustia al entusiasmo, el ir y venir entre la satisfacción y el sentimiento de fracaso. El registro de lo cotidiano aprehende la alternancia como ley que rige la variación incesante, pero el acceso a los fundamentos de la ley permanece inaccesible. “A veces me imagino que, incluso si llegara al final de mi incesante búsqueda de lo que las personas son y sienten, seguiría sin saber nada” (Woolf, 2003, p. 207). Es que no hay nada que saber.

LA ÉTICA DEL BIÓGRAFO I

En la composición de las buenas biografías se puede leer la incidencia de dos orientaciones amorosas diferentes: por una parte, amor a la persona biografiada, a su historia de vida (cómo llegó a ser digno de conmemoración) y a su carácter; por otra, amor a la vida que pasó por esa persona, a las inestabilidades afectivas, las tensiones irresolubles y los impulsos extra-morales (todo lo que se hace porque sí, para bien o para mal) que agitan la subjetividad y la mantienen en un estado de continua indefinición. “Puesto que la vida en sí es incierta –escribió Samuel Johnson (2016)–, nada que tenga vida en su base puede presumir de mucha estabilidad” (p. 30). Para que la narración de una historia personal tenga vida ella misma, el biógrafo deberá encontrar los intervalos, las interrupciones, en los que se reveló el fondo ambiguo sobre el que se sosténía el carácter del biografiado.

En su notable *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe*, Benoît Peeters (2010) tomó notas muy lúcidas sobre la ética de la escritura biográfica. Si se escribe por amor, no alcanza con documentar lo que fue una vida, hay que transmitir también su presencia, dejarla vivir como algo que

la historia personal no agota, con sus intensidades y sus ritmos impersonales. “Estoy convencido: una vida es un proceso esencialmente discontinuo. Varios hilos se deshilvanan de modo simultáneo, sin anudarse más que en raros momentos de crisis. Tan pronto historiador, como ensayista o novelista, el biógrafo debe saber cambiar el tono tanto como la velocidad. Su arte es en primer lugar cuestión de ritmo” (pp. 75-76).

¿Cómo se cuenta la vida de alguien sin imponerle una fijeza letal? ¿Cómo alguien cuenta una vida y deja que la vida se cuente en los modos de reconstruirla? En varias entradas de su diario de biógrafo, Peteers aborda problemas compositivos desde el punto de vista ético que expone esta doble interrogación:

Una cuestión esencial para el biógrafo: ¿Hasta dónde llevar la anticipación de lo que llegará a ser su sujeto? Sería sin duda imposible, o en todo caso muy artificial, fingir que uno no sabe nada. Pero evocar continuamente, desde la infancia y los años de formación, el destino de un futuro gran hombre, estropearía las sorpresas de la evolución del personaje. El arte del novelista, aquí, es casi inevitablemente superior al del biógrafo. Pues sus héroes no preexisten a la lectura: los vemos nacer, crecer y morir frente a nosotros, al hilo de las páginas y como en tiempo real. (p. 93)

CON / SOBRE

También en la composición de los buenos retratos de un autor, esos que se esbozan en un perfil biográfico o en los márgenes de un ensayo crítico sobre su obra, se puede leer la incidencia de una doble orientación amorosa. Por un lado está el amor a los hallazgos de la obra como manifestación de la inteligencia o el talento del autor. Por otro, el amor a un estilo de pensamiento y escritura, a una forma de vida intelectual, que a veces desborda la obra en el sentido de la incoherencia o el error. En un autor amamos lo que domina, pero también lo que se le escapa, lo que solo a él podría escapársele de tal o cual modo, dada la perspicacia o intensidad con la que escribe y piensa. Amamos con él, por él y contra él, lo que sucede en su obra. Si hace falta, se la arrebatamos, señalando lo inconcluso o lo contradictorio, para mejor celebrarla.

Uno de esos ensayos-perfiles que muestran lo conveniente que es amar el empuje de un pensamiento y una escritura más allá de lo bueno que el autor haya podido hacer con ellos, es *Yo ya no*, el libro en el que María Pía López (2018) intentó cefir la rareza, la potencia crítica del “método

Horacio González". Aunque se trata del escrito de una discípula, que rememora y comenta las buenas razones que tuvo para convertir a alguien en su maestro, la exposición-homenaje no se precipita en ningún momento por la pendiente de la idealización.

Del "método HG" se aprende que el camino para fabricar lo verdadero pasa por la configuración de lo ambiguo, la exploración retórica de las tensiones entre impulsos y razones heterogéneos que habitan cualquier realidad (un hallazgo literario, la dinámica de una institución, un programa político) cuando el pensamiento se afana en apreciar sus fuerzas. López se formó como ensayista en los rigores y las venturas de ese método, por lo tanto, no es raro que al esbozar la biografía y la imagen intelectual del maestro perfil un González múltiple, como escritor, docente y "funcionario libertario", no siempre ejemplar. Los momentos de suave ironía en los que la escritura del retrato señala un matiz paradójico, un gesto contradictorio, los rastros de un capricho, son preciosos, porque de ellos depende – siempre depende de la literatura– que lo que se gana en consistencia moral no debilite la deseada sensación de vida, la impresión de que asistimos al devenir de un proceso, no al emplazamiento de una estatua. Se podría decir, entonces, que la prosa de López resiste la tentación hagiográfica porque su objeto es la figura y el genio de Horacio González, el espécimen más raro dentro de una cultura, la del ensayo, que sabe cortejar su ruina y encarnizarse con su virtud. Añado otra explicación, aunque no estoy seguro de poder probarla: el González de *Yo ya no* es menos idéntico a sí mismo que lo que prescribe la retórica de las vidas ejemplares porque el retrato y la rememoración quedaron en manos de una mujer, una amiga, una discípula. Hay algo que se me antoja llamar "femenino" en el estilo de López, cuando perfila a González con amorosa admiración, pero preservando, y entrediciendo, una reserva juguetona de escepticismo (la que envuelve una expresión para todos familiar: "¡Y vos quién sos!"). No sé si existe la amistad entre el hombre y la mujer, pero sí que cuando ocurre, como la amistad "pasa por el reconocimiento de la extrañeza común" (Blanchot 1976, p. 258), por la experiencia entrañable de que es a partir de la distancia y la diferencia que ocurrió el encuentro, para un varón acaso no haya mejor amigo que una mujer.

Yo ya no es un libro generoso, porque es generoso el estilo de vida intelectual que busca capturar en su peculiaridad cuidándose de no inmovilizarlo, un estilo, el del "método HG", regido por la ética del gasto verbal sin reservas. El ensayista es, por definición, alguien que aprende a no administrarse, advertido como está de que el error y el malentendido son condiciones y herramientas de su ejercicio.

LA ÉTICA DEL BIÓGRAFO II

Tal como lo imagina Benoît Peeters (2010) en *Trois ans avec Derrida* –un extraordinario ejercicio de autofiguración envuelto en sutiles reflexiones metodológicas–, el buen biógrafo debe ser novelista, además de investigador. Para mostrar el movimiento de una vida, no alcanza con una adecuada selección y organización de los hechos vividos, es preciso además conjeturar experiencias, imaginar encuentros o extravíos fundamentales cuya importancia a veces pasó inadvertida. “Los momentos más intensos y decisivos de una existencia son tal vez los que han dejado menos huellas” (p. 135). Por eso los testimonios que se recogen durante la investigación biográfica valen por su carga informativa, pero también por lo que permiten sentir y entrever de la misteriosa individualidad del biografiado. El testimonio dichoso no solo facilita la reconstrucción de un hecho significativo, sino que indirectamente le da una coloratura afectiva, manifiesta el aura de indeterminación –la presencia misteriosa del azar– que rodea la efectuación del hecho y señala su vínculo con alguna experiencia fundamental (nunca son más de dos o tres). Además de investigador y novelista, el biógrafo debe ser un buen conversador, para escuchar las reverberaciones afectivas de lo que un entrevistado sugiere o calla, y poder imaginar, a partir de esas insinuaciones, los devenires que recorrían la vida del biografiado, los impulsos ciegos que hubiesen podido llevarla en otras direcciones.

En varias entradas de *Trois ans avec Derrida*, Peeters registra la necesidad de descubrir las grandes crisis en la existencia del filósofo para practicar cortes que segmentarán su vida en secuencias diferenciadas. En la escritura de una biografía intervienen no solo las competencias y los hallazgos del biógrafo, sino también, y en primer lugar, una determinada imaginación biográfica, un modo de imaginar las formas que puede tomar una vida. El discontinuismo de Peeters es un recurso metodológico, un principio ético y un imaginario estético. Para transmitir la presencia sensible de una vida hay que hacerse eco del ritmo sincopado de lo viviente: la alternancia irregular entre momentos de tensión, de interrupción y de recomienzo. El discontinuismo jerarquiza las mutaciones en tanto las deriva, menos de la voluntad de cambio, que de las agonías que sufre el espíritu de supervivencia (la perseverancia de la vida en afirmarse como potencia de variación, cuando podría estar a punto de aniquilarse). Las mutaciones siempre refieren a la insistencia paradójica de algunos impulsos originarios (nunca son más de dos o tres). En el caso de Derrida, esos impulsos tendrían que ver con las inestabilidades del carácter melancólico (la coexistencia de

inclinaciones antagónicas, como el gusto infantil por el juego y la necesidad imperiosa de reconocimiento institucional) y las excitaciones de una pulsión polémica, que afirma su soberanía en el gesto deconstructor o deviene paranoia –ese afecto que definiría la figura del intelectual–, cuando la presiona el resentimiento. Cada mutación en la vida de Derrida habría producido una reconfiguración de estos impulsos. Si los llamamos “origenarios”, es para sugerir que carecían de causa, que su existencia conjetural no sería más que un efecto *après-coup* del juego de las mutaciones, en el que la potencia de variación precede a la definición de identidades y posiciones relativamente estables. Además de investigador, novelista y conversador, el buen biógrafo debe ser capaz de jugar al psicoanalista, para dejar huellas de lo in-biografiable mientras cuenta una historia de vida.

OFICIO Y NECESIDAD

Las obras más interesantes del llamado “giro autobiográfico de la literatura argentina actual” son aquellas que se desprenden sutilmente del horizonte cultural que favorece su recepción (la fetichización de lo privado o lo íntimo en la sociedad del espectáculo), por la vía de lo confesional. Es el caso de *Antonio*, el último libro de Guillermo Saccomanno (2017), unas memorias de su amistad con Antonio Dal Masetto. Solo en *Black out* de María Moreno (2016) y en *El hijo judío* de Daniel Guebel (2018), por mencionar otras manifestaciones recientes del mismo proceso, se afirma un deseo tan intenso de transformación de sí mismo a partir de la aproximación a una verdad afectiva desconocida o denegada.

Antonio es un libro atípico dentro de la literatura argentina. Mezcla de biografía y autobiografía, de ensayo y narración, de carta al amigo muerto y diario de duelo. Es más que unas memorias, aunque los recuerdos funcionen como urdimbre, porque la trama se tensiona hacia el porvenir, hacia el misterio de la supervivencia más allá de la pena y la desolación. “Escribo para saber quién soy”, anota Saccomanno (2017, p. 103). El lector traduce: para saber en qué me estoy convirtiendo, ahora que dejé de contar con la presencia de ese amigo al que una vez elegí como maestro, en el oficio literario y en el de vivir.

Antonio es una biografía literaria porque en la escritura de la vida del otro también se escribe la vida del que recuerda según las exigencias de su oficio: encontrar el tono justo y el ritmo conveniente para que las vivencias se transformen en imágenes. Saccomanno escribe en principio para

dar testimonio de lo irrepetible, la rareza de la vida del amigo, lo que tuvo de curioso y a veces de ejemplar, pero cuando se cumple el salto de lo autobiográfico a la literatura, escribe para revivir el mundo de experiencias y afectos compartidos bajo la luz ambigua de lo imaginario, de lo que se presenta en una intimidad exorbitante sin darse del todo. La transmutación de la melancolía en pulso narrativo, y el hallazgo de un tono pausado, como de conversación, propician la metamorfosis del biografiado y su biógrafo en personajes novelescos, pero sin que abandonen su condición de personas reales (de escritores que no están seguros de serlo, a pesar de la obra cumplida y los logros alcanzados; de hombres duros en los que la profundidad de las grietas revela la intimidad con el derrumbe; de padres acechados por los fantasmas de la culpa; de amantes apasionados y escépticos; de alcohólicos).

Antonio es un libro confesional, no porque revele secretos o se deje tentar por las imposturas del examen de conciencia, sino porque, como escribió María Zambrano (1995), la confesión literaria es la máxima acción que se puede ejecutar con palabras, ya que apunta al encuentro de vida y verdad. Las verdades de lo íntimo, despojadas de falsificaciones, tienen, según Zambrano, la capacidad de enamorar y hacer más activa la vida, sobre todo cuando lo que está en juego es el deseo de supervivencia. La insistente reflexión de Saccomanno, mientras enlaza recuerdos, sobre las condiciones y los alcances del acto de escribir está ligada a su conciencia de que, en el proceso de la confesión, los problemas formales siempre implican una dimensión ética: cuidar del otro y de sí mismo para que no pierdan vigor y plasticidad. Hay un fragmento notable, que comienza en la página 105, en el que el discípulo le recuerda al maestro el gusto compartido por los libros que “fueron escritos por necesidad”, y cómo esa preferencia iba “contra la idea del oficio” cuando los reunía la conversación. Pero ahora, en el tiempo del duelo y los diálogos imaginarios, en la soledad radical a la que lo expone la escritura de lo íntimo, Saccomanno descubre la naturaleza ambigua del acto creador: “también es cierto que se alcanza un punto en que el oficio es también necesidad” (2017, p. 105). ¿Cómo diferenciar con certeza una cosa de la otra, si lo que entró en juego es nada menos que la vida de un amigo muerto y la del que tendrá que sobrevivirlo para dar testimonio? Mientras interpela al fantasma en segunda persona, Saccomanno reconoce que acepta dejarse llevar por el vocativo, “vos”, aunque recele de su carácter artificial: en las cartas a un amigo muerto, impostación y sinceridad no se excluyen, vibran estrechamente unidas. Del mismo modo, acepta dejar “que el orden [de la narración] lo imponga la memoria” (pp. 29-30), el ritmo de los recuerdos, para que las historias, al contarse, transmitan sensación de vida.

Ese dejarse llevar (“por el rumor de la lapisera en la hoja del cuaderno” (p. 50) tiene tanto de pasividad como de decisión activa: es el punto en el que necesidad y ocio se vuelven indiscernibles, un estado de disponibilidad que se alcanza y se pierde cada vez, gracias al uso de facultades que nunca están garantizadas.

CONTRA LA INTERPRETACIÓN

Cuando Blanchot (2005) afirma que “las inmediaciones de un secreto son más secretas que él mismo” (p. 224), lo que busca es llamar la atención sobre el carácter paradójico del magnetismo literario. La fuerza de atracción de lo que se reserva entre palabras –no de tal o cual cosa sustraída, sino de la reserva como modo de ser de ciertas cosas– nos aproxima inmediatamente a lo desconocido, nos hace sentir su presencia misteriosa en la ausencia de cualquier representación. Los placeres de la lectura literaria tendrían que ver con la experiencia de lo enigmático como forma, con la posibilidad de recorrer las inmediaciones del secreto y atestiguar su potencia, que es la de someter cualquier convención a la prueba de lo ambiguo, sin ceder a la voluntad de desciframiento.

Leila Guerriero (2019) escribió su *Opus Gelber* con los recursos de la investigación periodística. Consultó archivos y entrevistó, varias veces durante más de un año, al pianista y a su entorno. Sin necesidad de inventar, compuso un retrato literario. Por la eficacia rítmica del montaje y, sobre todo, por la asunción de un punto de vista narrativo –una distancia estética y afectiva– que expone, pero también preserva, la rareza del retratado. “Un hombre de setenta y seis años artificioso, reiterativo, dueño de un arte magistral, preocupado por la línea de las cejas. ¿Qué es esto?” (Guerriero 2019, p. 312). La interrogación se formula casi al final del libro. La cronista reconoce que no pudo descifrar la naturaleza secreta del monstruo, aunque compartió su privacidad durante mucho tiempo, en distintas circunstancias, hasta establecer lazos de encantadora simpatía. Hay algo que todavía falta en el retrato, algo que explicaría cómo pudieron reunirse en una misma persona atributos tan heterogéneos. Gracias a esa falta, que la escritura acecha y contornea, el retrato tiene vida. Es ahí, en las inmediaciones del secreto, que el fracaso de la investigación se trasmuta en hallazgo literario. ¿Cómo puede ser que la vulgaridad más obscura conviva armónicamente con la frequentación de lo sublime? El retrato expone este misterio. Es más atractivo asistir a su presentación, que conocer la respuesta.

LITERATURA Y VIDA EN ALEJANDRA PIZARNIK

Alejandra Pizarnik quiso llevar un “diario de escritora” que fuese, a consecuencia de una elección previa, el diario de un “escritor maldito”. Una mezcla del intimismo elusivo de Virginia Woolf y Franz Kafka con el imaginario transgresor de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud. La sobreabundancia de propósitos literarios determinó el carácter al mismo tiempo ardiente y artificioso de los apuntes. Los *Diarios* de Pizarnik manifiestan una coherencia existencial extrema: registran, del comienzo al final, la perseverancia del desequilibrio y los impulsos autodestructivos, los síntomas de la dificultad de vivir, con la misma constancia con la que exhiben la convicción en un destino literario signado por la genialidad. Parecen haber sido escritos pensando en no defraudar a un lector fascinado por las aristas, al mismo tiempo perturbadoras y convencionales, del “personaje aleandrino”.

Pizarnik era consciente de las debilidades de su escritura, de la dificultad para configurar lo auténtico de sí misma en una obra literaria, dada su extrema conciencia de los recursos y los efectos, de las condiciones y los límites del lenguaje cuando se convierte en literatura. Lo dejó registrado en sus diarios, el 11 de abril de 1961: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” (Pizarnik, 2003, p. 200). El deseo de hacer literatura no puede satisfacerse más que con la metamorfosis de la vida en obra, un acontecimiento imperceptible, que excede al mismo tiempo los contornos del personaje autobiográfico y los límites de cualquier artificio verbal, y que no tiene nada que ver con la estetización de la existencia.

Las críticas de Aira (1998) a las “habituales untuosidades hagiográficas” (p. 16) en las que caen los exégetas de Pizarnik toman nota de esta diferencia. Una cosa es leer las proyecciones del “personaje aleandrino” en la obra poética o en los diarios, confundir la biografía de Pizarnik con la crónica de “la pequeña naufraga” autodestructiva, y otra, atestiguar lo que Barthes llamó la “reversión” de la obra sobre la vida. Es la obra de Pizarnik, en lo que tiene de ardiente y artificiosa, la que inventa una forma de vida literaria, lúcida y asfixiante, desde la que se puede leer y escribir la vida de la autora sin someterse a su voluntad.

Hasta donde sé, solo Aira, en el ensayo que publicó en Beatriz Viterbo (cf. 1998) y en el perfil de Pizarnik que compuso para la colección española *Vidas Literarias* (cf. 2001) avanzó en la segunda dirección.

REFERENCIAS

- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Aira, C. (2001). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona, España: Omega.
- Blanchot, M. (1976). La amistad. En *La risa de los dioses* (Trad.: J. A. Doval Liz, pp. 256-259). Madrid, España: Taurus.
- Blanchot, M. (2005). El diario íntimo y el relato. En *El libro por venir* (Trad.: Cristina de Peretti y Emilio Velasco, pp. 219-224.). Madrid, España: Trotta.
- Guebel, D. (2018). *El hijo judío*. Buenos Aires, Argentina: Mondadori.
- Guerriero, Leila (2019). *Opus Gelber. Retrato de un pianista*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama.
- Johnson, S. (2016). [Sin título]. En Fernando Alfón (Ed.). *La razón del estilo. Ensayos anglosajones en torno al ensayismo* (Trad.: Fernando Alfón). Rosario, Argentina: Nube Negra.
- López, M. P. (2018). *Yo ya no. Horacio González: el don de la amistad*. Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta.
- Moreno, M. (2016). *Black out*. Buenos Aires, Argentina: Mondadori.
- Peeters, B. (2010). *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe*. Paris, France: Flammarion.
- Pizarnik, A. (2003). *Diarios*. Ed. de Ana Becciú. Barcelona, España: Lumen.
- Saccomanno, G. (2017). *Antonio*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Woolf, V. (1954). *Diario de una escritora*. (Trad.: José M. Coco Ferraris). Buenos Aires, Argentina: Sur.
- Woolf, V. (2003). *Diarios 1925-1930*. Ed. A cargo de Anne Oliver Bell. (Trad.: Maribel de Juan). Madrid, España: Siruela.
- Zambrano, M. (1995). *La confesión: género literario*. Madrid, España: Siruela.