

# **EL PAPEL ES MÁS PACIENTE QUE LOS HOMBRES**

**El género autobiográfico; el pacto del lector y la narración del *sí mismo* en Mario Levrero**

**Autores:**

**HELENA CORBELLINI**

**LEONARDO LESCI**

## Prólogo

Los autores de este ensayo tuvimos el propósito inicial de demostrar cómo los textos que el escritor uruguayo Mario Levrero (1940–2004) denominó “diarios”, han de inscribirse en el territorio del género autobiográfico. Esta afirmación es polémica en la medida en que dichos textos fueron publicados dentro de textos mayores titulados con *paratextos* del campo de la ficción, como lo son el cuento y la novela.

Penetrar en ese debate ha implicado incorporar caudales de lecturas críticas y fundamentalmente filosóficas. También encontramos que para llegar a nuestro objetivo, el orden de las tareas que se nos imponían era: delimitar las características del género autobiográfico desde una perspectiva diacrónica; luego revisar las particularidades del “diario” dentro del género. Recién entonces estuvimos en condiciones de pensar el proyecto diarístico de Levrero. El escritor que hasta entonces había sido reconocido por su literatura “rara” o fantástica, inicia un curso nuevo para su escritura, un nuevo y extenso proyecto literario que comienza con “Diario de un canalla” (1992), continúa con *El discurso vacío* (1996) y finaliza y culmina en *La novela luminosa* (2005).

Una vez que revisamos el “estado de la cuestión” entendimos que en el corazón de las teorías autobiográficas de mayor repercusión actual, se halla la cuestión del llamado “pacto autobiográfico” elaborado por Philippe Lejeune (1975) enfrentado a su más enconado polemista: el operativo deconstructivista llevado a cabo por Paul de Man (1979) y Jacques Derrida (1982). Las tres posiciones teóricas fueron traducidas y recogidas en *La autobiografía y sus problemas teóricos* (1991), junto a otros artículos de igual peso intelectual y singular importancia, bajo la coordinación de Ángel Loureiro.

Desde esas dos posturas aparentemente enfrentadas, desarrolla José María Pozuelo Yvancos su obra (2006). El estructuralismo pragmatista de Lejeune permite categorizar los textos autobiográficos bajo el signo de la verdad por el contrato de lectura que el lector celebra. Sin embargo, la intención de no evadirse a una perspectiva extratextual para indagar lo verdadero y la comprensión del lenguaje como realidad en sí que constituye al sujeto que emite su discurso, lenguaje que es retórica, desfiguración y reconfiguración, parece resultar más atractiva, quizás por la hendidura mortal y descentralizadora de las creencias más corrientes, quizás por la complejidad de su concepción.

En este estudio finalmente optamos por enfocarnos sobre un único texto, el primero que Levrero configuró como diario: “Diario de un canalla”, escrito en Buenos Aires entre los años 1986 y 1987 y corregido para su publicación en la ciudad de Colonia, en el año 1991, así lo aclara el autor en las líneas finales. “Diario de un canalla” prefigura tanto *El discurso vacío* como el “Diario de la beca” que está inserto en *La novela luminosa*. Las características de este texto primordial, los signos que resignifica, los símbolos que duplican al yo protagonista así como las microhistorias que lo animan, volverán en sus obras siguientes.

También efectuamos una elección dentro de las teorías para interpretar a Levrero. Ciertos conceptos y reflexiones de Jean Starobinski, Georges Gusdorf y Jean-Philippe Miraux enriquecieron la interpretación. Luego continuamos la línea de Lejeune elaborada para su última publicación, *Signes de vie. Le pacte autobiographique* (2005, aún no ha sido traducida al español), obra en la que el autor responde a las acusaciones que su noción contractual ha recibido. Luego nos instalamos en las disquisiciones ontológicas que Paul Ricoeur realiza en cuanto a la noción de persona y su relación con la narración, ideas ya esbozadas en el artículo “La identidad narrativa” pero que alcanzan toda su extensión y profundidad en *Sí mismo como otro* (1996). Esta hermenéutica del sujeto explicada por Ricoeur es productiva y enriquecedora a la hora de leer el texto autobiográfico de Levrero.

Ahora solo nos resta desearle a nuestro lector —ese otro que me anima— que encuentre el sabor y los desafíos del saber que nosotros tuvimos en largos días de estudio, escritura y “conversada amistad”.

## Capítulo I. La defensa del inocente

El lector suele quedar cautivo de textos en los que una persona narra su vida. Puede que lea esas páginas autobiográficas movido por la curiosidad de saber cómo fue la vida del otro (el extraño), esa vida ajena y misteriosa, capaz de transmitir su experiencia; o tal vez lea impelido por el deseo de saber la verdad. Un deseo que sigue atrayendo aunque la verdad resplandezca como una estrella cada vez más lejana en el firmamento de los discursos.

Gracias a los escritos autobiográficos, la Historia ha vindicado el recuerdo de personas que fueron víctimas de crímenes abominables. Vindicación en una primera acepción significa defensa, pero en otras recuperación y aún más, venganza. Entre los papeles inéditos del escritor argentino Rodolfo Walsh, acribillado en Buenos Aires por 30 militares de la ESMA el 25 de marzo de 1977, entre esos papeles se conserva un esbozo autobiográfico. Aún no se sabe y tal vez no se sepa nunca, dónde los asesinos ocultaron su cuerpo, pero, para ser vindicado se conserva esta breve autobiografía que, plena de poesía y humor, trasciende la infamia de su muerte:

Me llaman Rodolfo Walsh. Cuando chico, ese nombre no terminaba de convencerme: pensaba que no me serviría, por ejemplo, para ser presidente de la República. Mucho después descubrí que podía pronunciarse como dos yambos aliterados, y eso me gustó. Nací en Choel-Choel, que quiere decir "corazón de palo". Me ha sido reprochado por varias mujeres.<sup>1</sup>

Walsh escribe su "Nota autobiográfica" como si no fuese necesario contar de sí más que aquello que lo indujo a escribir. Por eso, sobre las últimas líneas afirma: "En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía." (1994: 13).

Retórica de la inocencia. Cuando entre las manos sostenemos un libro autobiográfico llegan a embargarnos sentimientos intensos. Una de

---

<sup>1</sup>"Nota autobiográfica" es el título original de este texto, escrito en 1965 y recogido por primera vez en un volumen por Jorge Lafforgue en un número doble y monográfico de la revista Nuevo texto crítico, 12-13, Stanford, 1994.

las infaltables lecturas de juventud, es el *Diario* de Ana Frank, texto donde una niña judía narra los dos años y medio en que permaneció escondida junto a los suyos, en las habitaciones de un edificio de Amsterdam, el período transcurrido antes de que fuesen delatados a los nazis y deportados a diferentes campos de concentración. Fue Otto, el padre, único sobreviviente de la familia Frank para el año 1945, quien descubrió el cuaderno de su hija, lo corrigió e hizo esfuerzos por publicarlo. Desde 1947<sup>2</sup> en que apareciera la primera edición en Holanda y en los años siguientes traducida a otras lenguas<sup>3</sup>, los días escritos por Ana conmueven tanto por las penalidades que padeció, la discriminación, el frío y el hambre que azotaron a esos seres ocultos en las oficinas del viejo canal de Prinsengracht, como por su retórica inocente, valiente y honesta. En una de sus últimas páginas, fechada el 15 de julio de 1944, Ana reflexiona: “Es un milagro que todavía no haya renunciado a todas mis esperanzas, porque parecen absurdas e irrealizables. Sin embargo, sigo aferrándome a ellas, pese a todo, porque sigo creyendo en la bondad interna de los hombres.” (Frank, 2008: 64). Su creencia en la bondad humana perdura en la conservación impensable de este cuaderno, pese a que el maltratado cuerpo de la adolescente sucumbió al tifus en el campo de concentración nazi de Bergen-Belsen.

Por otra parte este *diario* es un texto intensamente introspectivo y perspicaz, ya que la autora pese a su juventud, indaga sobre el proceso y significado de la escritura. Señala tres condiciones que acabarán por ser centrales en la teoría autobiográfica: la primera es que escribe para “desahogarse”, sacar fuera algo que oprime su interior y que ya puesto en el papel podría discurrir de otra forma y liberarla. Dice: “[...] tengo ganas de escribir y mucho más aún de desahogarme y sacarme de una vez unas cuantas espinas. [...]” (2008: 4). A propósito, escribir habilita la labor introspectiva del sujeto, señala Wilhelm Dilthey.

La segunda condición para escribir su *diario* es la seguridad de que nadie lo leerá. Su único destinatario mudo, puro oídos, es el papel. Dice: “Para alguien como yo es una sensación muy extraña escribir un diario. No solo porque nunca he escrito, sino porque me da la impresión de que más tarde ni a mí ni a ninguna otra persona le interesarán las confidencias de una colegiala de trece años.”

---

<sup>2</sup>Het Achterhuis. Holanda: Editorial Contact, 1947.

<sup>3</sup>Primera edición en español: Las habitaciones de atrás, editorial Garbo, Barcelona, 1955. Traducción de María Isabel Iglesias.

Estas dos nociones son medulares de la teoría autobiográfica. George Gusdorf (1948) señaló que la vida narrada recrea al sujeto que la escribe. En cuanto a la forma autobiográfica del *diario*, Philippe Lejeune (2005) categoriza como diario *candide* (cándido, ingenuo) aquel que es escrito para no ser leído por ningún otro.

Pero aún Ana enuncia una tercera condición, ella se decide a narrarse porque “‘El papel es más paciente que los hombres.’ Me acordé de esta frase uno de esos días medio melancólicos en que estaba sentada con la cabeza apoyada entre las manos aburrída y desganada sin saber si salir o quedarme en casa, y finalmente me puse a cavilar sin moverme de donde estaba.” La autora dice haber escogido “el papel” y aquí “papel” es un tropo, una metonimia de la escritura. Y la virtud de la escritura es la paciencia, un nuevo tropo, una cualidad humana que se ha desplazado hacia la acción. Una hipálage. El papel es la oreja capaz de oír. ¿Cuántas interpretaciones habilita esta imagen? Parecería que Ana se acerca a Jacques Derrida quien, en *L’oreille de l’autre* (1982), afirma que vida y obra se deslindan “en un borde paradójico que separa, une y atraviesa al mismo tiempo corpus y cuerpo, vida y obra”. (Loureiro, 1991: 7).

1. Cartas desde la selva. Cuando una persona decide escribir su propia vida, elige una forma determinada para su texto. Esas formas se inscriben en lo que aquí nos hemos propuesto estudiar, el “género autobiográfico” constituido por diarios, testimonios, epístolas, memorias, autobiografías, ensayos. Y cada una de estas formas ha merecido estudios particulares.

Siglos atrás, la epístola fue el subgénero favorito para manifestar la individualidad. Solamente cuando la epístola cayó en desuso, se produjo un auge de otras formas de escritura de manifestación íntima. Un caso cercano que ejemplifica el valor autobiográfico de las cartas, lo presenta Horacio Quiroga. El escritor uruguayo–argentino (Salto, 1878–Buenos Aires, 1937) tuvo el paciente hábito de enviar cartas a sus amigos durante toda su vida. Las cartas trazan un itinerario que va desde los breves relatos humorísticos que envía desde el Chaco a su amigo de la infancia, Fernández Saldaña, hasta las últimas páginas cargadas de soledad, dirigidas al entonces joven escritor Ezequiel Martínez Estrada, páginas en las que sombrío describe el frío que se va apoderando de su cuerpo y de su alma, allá en su casa de la selva misionera. El conjunto de las cartas integran el archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay y han constituido el *corpus* fundamental para el estudio biográfico y mejor comprensión de la obra de este cuentista genial.

2. Los románticos. Los teóricos del género autobiográfico generalmente coinciden en que su nacimiento, más allá del antecedente fundamental que son

los trece libros que integran *Las Confesiones de San Agustín* (años 397–398), su auténtico nacimiento ha de datarse en la fecha en que Rousseau escribe sus *Confesiones* (1766–1770), un libro que suele interpretarse como la elaboración de un hombre anciano para autojustificar sus ideas, tan ferozmente combatidas por los otros enciclopedistas, que fue obligado a exiliarse en Ginebra.

El Romanticismo generó las condiciones para difundir la práctica de la escritura autobiográfica. Karl Weintraub dice que de por sí la palabra “autobiografía” “significa que la vida de la que se da constancia es la vivida por el propio escritor” (1991: 19). Aunque exista un gran antecedente que son las *Confesiones* de San Agustín, por ser una obra excepcional en su tiempo, Jean-Jacques Rousseau es tomado como el auténtico precursor del género y Philippe Lejeune lo considera un “revolucionario” por esto. La conciencia que tiene Rousseau de estar produciendo algo nuevo se manifiesta al anunciar:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. Moi seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu...<sup>4</sup>(Rousseau, 1722).

Karl Weintraub propone que “en la autobiografía se rememoran aspectos significativos de la vida” (1991: 19). En el caso del ilustre a la vez denostado ginebrino, por encima de las voces airadas de sus opositoresse defiende escribiendo su vida, realiza su apología. Y en ese acto de escribir posee la conciencia de estar ejecutando “un acto único en la historia de la humanidad” que consiste en la revelación total de la vida de un hombre. Este hombre se declara diferente de todos los otros y a la vez único en el acto de su representación.

---

<sup>4</sup>“Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo. Solo yo. Conozco mis sentimientos y conozco a los hombres. No soy como ninguno de cuantos he visto, y me atrevo a creer que no soy como ninguno de cuantos existen. Si no soy mejor, a lo menos soy distinto de ellos. Si la Naturaleza ha obrado bien o mal rompiendo el molde en que me ha vaciado, solo podrá juzgarse después de haberme leído.”

2.1 En este planteo de Rousseau acerca de la singularidad única de su ser, Philippe Lejeune entiende que el autor lanza un doble desafío: a Dios y a los hombres. Desafía a Dios porque le quita su sitio de último juez para juzgarse a sí mismo desde su escritura. En otro grado, le corresponde a Dios el papel de garante: debe garantizar que el discurso autobiográfico del escritor es verdadero. En consecuencia, Rousseau no solamente desjerarquiza los roles de lo humano y lo divino, sino que también invalida al lector como su juez moral, ya que nunca será capaz de desnudar su alma como él lo ha hecho. (Lejeune, 2005: 209–210).

2.2 Al escribir sobre sí mismo el sujeto romántico viaja hacia su interior y celebra un encuentro que no obtendrá ejercitando ninguna otra actividad. “J'errai sur le globe, changeant de place sans changer d'être, cherchant toujours et ne trouvant rien”, con estas palabras el escritor francés Chateaubriand inicia el último párrafo de sus *Mémoires d'Outre Tombe* (*Memorias de ultratumba*, 1848–1850). François–René de Chateaubriand fue militar, político, escritor y viajero, se enfrentó a la Revolución, fue exiliado a Londres, apoyó y luego criticó durante a Bonaparte, viajó de Francia a Jerusalén, harto de vida pretendió que incluso su tumba estuviese lejos del alcance de los hombres: solamente cuando baja la marea, el visitante puede acercarse a pie hasta la lápida y la cruz que recuerdan a Chateaubriand en la isla de Bé.

3. Recuerdos bélicos. Cabe señalar que desde el siglo XVIII, estuvo en el horizonte de expectativas de numerosos hombres públicos escribir sus *memorias*. Pero lo hicieron animados por una intención distinta a la de los escritores citados: estos hombres tenían la percepción de haber vivido hechos relevantes en la Historia de la humanidad, hechos de los que tenían el privilegio de ser protagonistas o testigos y los escribieron para que no se olvidasen. Un ejemplo de estas características, son las *Memorias* de José María Paz.

En las turbulencias bélicas que sacudieron Sudamérica en los inicios de la independencia, tienen lugar estas *Memorias* del general Paz (1791–1854). Este patriota que comenzó a escribir durante los años de prisión en Santa Fe, continuó su obra literaria hasta el fin de sus días y como la agitación política nunca cesó ni tampoco él se apartó de los sucesos que conmovían el país, “la biografía de este hombre se desarrolló al ritmo de la guerra, la revolución y los exilios” (2007), explica el profesor Natalio Botana. Hay que destacar que una característica de estas autobiografías era la ausencia de información sobre la vida privada. La intimidad no se desnudaba, el afán del memorialista era legar a la posteridad su visión personal de los hechos ocurridos, el intento de acercar a los otros a la verdad, ya que el narrador contaba con el privilegio de haberlo vivido.



3.1 A Karl Weintraub (1991) le preocupa distinguir las *memorias* de la *autobiografía*. La *autobiografía* se caracterizaría por su tema, trata de las “realidades experimentadas de una forma concreta”, en cambio las *memorias* y otro tipo de escritura similar, “forman parte del ámbito de las experiencias consideradas en sí mismas con independencia del sujeto que las ha llevado a cabo. [...] El interés del escritor de *memorias* se sitúa en el mundo de los acontecimientos externos y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos.” (Weintraub, 1991: 19). Por su parte, el escritor de una autobiografía procura reflexionar “sobre el ámbito de experiencias de su propia vida interior, o sea, que el autor es alguien para quien esta vida interior es importante [...]” (Weintraub, 19).

Pese a esta distinción, Weintraub se ve obligado a reconocer “que la diferenciación entre la autobiografía y las memorias no puede ser ni rígida ni definitiva.” Se trata de clasificaciones que apuntan a “tipos ideales”, “mecanismos heurísticos”, “meros instrumentos conceptuales, siempre más puros que la compleja realidad que se supone que deben explorar”.

En definitiva, “la verdadera autobiografía” se aproxima “al verdadero potencial del género” en la medida en que se centralice en un personaje. Con las agujas de la “autoconsciencia”, la autobiografía “enhebra” las experiencias vividas por el sujeto, en funciones “tan diversas como la autoexplicación, el autodescubrimiento, la autoclarificación, la autoformación, la autopresentación o la autojustificación” (Weimbraub, 1991: 19).

3.2 Jean Starobinski (1970) también decide establecer diferencias las categorías *memorias* y *autobiografía*. Esto sucede porque con frecuencia, las memorias que narraban hazañas y desgracias de la Historia, su emisor utilizaba la tercera persona. El lector debía informarse en forma extratextual para identificar al narrador con el héroe. En cambio, “en la auténtica autobiografía el yo del texto es indiscernible del yo autobiográfico”.

Según Starobinski en las autobiografías el “énfasis” está puesto en el “yo” y no en los hechos. Por eso la singularidad de la autobiografía radica en tratarse de una “digresión personal que singulariza y se aproxima a la psicología de los escritores”.

3.3 Aquellas *memorias* inmersas en períodos turbulentos de la Historia abren un nuevo espacio de lectura y reescritura cuando se constituyen en relatos de aventuras apasionantes. Por ese motivo los novelistas con frecuencia las utilizaron como fuente para sus ficciones. En esta intersección surge la curiosa relación entre Alejandro Dumas —el famoso autor de *Los tres mosqueteros*— y el “héroe de dos mundos” Giuseppe Garibaldi. En París, Dumas se entera de la

extraña guerra que asola dos países del Río de la Plata y que ya llevaba nueve años. Ese dato lo llevó a pensar en la guerra de Ilión y escribió la confusa novela histórica *La nueva Troya* (1850).

Pero fue evidente que no acabó allí su curiosidad, ya que cuando Garibaldi retorne a Italia, tomará contacto con él y sobre los apuntes que Garibaldi le dicta, escribe las *Memorias de Garibaldi* (1860), que aunque relatadas en primera persona, el autor no es Garibaldi sino Dumas. Un extraño ejemplo donde no convergen autor, narrador y protagonista, pero tampoco se propone como relato ficticio.

Por otra parte Dumas unió las armas a su pluma, ya que se sumó a la guerra junto a Garibaldi por varios años. Incluso ahí no finaliza el asunto, ya que el propio Garibaldi retomará y acabará la escritura de sus *Memorias* años después (1870), y si bien cotejados ambos relatos se asemejan, son diferentes en estilo y en cuanto a la información que proporcionan. En este extraño caso habría un encuentro cruzado singular entre un escritor que se enamora de las aventuras guerreras y sale a vivirlas y un guerrero que necesita ser escrito, y ya retirado de las armas, convertirse él en escritor.

En esa etapa de la modernidad, el narrador al retratarse pretendía atrapar su identidad y fijarla en un período histórico. Sin embargo, en su fuero íntimo debía percibir la complejidad de su pretensión que se resolvería en un espejismo de identidad, ya que la suya, compuesta por sucesivos pasados e inmersa en el presente, se sostiene siempre en fuga.

El esfuerzo del sujeto por contar su vida pasada está vinculado a su intención de pretender reivindicarse frente a un público que es capaz de juzgarlo, sea un auditorio contemporáneo, o generado en la posteridad o ambas cosas. Esto se relaciona con las *memorias* escritas por los actores de la Historia.

4. La salvación. En un período más avanzado de la modernidad, el sujeto de la creación autobiográfica sentirá, fundamentalmente, el deseo de salvarse a sí mismo. Esto no significa que los otros —su auditorio— desaparezcan como jueces, pero no serán ellos los principales destinatarios de su relato. Este nuevo sujeto autobiográfico al escribir su vida hace un acto de recuperación de quien ha sido y así se siente en condiciones de enfrentar el fin ineludible de la muerte. La narración es el hilo que une el pasado y el presente. Sin embargo, se presenta el problema que enuncia Karl Gusdorf (1948): ese sujeto, *quien ha sido*, no es el mismo sujeto *quien* es ahora cuando escribe, por eso el sujeto del pasado construido por medio de la narración es “una figura imaginada, lejana ya y sin duda alguna incompleta, desnaturalizada” (15).

Este hecho se vincula a lo que Gusdorf llama el “pecado original” de la autobiografía: ser una narración coherente, racional y consciente, mientras que la vida consiste en una serie de acontecimientos sin lógica entre sí. Gusdorf postula que el sujeto que decide narrarse realiza una retrospectiva que le da un sentido determinado a los hechos. El narrador elige lo que cuenta, y en esa elección se opera el sentido. Rousseau se confesaba para defenderse de sus opositores, Garibaldi se confiesa para exhibir sus cualidades heroicas: cada uno le dio a su relato el sentido que convenía a sus propósitos.

5. El sujeto de la posmodernidad. Ya se ha dicho aquí que el mundo occidental asiste a una emergencia de los escritos de carácter autobiográfico. Gilles Lipovetsky (1986) busca una hipótesis que explique los cambios que se viven en esta fase actual de la modernidad, una época en que la masificación y el consumo han roto los modos de socialización que fueron transmitidos desde los inicios de la modernidad. La hipótesis de Lipovetsky es que está sucediendo una “mutación sociológica global”. Las viejas costumbres culturales impuestas han sido sacudidas y ha estallado un modelo inédito de individualización.

5.1 Se ha producido una fractura del antiguo modelo disciplinario que consistía en sumergir al individuo en reglas que lo uniformizaban y hoy la sociedad vive un nuevo proceso de personalización. El aspecto positivo es que da como resultado “una sociedad flexible basada en la información y en la estimulación de las necesidades”, con mayores libertades con respecto al sexo, las diferencias, una constante exhortación a la cordialidad y un vinculante sentido de humor. El ensayista señala que han cambiado tanto los comportamientos como las creencias y los roles sociales, porque los modos de vida se diversifican. Es un “nuevo proceso de personalización” porque hay una resignificación de las acciones y de los valores. Ese “proceso de personalización” comienza en la esfera de lo privado y se manifiesta en un modo de vivir *aquí y ahora*, sin importar el futuro. En palabras de Lipovetsky, “regidos por el vacío”, el sujeto busca desesperadamente una moral individual ya que carece de religiosidad y de vínculos estrechos con la comunidad. Acaba por desarrollar una relación consigo mismo, forjar desde sí los valores. En su oído resuena el rítmico “himno moderno de la moral personal” y a ese canto trata de ajustarse en procura de una felicidad moderada y prudente. La vida cotidiana ha pasado a estar reglada por el consenso social y el individuo interioriza las normas colectivas bajo el signo del narcisismo de su persona.

Estos valores nuevos habilitan que la intimidad del sujeto individual se despliegue, reconozca su singularidad, se introduzca en instituciones que la reconozcan como tal y perciben legitimada la búsqueda del placer. El sujeto ha

dado “un salto adelante” en la lógica individualista y ha instalado en lo cotidiano su pretensión de vivir libremente sin restricciones, “bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales”.

Pero la contracara negativa es que ha finalizado “la esperanza futurista, inseparable del modernismo”. Lipovetsky describe la sociedad posmoderna como el reino de la “indiferencia de masa”, dominada por el estancamiento y la apreciación banal de las innovaciones, donde “ya nadie cree en el porvenir radiante de la revolución y el progreso” (1986: 8–9). En esta llamada sociedad *posmoderna*, ególatra y hedonista, el yo es el sujeto hegemónico de los discursos.

5.2 En *El imperio de lo efímero* (1990), Lipovetsky reflexiona brevemente sobre esos dos tipos de discursos autobiográficos: las Crónicas y las Memorias (85). Ubica hacia fines de la Edad Media la aparición de una identidad subjetiva. Esos escritos autobiográficos delatan “la exaltación de la individualidad”. La fórmula “Yo” seguida del nombre y los posibles títulos nobiliarios se convierte en norma. También la poesía evidencia la confianza y la intimidad del yo. “La aparición de la *autobiografía*, del *retrato* y del *autorretrato* “realistas”, ricos en detalles verdaderos, pone de manifiesto que en los siglos SXIV y SXV la nueva dignidad que reconoce que lo que el hombre tiene de singular se dio incluso en estructuras muy fuertemente codificadas y simbólicas.” (1986, 65). Fue a fines de la Edad Media que la “individualización de la apariencia conquistó su carta de ciudadanía”. Se inició la pasión de ser único y diferenciarse de los demás fue una aspiración legítima. Lipovetsky hace estas reflexiones buscando explicaciones al origen de la moda, pero en esa búsqueda ha tocado la escritura autobiográfica como signo de esa exigencia por ser uno mismo. Si en la moda rige la “lógica de la diferencia y de la autonomía” (67), ¿no ocurría lo mismo con el discurso autobiográfico de Rousseau?

La inundación. Si se continúa el trazado histórico cultural que piensa Lipovetsky, es posible vincular este actual “proceso de personalización”, exacerbación y hedonismo del sujeto posmoderno, a la superabundancia de escrituras autobiográficas que hoy se comprueba al revisar las innumerables páginas que se publican. El individuo es la presencia dominante en la modernidad y las particularidades de su subjetividad y su modo de conocer el mundo se expresan en su discurso.

Hoy asistimos a una inundación de textos autobiográficos en soportes variados. Desde la perspectiva psicoanalítica y desde la filosofía, la práctica y publicación de textos también entendidas como configuraciones discursivas del yo, hemos comprobado que son fenómenos vinculados a la modernidad y a la necesidad de individualización que esta comporta.

Aquí se abre un paréntesis. En estos días llega a nuestras manos un libro titulado *Diario de un borracho* (José Placeres: 2012). Es la primera obra de un joven gironí que está empeñado en abandonar el alcoholismo y ansioso por ayudar a otros en esa tarea. Al conversar con él queda muy claro que su objetivo consciente es la transmisión ejemplar de esa experiencia de superación de una adicción y no la escritura en sí. Este pequeño hecho ejemplifica esta situación nueva de superabundancia autobiográfica también con fines terapéuticos o de autoayuda.

Por otro lado circula una nueva edición de *Cuaderno Gris* de Josep Pla (1897–1981), el “diario” de 909 folios del escritor catalán que fue publicado en español por primera vez en 1975. La crítica actual considera el *Cuaderno* la obra mayor de uno de los más grandes escritores de toda España.

Estamos asistiendo al *boom* del género autobiográfico en el mercado editorial, que privilegia la lectura de libros antes considerados no literarios o epiliterarios. Y tras estos textos ha salido a correr la crítica y la teoría, se celebran congresos, se publican inteligentes artículos académicos.

En contraposición, la diversidad de formas que adoptan los relatos *autodiegéticos* que pretenden dar cuenta de hechos verdaderos, muchas veces son simples productos del *marketing* editorial sin pensamiento crítico ni intencionalidad estética. Esta situación desvaloriza al texto autobiográfico.

Por otra parte bajo la forma de *diario* y sus variantes, en la actualidad no solamente el papel es el soporte material, sino también las páginas virtuales de *facebooks* y *blogs*, lo que inaugura un nuevo problema: el de los relatos elaborados bajo “nuevas condiciones de producción y circulación del libro” (Ludmer, 2007), condiciones que modifican los modos de leer. Josefina Ludmer afirma que el ciclo del libro finalizó y una nueva era ha comenzado. Es la era de las editoriales transnacionales que a su vez son propietarias o controlan medios masivos de comunicación: televisión, periódicos, radio. Desde esa perspectiva, Ludmer propone dejar a un lado la problematización de la posible o inexistente especificidad literaria de estos nuevos textos. Tampoco le interesa indagar si se trata o no de ficción. Lo que hace es reunir genéricamente estas escrituras bajo la designación de “literaturas posautónomas”: su cualidad radica en que son textos que se insertan en un lugar y “fabrican presente” y ese sería su único sentido.

En esta noción se apoya la escritora argentina Cecilia Ferreiroa (2009) para arriesgar una hipótesis de investigación aquellos *blogs* que son configurados como relatos autobiográficos por los lectores. Quien lee considera que el autor está contando su propia vida y así repite la operación de identificar el narrador

con el autor empírico del texto. Para alejarse de esta visión confiada e indulgente, hay que abrir un espacio a la duda. Se instala así una sospecha productiva acerca de la condición autobiográfica de los *blogs*.

6. En conclusión: para empezar este estudio, ha sido imprescindible reconocer la existencia de una inmensa comunidad de escritores y lectores de autobiografías. Se ha comprobado cómo los textos autobiográficos integran el horizonte de expectativas contemporáneo. La autobiografía le permite al sujeto auto-conocerse y explorar el mundo, esta idea ha sido el punto de partida de la teoría autobiográfica. Más adelante también se dirá con Georg Gusdorf (1948) que el sujeto se “recrea” al escribirse. Entonces aparecerá el polémico debate de si el discurso autobiográfico sustenta la verdad de su autor. En Francia, Philippe Lejeune ha dedicado su vida a la investigación del género y es el fundador de la noción “pacto autobiográfico” (1975), que ha encendido la fogata de las polémicas. En medio de tales debates, Jean-Phillippe Miraux (1996) suma a los planteos de Gusdorf, la noción de “estilo” de Jean Starobinski (1970) e indaga las motivaciones psicológicas del sujeto que habla de sí mismo. Al fin, optamos por el campo ontológico hermenéutico de Paul Ricoeur (1996) quien afirma que el discurso constituye al sujeto que se narra. La noción de “persona” queda problematizada por no ser reductible al deíctico “yo” y entonces la expresión “sí mismo” acaba por aproximarse mejor a los riesgos, padecimientos y triunfos del discurso de un escritor que busca su identidad a través de su discurso. En el caso de Mario Levrero, escribe la nadería de sus “diarios”, su “discurso vacío” para reencontrar al escritor, a ese sujeto que lleva “su verdadero nombre” (Levrero, 1998).

## Capítulo II. La autobiografía: género literario

Según las apreciaciones de Georges Gusdorf (1948): “La autobiografía es un género literario firmemente establecido, cuya historia se presenta jalonada de una serie de obras maestras desde las *Confesiones* de San Agustín [...] La autobiografía existe de todas formas; está protegida por la regla que protege a las glorias consagradas, de modo que ponerla en cuestión puede parecer ridículo.” (Loureiro, 1991: 7).

Con esta afirmación rotunda de Georges Gusdorf parecería que no habría lugar para las dudas ni debates teóricos. Sin embargo, todo lo contrario ha ocurrido y el propio Gusdorf da cuenta de la naturaleza polémica de este género por el simple hecho de la circunscripción histórico temporal al que cualquier género literario se debe. El género autobiográfico “ni ha existido siempre ni existe en todas partes.” (1991: 9).

La autobiografía revela una nueva norma histórico-literaria, que Pozuelo Yvancos denomina “escritura del yo” (2006). Esta norma es la que expresa el concepto de “género”. Existen importantes debates teóricos sobre la pertinencia de la clasificación de las obras en géneros e incluso, sobre su existencia. Pese a esta polémica teórica, en la práctica tanto los escritores como los críticos recurren a la clasificación genérica para la organizar mejor las lecturas. Así es posible trazar una línea cronológica que legitima el reconocimiento de los géneros, que en el caso de la autobiografía encuentra una primera franca aparición en las *Confesiones* de San Agustín —siglo IV—, quien “injerta” su aporte cristiano sobre la tradición clásica.

San Agustín está evidenciando una preocupación particular y culturalmente nueva, preocupación de un yo privilegiado porque supone que su existencia es importante para el mundo y que con su ausencia el mundo quedará incompleto. La escritura suple su ausencia. El relato le permite al sujeto constituirse en “testigo de sí mismo” y también tomar “a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable” (Gusdorf en Loureiro, 1991: 10).

Cuando una obra se inscribe en un género, en parte se aviene a la tradición que hereda, pero a la vez se apronta a trasgredirla para abrir paso a la constitución de un espacio nuevo, o explorar distintas posibilidades dentro del género literario al cual pertenece. Cada período de la historia presenta sus textos con distintas estructuras y temas, por eso el estudio de los géneros literarios solamente es comprensible en forma diacrónica.

1. El género literario. Es definido como una clase que permite la inclusión de obras con determinada estructura de discurso que se asemejan bien por las características de su forma o bien por su tema. Beristáin (1995) en su diccionario lo ha definido como “espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales”, pero sin olvidar que se reconfigura en cada época.

Mijail Bajtin entiende el género como “el representante de la memoria creadora en el proceso de la evolución literaria [...]. Las tradiciones culturales y literarias (incluidas las más antiguas) se preservan y viven, no en la memoria subjetiva del individuo, ni en una psique colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma” (en Zavala, 1996: 132). Por consiguiente se recomienda que el estudio del autor, de la obra literaria, ha de iniciarse con el planteamiento del género y son adecuadas las siguientes preguntas: ¿en qué género se instala la obra?, y ¿cuál es su grado de acatamiento al mismo?

La teoría de los géneros literarios ha sido igualmente validada por Todorov, quien entiende que el género es una codificación de las propiedades discursivas de los textos individuales, y también por Genette, quien trata a los géneros como “categorías empíricas” productos de legados históricos.

En el caso de las escrituras autobiográficas, todavía a mediados del siglo XX se consideraba que su valor radicaba más en su carácter antropológico o fuente historiográfica que su inclusión en una categoría literaria. Ha existido una tradición de identificar literatura con ficción, lo que dejaba fuera la autobiografía. Esta identificación cae en el momento en que se incorpora la autobiografía a la Literatura.

Pozuelo Yvancos expresa cuán complejo le resultaba delimitar el género autobiográfico por su relación con “el estatuto de ficcionalidad [...] presupuesto para toda manifestación literaria” (2006: 15). Entiende que el género autobiográfico se sostiene en un estatuto no ficcional pero que participa de muchos ingredientes propios de las ficciones, aunque en definitiva las fronteras de la ficción son “traspasadas” porque la autobiografía es una ejecución en un ámbito social.

Históricamente la novela ha sido desfigurada por intervenciones de la configuración autobiográfica. Ya sea porque el autor estructura su relato bajo una forma autobiográfica (la novela epistolar, la novela bajo forma de diario o memorias), o porque utiliza estrategias narrativas que absorben un género en otro, como ocurre en ciertos cuentos de Borges como “La forma de la espada” o “El Aleph”.



También ocurre que la decisión de declarar que un libro es ficticio o no, depende en buena medida de la editorial. Consciente de esta situación, en uno de los tantos momentos en que Levrero se interroga sobre la escritura que está realizando, termina por abandonar la complejidad de sus disquisiciones con esta frase: “porque unanovela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa” (*La novela luminosa*, 30). Con esta resignación o con “esa equivalencia Levrero borra la distinción entre biografía y ficción”. (Corbellini, 2011: 260).

Por otra parte hay que recordar que estos discursos privados de la persona, se escriben y leen mejor desde la cultura actual. Parecería que es más entendible la auto-exhibición de un individuo en una cultura que ejercite la práctica corriente e incluso pública, de la confesión. Durante largo tiempo se sostuvo el error de pretender reglamentar el género autobiográfico sin considerar sus “horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural” (Pozuelo Yvancos, 2005: 21) y la consecuencia ha sido el empantanamiento de los estudios literarios.

Por esa atención que hay que poner sobre el contexto histórico cultural de producción, es que Pozuelo Yvancos insiste en que no se debe teorizar sobre las autobiográficas sin tomar en cuenta las normativas culturales que la rigen. Hay que atender al origen del género, comprenderlo como “una concepción del mundo”, para poder expresar epistemológicamente su categoría (21).

2. El género autobiográfico. Mijail Bajtín (1975) remonta los orígenes de la autobiografía al *encomio* (alabanza), una forma del género *epidíctico* en la oratoria. Pero eran discursos sobre lo público y emitidos para la esfera pública, por eso Bajtín reflexiona que su *cronotopo* natural era el *ágora* (De Grandis, 2010). Si se ha vinculado el origen de la autobiografía al encomio y luego a la confesión cristiana, también cabe considerar su vínculo con la epístola, ya que, como se anticipó, el ascenso de la autobiografía habría comenzado cuando se atenuó el uso de la escritura epistolar.

Ángel Loureiroal ocuparse de la coordinación del número 29 de *Suplementos/Anthropos* en 1991, lleva a la lengua española una actualización del estado de la cuestión. Realiza un minucioso repaso de las posturas teóricas en torno al problema de la autobiografía y para describir sus cambios, utiliza las tres etapas planteadas por James Olney(1980), las cuales estarían contenidas en la división silábica de la palabra “auto-bio-grafía” (*autos-bios-graphe*): existe una etapa *bios* (referida a la vida como experiencia empírica), otra etapa *autos* (referida al yo del sujeto que escribe) y una tercera que es la *grafé* (referida al propio texto).

3. *Bios*. La autobiografía habría nacido como rama de la biografía —por eso Ángel Loureiro la llama su “madrastra”—, pero el desarrollo progresivo e independiente del texto autobiográfico al fin atrajo la atención de la crítica. A fines del siglo XIX, Wilhelm Dilthey postuló la importancia de la autobiografía para la comprensión histórica y con esto, la ubicó en un nivel de “radical prominencia”. Se inaugura entonces la etapa *bios* como la define Olney, el fundador de esta etapa es Dilthey y su línea de trabajo se sostendrá hasta mediados del siglo XX. La autobiografía es fundamentalmente entendida como reconstrucción de una vida; un modo de indagar su veracidad y exactitud consiste en cotejarla con otras fuentes.

También a Dilthey le cabe el mérito de haber reconocido que la autobiografía era una forma esencial para la comprensión de los principios organizativos de la experiencia. El filósofo afirma que las categorías “vitales” de *valor*, *propósito* y *sentido* dan entendimiento porque ordenan la experiencia de un momento histórico determinado (Loureiro, 1991: 2).

El término *bios* para James Olney se despliega en dos sentidos. Por una parte es “el curso de la vida” entendida como proceso, como “configuración psíquica única”. Por otra, *bios* está presente por la intermediación de la memoria. La acción de la memoria resume el proceso entero y hace comprender el presente en función del pasado vivido. El pasado así se convierte en “la meta” (*telos*) del pasado. La acción de la memoria logra que recuperemos lo que éramos pero solamente “desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora” (Olney, 1991: 36).

4. *Autos*. En 1948 Georges Gusdorf en “Condiciones y límites de la autobiografía” alcanza un “punto álgido” al trasladar la autobiografía del plano de la Historia a los Estudios Literarios e inaugura la etapa del *autos*. Este filósofo tiene la singularidad de haber roto con el paradigma positivista para discutir la naturaleza del texto autobiográfico desde una mayor complejidad. A partir de ese momento se suceden los planteos de los problemas en torno a la autobiografía como género. La palabra “problemas” es significativa porque evidencia que el debate teórico actual ha convertido la autobiografía en un campo de batalla de la literatura enfrentada y diseminada sobre otras diversas disciplinas humanísticas.

4.1 Gusdorf articula mundo, yo y texto. Los conceptos de historia, poder, sujeto, esencia, representación, referencialidad, expresividad “acosan” al texto autobiográfico. Además se le suman los problemas propios del lenguaje, que por su carácter mediador entre sujeto y texto y entre éste y lector nos obliga a plantearnos en qué modo y medida el lenguaje no simplemente sirve al sujeto sino que lo constituye como tal.

La visión de Gusdorf se opone a una concepción positivista de la Historia porque entiende que es inútil la tarea de intentar reconstruir el pasado tal como fue. Por esa razón, tampoco la autobiografía puede pretender una recreación objetiva del pasado, sino simplemente aspirar a instalar una lectura de los hechos. Esa lectura tiene la singularidad de pasar por el filtro de la memoria y la memoria actúa reelaborando los sucesos vividos. En esta operación de recordar, los hechos van cobrando forma.

En el acto de escribir su autobiografía, el autor abre paso a su ser más íntimo. Con esta actitud, a la experiencia vivida se le añade la conciencia de haberlo vivido. Un doble yo entra en juego: el yo que ha vivido y el yo que se crea en el transcurso de la escritura.

La cuestión entonces, es el *autos* porque la centralidad está en la relación entre el sujeto y el texto. Se trata de pensar de qué modo y en qué totalidad —o parcialidad— el texto representa al sujeto. Ese sujeto ya no será tratado como testigo fiel, sino como un intérprete más del pasado. Una de las consecuencias de esta línea de pensamiento es la pérdida de autoridad (autor-idad) del autor.

4.2 En esta etapa del *autos*, Loureiro también ubica los estudios de Philippe Lejeune, de Elizabeth Bruss y del propio James Olney. “Lejeune y Bruss coinciden en su esfuerzo por dar una definición o en acotar unos rasgos generales de la autobiografía”, afirma Loureiro (1991: 4).

Lejeune hace énfasis en la relación entre el texto y el lector. En verdad, el lector es la clave, por eso en el primer capítulo del *Pacto Autobiográfico* (1975) concluye afirmando: “La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura [...] Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico” (Loureiro, 1991: 61).

4.3 A su vez, Olney coincide en esta perspectiva cuando afirma que la “autocreación” del autor únicamente es posible en la medida en que el lector lo admita como tal, le dé “la garantía de la coincidencia de identidad entre autor, narrador y personaje” (Loureiro, 1991: 4).

4.4 Pozuelo Yvancos (2005) destaca el enfoque de Elizabeth Bruss (1975) porque considera que su teoría enfocada en los estudios de la lengua como actos de habla, produjo un nuevo giro dentro de los debates. Al igual que Lejeune, Elizabeth Bruss afirma que “la actitud actuarial” define si es un texto puede ser considerado autobiográfico. Toda la literatura es un acto ilocutorio. El género autobiográfico es pensable en términos de categoría literaria en cuanto

atiende a la fuerza *illocutiva* de los actos de lectura y escritura. El género cobra forma cuando entra en juego la comunicación entre el autor y el lector. También dependerá del uso que el lector haga del texto. Este hecho no es individual ni arbitrario, ya que para reconocer un género, “las intenciones de un acto literario deben ser estables dentro de una determinada comunidad de lectores y escritores” (Loureiro, 1991).

Al fin de tantas negaciones y encendidas polémicas jugadas en el territorio de la filosofía del lenguaje, Pozuelo Yvancos (2006) evalúa que el enfoque lingüístico *performativo* de Bruss rompió el cerco de los debates tradicionales sobre el género, con una argumentación eficaz para responder al desconstruccionismo y demás corrientes del pensamiento escépticas.

E. Bruss formula una normativa del género a través de tres reglas. La primera es que el autor se hace responsable individual de su texto; el individuo que organiza el texto se identifica con el individuo referenciado en la temática; este individuo es independiente del texto y verificable públicamente. La segunda regla explica que los hechos referidos por el autobiógrafo hacen un llamado al valor de la verdad, sin que importe averiguar o verificar cuán verdaderas son esas experiencias, y aunque se espera que el auditorio acepte el relato por verdadero, igualmente queda en libertad de indagar su veracidad para comprobarla o desmentirla. Y, finalmente, la tercera regla enuncia que el autobiógrafo puede creer en lo que narra aunque el relato resulte desacreditado por su auditorio.

Esta argumentación lingüística de Bruss, dejaría en claro que más allá de la imposibilidad de darle estatuto de verdad a un texto por su estructura, en la circulación de la vida hay autores que escriben relatos sobre su propia vida y hay lectores que entienden lo dicho como cierto.

4.5 Surgen otros teóricos de relevante importancia en esta etapa del *autos*. Aquí se inscribe la obra *Fictions in Autobiography* (1985) de Paul John Eakin. Para Eakin el protagonista del relato autobiográfico no es un reflejo del autor referencial, sino una creación, un nuevo yo que existe a partir de la escritura. Al plantearse el problema de la validación del sujeto autobiográfico, no sería necesario llevarlo a una realidad extratextual sino que queda justificado en su propia existencia textual. Desde la psicología justifica esa “autoinvención” del sujeto a través de la escritura, como primero se autoinventa en la vida. Su referencialidad no es material sino formal: “repite unas estructuras de evolución de la personalidad” (Loureiro, 1991: 5). En la perspectiva psicologista de Eakin, la autobiografía da cuenta de las estructuras de evolución de la personalidad.

4.6 También Jean Starobinski (1970) es un filósofo del *autos*, ya que establece “lazos entre el texto y yo”. Starobinski afirma que la originalidad del texto autobiográfico es que revela signos íntimos del autor, indicadores de una verdad interna que se evidencia en su “estilo”. Plantea dos requisitos para la autobiografía: el predominio de la narración sobre la descripción y una extensión temporal que alcance el transcurso de una vida. Se trata de una elocución autorreferencial pero que remite al yo emisor del momento de la escritura. Ese yo deja las señales de su singularidad adheridas al discurso. Ese fenómeno es lo que Starobinski entiende por “estilo”.

Al existir dos tiempos, el presente de la escritura y el evocado del pasado, el sujeto que se autobiografía impone su conciencia actual sobre la evocación. En contrapartida, el yo del presente puede ser un estorbo para lograr la representación auténtica de los hechos sucedidos. El sujeto cuando escribe libera una imagen de sí que responde a su realidad presente.

El estilo es la esencia individual de un discurso autorreferencial; el estilo da cuenta de la relación entre el escritor y su pasado.

4.7 Estos teóricos en su conjunto, nucleados en torno al *autos*, para Loureiro tienen en común el propósito de justificar la capacidad cognoscitiva de la autobiografía pero tienen la debilidad de recurrir a otras disciplinas para su fundamentación. La gran pregunta es por qué la autobiografía no puede defenderse por sí misma. La conclusión es que una vez que se le han dedicado estudios profundos al género autobiográfico con focalización en *autos*, se termina por constatar que “el yo autorial es inasible” (1991: 5). Por lo tanto, el garante es el lector. Sobre el lector recae el poder de validar la autobiografía en cuanto tal.

5. *Grafé*. En la etapa de la *grafé* ingresan aquellos teóricos que enfrentados a “las aporías de las teorías examinadas”, buscaron comprender la autobiografía por caminos distintos. Uno de esos caminos atendió a los orígenes, investigando las condiciones históricas y culturales que habilitaron su aparición. El otro camino atendió a la constitución lingüística del sujeto en el discurso.

6. Autobiografía y escritos de género. En este punto los estudios autobiográficos se articulan con los estudios de género. En los años setenta, el feminismo relacionó la expresión autobiográfica con “el hecho de hablar sobre cosas personales y privadas de la mujer” (Yokoigawa, 2012: 37). Desde una observación más descriptiva, el feminismo ha conjeturado que las mujeres al momento de escribir optaron con frecuencia por la intimidad del *diario* debido las dificultades padecidas al tratar de dar expresión pública a sus discursos, situación vinculada a su condición de sujeto subalterno en la sociedad

patriarcal. Para el sujeto femenino, el “pudor” es un inhibidor más fuerte que en el sujeto masculino, porque el espacio del *ágora* no ha estado históricamente habilitado para su discurso.

6.1 Algunos casos de la reciente literatura uruguaya confirmarían esta idea, como ocurre con el testimonio de Lilián Celiberti, quien solamente se atrevió a romper el silencio sobre los sentimientos, temores y culpas que vivió en el período en que fue presa política (1978–1984), estimulada por la convicción ideológica de su militancia feminista y por la interpelación que significaron las entrevistas de Lucy Garrido. Es entonces que Celiberti reconoce el “pudor” que veló su discurso y el sentimiento de culpa que experimentó ante sus hijos: “meparecequeen unasisituación decárcel lamujer sesiente mucho más culpable del sufrimiento que le causa a sus hijos de lo que se puede sentir un hombre cuando se lo separa de su familia.” (1989: 63–64).

Hoy existe una tradición de escritos autobiográficos realizados por mujeres, y en esa evidente preocupación por encontrar una explicación para la relación género y autobiografía, se han aplicado las teorías de género. Esta relación discurso de mujer–género autobiográfico ha sido interpretada como parte de la representación de la mujer, quien recluida en el ámbito privado busca un tipo de discurso que le permita emerger.

6.2 En los años sesenta, el feminismo pensó que la escritura autobiográfica revestía formas específicas del discurso femenino: intimidad y fragmentarismo; pero luego la hendidura crítica de los estudios culturales ha hecho pensar que lo que se consideró como rasgos propios de la escritura femenina no son en verdad especificidades del género, sino una respuesta a normativas culturales que regularan su discurso (Maíz y Peña, 2000).

Las posiciones que sustentan Shoshana Felman y Guyatri Spivak comparten la idea de que si la auto–representación se ha incrementado en el arte moderno, la lectura de autobiografías escritas por mujeres habilita a constatar tanto la presencia de esta voz de la mujer “que se encuentra olvidada y escondida entre las diferencias”, como la ausencia. La mujer hablará, pero paradójicamente permanecerá muda “en la fisura de las diferencias”. (Yokoigawa, 2012: 25).

¿Cómo se explica esta paradoja? La teoría de Shoshana Felman (1993) parte del estudio de autobiografías de escritoras como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Luce Irigaray. Felman es citada y traducida en la tesis de Yokoigawa: “I still suggest that none of us, as women, has as yet, precisely, an

autobiography” (14).<sup>5</sup>Esto ocurre porque es imposible escribir una autobiografía de la mujer cuando la mujer ha sido “posicionada” como el “Otro” y así, lejos de sí, se ubica en una historia que no presenta a las mujeres por sí mismas y por lo tanto “no es una historia” (Yokoigawa, 2012: 25). El proceso de realizar la autobiografía, escribir sobre sí misma, es también el proceso de construirse a sí misma. Este proceso es realizado por el lenguaje, el lenguaje intentará revelar la identidad bloqueada y dividida.

En este punto el problema ha quedado otra vez instalado en el lenguaje. En términos de Olney, estamos la etapa teórica de la *grafé*. Aquí Loureiro también inscribe a Sidonie Smith (1987), quien desde las teorías de género examina la autobiografía desde su constitución lingüística.

6.3 Smith plantea que en toda la modernidad el sujeto autobiográfico ha sido considerado como sujeto masculino. Inmerso en la ideología patriarcal, el sujeto de la autobiografía se adapta al orden fálico para hablar de sí. Su discurso será falocéntrico, por lo cual la mujer dispuesta a escribir su autobiografía encuentra el obstáculo de este género androcéntrico en el cual deberá inscribirse. Pasa a librar una batalla doble, ya que parte de no estar provista de una vida pública para contar y luego se enfrenta a los estereotipos que esa cultura patriarcal le asigna.

Para resolver este problema, Felman piensa que ha de leerse a la mujer entre los intersticios del tejido discursivo, porque ahí tiene la posibilidad de revelarse. Hay que leer las hendiduras, observar las fisuras del discurso porque son resultado de esa lucha contra el bloqueo. En ese espacio es posible la autobiografía de la mujer.

Para Sidonie Smith, históricamente la mujer que escribió su autobiografía ha tenido dos opciones: o se adaptó a la narrativa patrilinear y se convirtió en “mujer fálica” o habló con la voz de la madre y su escritura se tornó “atemporal, plural, fluida, bisexual, descentrada, no–logocéntrica”. Si obra en esta dirección tampoco se libera de la ideología patriarcal, ya que “reifica” su condición de mujer. El término “reificación” proviene del marxismo y consiste en el acto que transforma seres humanos en cosas que no tienen comportamiento humano. Se trata de una forma de alienación característica de la sociedad capitalista, aunque cabe reconocer que en el siglo XX las coordenadas sociales han cambiado sustancialmente.

---

<sup>5</sup>(“Voy a sugerir que ninguna de nosotras, como mujeres, tiene hasta la fecha, con precisión, una autobiografía”).

En sus evaluaciones, Loureiro (1991) reconoce que Sidonie Smith tiene el mérito de pensar el texto en cuanto a su construcción lingüística y retórica.

7. La desconstrucción. La teoría de la desconstrucción fue quien contestó con mayor virulencia a la noción de pacto autobiográfico que teorizó Lejeune, que entiende a la autobiografía como un discurso comprometido a decir la verdad. Paul De Man (1979) criticó con dureza el postulado del pacto autobiográfico de Lejeune, porque entendió que éste simplemente desplazó el problema ontológico de la identidad a una promesa contractual. Por lo tanto el problema no se resuelve sino que se reinscribe al confundir la “firma” con “nombre propio”. Para De Man es un error creer que la biografía es la mimesis de un referente. La estructura mimética genera una ilusión de referencialidad, ya que la autobiografía no proporciona ningún conocimiento acerca de la vida de alguien.

En una operación desconstruccionista, hay que entender de qué modo el proyecto autobiográfico produce la vida. La autobiografía se distingue de otros textos por su estructura especular: en ella dos sujetos —narrador y personaje— se reflejan mutuamente y en ese reflejo se constituyen. Así fue que Paul de Man desconstruyó la autobiografía para concluir en su puro retoricismo. Estamos ante un texto tropológico, portador de una estilística “del epitafio”. La voz autobiográfica es “la piedra que habla”, resuena desde la ultratumba y suplanta al sujeto que yace mudo bajo la losa. “También hay una electrizante dimensión de ultratumba en la gestación de *La novela luminosa*” (Corbellini, 2011: 260), porque el proyecto aparece nombrado ya en este primer “Diario de un canalla”.

De la “dicción” del “diario” de Levrero “emana un *pathos*”, una evidencia más de esa “estilística del epitafio”. El *pathos* es resultado del “sacrificio del escritor para constituirse a través de su obra”, ya que “ha sido mediado por privaciones y numerosos sinsabores”.

Así Paul de Man fija otro hito en la teoría del género autobiográfico al desplazar el problema de la referencialidad del lenguaje hacia la construcción retórica de la autobiografía. Utiliza la desconstrucción para evidenciar que la materialidad del sujeto es el lenguaje. Hasta entonces se había supuesto que la vida produce autobiografía, pero en correspondencia de Man reflexiona que es el proyecto autobiográfico el que puede producir la vida y concluye: “La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada.” (De Man en Loureiro, 1991: 118).

Para Loureiro, el enfoque de De Man no significa la muerte de la autobiografía sino que nos hace perder la inocencia en cuanto a las posibles revelaciones de un sujeto autobiográfico. Loureiro considera que la postura de De Man nos



devuelve a la noción de “estilo” de Starobinski y éste será el camino que tome Pozuelo Yvancos en su ensayo *De la autobiografía. Teoría y estilos (2006)*. Teoriza sobre la denominada “escritura del yo” para afirmarse en una perspectiva desconstructiva y pasa a analizar los estilos de escritores diversos: Carlos Castilla del Pino, José Manuel Caballero Bonald, Rafael Alberti, Philip Roth y Roland Barthes.

Por su parte, Ángel Loureiro suma a las ideas de De Man, los aportes que Jacques Derrida hizo en *L'oreille de l'autre*. Allí razona que hay que ubicarse en el límite paradójico entre la obra y la vida empírica del autor para arribar a una ciencia nueva de lo biográfico. Cabe entender que la identidad del autor adopta configuraciones nuevas, entonces no se trata de disolver el relato autobiográfico sino replantear las relaciones entre el texto autobiográfico, el autor y la firma. (Loureiro, 1991: 7). No existiría un compromiso de identidad entre quien firma y el protagonista del relato, sino que quien firma se constituye en destinatario de su propio texto. Es la “oreja del otro” la que firma por mí, y por lo tanto, la que me constituye en sujeto autobiográfico. El yo siempre pasa por el otro (Pozuelos, 2006: 108–109).

Ese “borde entre vida y obra nos deja ver que lo autobiográfico es en realidad ‘autográfico’”, explica Loureiro. La firma del yo que escribe debe pasar necesariamente por la oreja del otro, eso hace que lo autobiográfico también se convierta en “heterobiográfico”.

Cuando Loureiro avance en sus estudios, dará cuenta del intento del traslado del modelo epistemológico (“la autobiografía como reproducción de una vida”) al modelo performativo (“la autobiografía como acto de autocreación en el momento de la escritura”), y la desestabilización que ambos modelos sufrieron ante el conflicto de la retórica performativa. El investigador en su obra posterior, va a proponer que la autobiografía sea considerada un acto discursivo, intertextual, retórico, pero sobre todo, ético. Hace énfasis en la primacía de la ética en el discurso autobiográfico en la medida en que es un “acto que responde y se dirige al otro” (2000–2001).

8. Conclusiones. No caben más dudas acerca de que la autobiografía ocupa “lugares claves de la epistemología contemporánea” (Pozuelo, 2006: 33). Ha sido y es un buen sitio para la experimentación, de ahí proviene la idea de que podría hablarse mejor de “espacio autobiográfico” que de “género”. En ese espacio no solamente reflexionan los teóricos, sino que los mismos escritores se apropian de las estrategias narrativas para complejizar su trama y juegan con los intersticios y porosidades del tejido autobiográfico, por donde el yo se desliza, salta o cae.

Pero al fin y cabo por esta misma práctica y difusión de textos autobiográficos es imprescindible su reconocimiento de categoría de género dentro de la disciplina literaria. El género es una institución, ya que le da medios de expresión a una comunidad. La particularidad del género autobiográfico es que permite ampliar y desarrollar la identidad individual dentro del contexto social y cultural en que se produce. En particular, el discurso autobiográfico en tanto acto de escritura y de lectura, da sentido a las interpretaciones. El género nos indica cómo enfrentar el texto, qué esperar de él, una vez que conocemos su código. La fuerza *illocutiva* del texto acciona entonces sobre sus lectores. La autobiografía es una convención de naturaleza literaria, pero también social, funciona por las reglas que la institucionalizan.

En las últimas décadas del siglo XX la crítica ha investigado la diversidad de textos que hoy se agrupan en subclasificaciones genéricas. También cabe señalar que junto a las producciones autobiográficas se han disparado los estudios filosóficos sobre la problemática de la identidad y sus relaciones con el relato. Desde esa perspectiva ingresaremos a los estudios de Ricoeur.

El género autobiográfico es un “camino apasionante” para indagar la relación entre la representación del sujeto y su escritura para golpearse contra ese duro espejo que evidencia que la realización de la representación en cuanto tal es solamente un espejismo.

### Capítulo III. El primer diario de Levrero

El escritor uruguayo Mario Levrero eligió la vertiente autobiográfica desde mediados de 1980 hasta el fin de sus días. Escogió ese camino para la escritura a partir del momento en que se propuso escribir su relato cumbre y final: *La novela luminosa* (2004). En el artículo “La escritura luminosa de Mario Levrero” (Corbellini, 2011) se ha procurado describir esta opción autobiográfica por parte de un autor que hasta entonces había sido reconocido por sus ficciones fantásticas.

El nombre de Levrero se convierte en un mito por las comentadas extrañezas de sus conductas y su apuesta a una literatura que distorsiona la realidad o se entretiene con la vida. Si la producción inicial de Levrero se clasifica como rara o fantástica, luego el autor se entrega al registro minucioso de sus vivencias en diarios o apuntes, donde lo extraño son las percepciones del yo narrador, un sujeto que escapa a las convenciones y se dedica a la construcción sistemática de su singularidad, la sintagmática de su ser en el mundo (251–252).

Poner la vida en la escritura o escribir para vivir: desde ambas perspectivas Levrero lleva a cabo sus diarios. Vivir significará resucitar el Espíritu dormido, anestesiado o tal vez, trágicamente muerto. Vivir no es sobrevivir, como lo explica el narrador de “Diario de un canalla”. El hombre que vive la rutina cotidiana de la oficina y los quehaceres domésticos, sin escritura, solamente “sobrevive”.

1. La propuesta es reflexionar aquí sobre el primer relato que Levrero publicó estructurado bajo la forma de “diario íntimo”. Es un relato que desde su inicio enuncia el problema de la “luminosidad”, fenómeno que el autor describe haber experimentado desde las percepciones de su propia psiquis y en relación al mundo real:

(3 de diciembre de 1986)

Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa; dos años, dos meses y unos días desde el día de la operación. El motivo de aquella novela era rescatar algunos pasajes de mi vida, con la idea sereta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor, sabiendo que dentro de cierto plazo inexorable iba a encontrarme a merced del bisturí. [...] (D.C., 1992: 129).

Esta epopeya autobiográfica que se inicia con el relato “Diario de un canalla” culminará en su obra póstuma *La novela luminosa* (2005), donde la mayoría de

sus páginas están dedicadas a la escritura del “Diario de la beca”. Estos relatos inscriptos dentro del género del diario íntimo marcan una singularidad dentro de la obra levreriana. El propio autor en su “Prefacio Histórico” a *La novela luminosa*, señala que encuentra vínculos tan estrechos entre su gran novela final y dos de sus relatos anteriores —“Diario de un canalla” y *El discurso vacío*—, que hubiese deseado editarlos en forma conjunta.<sup>6</sup>

El escritor asegura que es doloroso entretener la vida con la literatura. Lleva su existencia al papel sin rumbo. Narra sin tener una historia para contar: el autor sometido a la contingencia escribe sin saber el final. Solamente conoce su propósito y reiteradamente lo expresa: recuperar su espíritu, esa “chispa” animadora, el *daimon* que lo incita a escribir/vivir. Han quedado lejos las ficciones y experimenta sufrimiento al escribir. Afirma: “esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida.” (D.C. 1992: 134).

La expresión coloquial “carajo” ya “denota enfado o rechazo” (acepción de la RAE) o igualmente entendida como interjección que expresa “disgusto, sorpresa, asombro”, no pierde su carga obscena para exacerbar la fuerza y la impotencia simultáneas que embargan al escritor. Esas sensaciones violentas son generadas en el entretendido de la palabra con la vida. Ante ese escritor que se “juega la vida” en su discurso, ¿qué elementos de nuestra propia identidad entrarán en juego a la hora de leerlo? ¿Cuál será el riesgo que sus “hipotéticos lectores” (142) vamos a correr?

1.1 Ficción o verdad. El género autobiográfico se caracteriza por la presencia de un sujeto narrador autorreferencial. Autor, narrador y personaje han sido identificados como una misma entidad. Gérard Genette (1972) clasifica como *autodiegético* el relato cuyo narrador se identifica con el protagonista de la historia, así ocurre en el texto autobiográfico. Pero en el caso de la autobiografía se presenta además una tercera identificación: la del autor, quien sería a su vez narrador y personaje. Por último, una tradición de lectura ha estimado que ese relato *autodiegético* autobiográfico es portador de la verdad de la vida del escritor.

---

<sup>6</sup>Pensé en juntar todos los materiales afines en este libro, e incluir junto a los que contienen actualmente mi “Diario de un canalla” y “El discurso vacío”, ya que estos textos son también de algún modo continuación de la novela luminosa. Pero el proyecto me pareció excesivo, y opté finalmente por limitarlo a los textos inéditos exclusivamente...”. Levrero, Mario. (2005). “Prefacio Histórico” en *La novela luminosa*, p. 22.

Los dos rasgos antes señalados han sido puestos en duda por la crítica literaria y por el pensamiento filosófico. Porque cabe formularse las siguientes preguntas: ¿cómo asegurar si quien narra es el autor empírico del relato? Y de inmediato sobreviene otra duda: ¿cómo saber si las acciones narradas le han sucedido realmente al autor empírico?

Esto implica una operación de asimilación de vida a escritura. Se piensa bajo el supuesto de que la escritura autobiografía contendría la vida de alguien. Pero en cuanto se llega a esta fácil apreciación, surge una barrera: la condición teleológica de todo relato. Mientras que la vida es una deriva de sucesos que solamente finaliza con la muerte de la persona, la narración está orientada conscientemente hacia un final que no tiene por qué coincidir con la muerte del personaje. Es más: existe la paradoja de que si el personaje–narrador muere, no le será posible concluir su autobiografía. Si es que tiene un fin, muerto el narrador, será otro quien lo escriba. Con esta primera objeción, ya queda problematizada la asimilación de vida a autobiografía.

Sin embargo, se verá que más allá de la validez del cuestionamiento en torno a la verdad y la importancia de la pérdida de la inocencia con respecto a esa idea, continúa ocupando un sitio de primacía la actitud del lector que pueda no estar interesado en la exactitud de la certeza. Celia Fernández Prieto (1994) dice: “la identidad se alcanza precisamente cuando el lector acepta esa versión (esa figuración, esa representación) del yo y la valora como cierta, esto es, como la incierta verdad de la autobiografía”. En conclusión, la verdad radica en la autenticidad de la voz y no en la reproducción exacta de los hechos. El lector aceptará la verdad de la autobiografía en el momento que estime auténtica la representación del “yo” que escribe.

El antagonismo ficción y verdad, la noción de identidad, la función de la narración—entre otros temas— son importantes preocupaciones filosóficas.

Dos problemas han sido aquí descriptos: por un lado el de la triple identidad autor–narrador–personaje y cómo esta se constituye, y por el otro el problema de la verdad de lo narrado. Este segundo problema tiene en su base el haber considerado por mucho tiempo que la ficción era condición inherente al relato literario, o más claramente, que el relato literario se definía por su condición de ficticio. Ingresar la autobiografía al campo de la Literatura ha implicado repensar la cuestión de la ficción como condición literaria del relato. Al incluirla, la puesta en duda de su carácter “verdadero” permitiría destrabar ese ingreso.

Todas estas problematizaciones acerca del relato autobiográfico que atienden a la identidad y a las relaciones entre verdad y ficción, han conducido a severas

polémicas e impugnaciones y al fin, estas nociones de identidad y de verdad han sido reconceptualizadas.

Un pensamiento corriente —o un lector ingenuo— ha creído conocer la verdad de la vida de un individuo a través de su texto autobiográfico. Hoy más bien se considera que el sujeto que escribe un texto autobiográfico *narrativiza* su identidad. La distancia temporal que media entre el sujeto que vivió determinadas experiencias y el sujeto que las escribe, aunque en principio sea el mismo, debido a la distancia espacial y temporal entre el mundo y el texto, hacen que quien escribe su vida no sea el mismo que quien la vivió.

Sin embargo, desde el momento en que narra su vida, el sujeto está en la actitud de buscar su identidad, de hallarse a sí mismo. “Ando a la pesca de mí mismo” dice Levrero en su *Discurso vacío* (1996). Y el resultado es que al escribir, el personaje se apropia de sus vivencias de otro modo y su vida queda construida narrativamente, pero no solo como relato, sino que ha obtenido la constitución de sí.

En cuanto al problema de la separación entre verdad y ficción: ¿cómo fijar la frontera entre ambas cuando es “porosa e inestable”? (Fernández Prieto, 1994: 21). Los códigos de género ofrecen también códigos de lectura. Al fin será competencia del lector interpretar como verdadero o ficticio un texto según la apropiación que haga de esos códigos.

La mayor parte de las autobiografías, fundamentalmente las que no han sido escritas por escritores, fijan su intención en el testimonio y revisten un valor documental para los historiadores. Se ha visto que el género autobiográfico carga el peso de la referencialidad, una referencialidad que se ha desplazado hacia el texto. En consecuencia la tradición ha valorado que el género es portador de la verdad de su emisor.

1. *Alteridad competente*. Iris Zavala (1992) encuentra que dentro de la profusión y riqueza de los estudios de Mijail Bajtín, también hay huellas singulares para reflexionar sobre la autobiografía. Bajtín (2005) en su estudio sobre el héroe “Autor y personaje en la actividad estética”<sup>7</sup>, plantea una correferencialidad entre el autor, el enunciador textual y el héroe. Detecta la presencia de un “valor biográfico” en la medida en que “el autor, en una

---

<sup>7</sup>En *Estética de la creación verbal*. El capítulo al que aludimos se titula “El héroe como totalidad de sentido”.

autobiografía, se aproxima máximamente a su héroe, ambos pueden aparentemente intercambiar sus lugares y es por eso que se hace posible la conciencia personal del héroe con el autor fuera de la totalidad artística” (134).

En el relato que alguien hace de su vida, dialoga consigo mismo. Esa noción de *dialogismo* se presenta en la autobiografía como una alteridad “productiva y competente” (Bajtín, 2005: 137). En conclusión, hay dos nociones claves para la comprensión de la autobiografía en la perspectiva de Bajtín: que el mundo biográfico se remite a la esfera del “yo” del autor y que este “yo” sostiene un diálogo con un otro *competente* que está dentro de sí.

2. Los cruces. Ha existido un cruce permanente entre verdad y ficción en la historia de la literatura. En España, desde el *Lazarillo de Tormes* y en Hispanoamérica, desde el romántico epigonal *Martín Fierro*, los relatos ficticios han echado mano a las estrategias autobiográficas. Hay célebres novelas estructuradas bajo la forma de la autobiografía o de la epístola. Sus autores se complacen en jugar desde uno y otro terreno; obligan al lector a cruzar los senderos de la ficción y de la verdad en difíciles encrucijadas que lo sumen en la duda y al final solo le queda su perplejidad, ya que no sabrá con certeza si lo leído ocurrió en la realidad o es una fantasía del escritor. Este juego se produce en el ámbito retórico de la ironía y la parodia y ha tenido al argentino Jorge Luis Borges como su maestro consagrado.

3. Migraciones. El gran problema se presenta cuando un narrador que asume la voz de un “yo”, narre su vida pasada como verdadera y pretenda que el lector crea que esa representación escrita es la verdad de lo sucedido al “yo” empírico.

En este punto es que se abren dos grandes corrientes de pensamiento crítico: un movimiento lo encabeza Philippe Lejeune quien afirma que las autobiografías no pueden ser leídas como ficción, sino como verdad. Del otro lado están los deconstructivistas y aquellos que sostienen que el discurso narrativo nunca escapa de la ficción ya que es un componente del relato en sí.

A esta altura podemos afirmar que el debate es interminable porque el género autobiográfico no presenta características formales discursivas propias que lo diferencien de la novela. El escritor que absorbe la enunciación de un yo, a medida que avanza en el territorio del papel, emigra hacia su nueva identidad. El emigrante tiene la condición de llevar consigo la patria original pero también se incluye en ese nuevo país que habita. Las fronteras entre autobiografía y ficción son invisibles, por eso sus territorios son constantemente invadidos por emigrantes que llevarán sobre espaldas el fardo de su doble condición identitaria de extranjero y ciudadano de sí. Y una vez instalado en la escritura,

de ese fardo de su memoria extrae las armas para cazar las criaturas que su imaginación le envía.

4. El problema de la verdad y de la identidad es tan arduo, que la filosofía ha intervenido con fuerza en la teoría autobiográfica. La hermenéutica ha fijado posturas fundamentales desde Wilhem Dilthey (1944) hasta Paul Ricoeur en nuestros días. Dilthey planteó que por medio de la escritura autobiográfica el sujeto trata de comprenderse a sí mismo. Ricoeur comienza por estudiar el relato y llega al sujeto. Entonces recupera la noción de persona para descartar el término “yo” y postular el “sí mismo”.

4.1 También en Francia, a mediados de los años setenta, los estudios pragmáticos de Philippe Lejeune sobre la autobiografía y su noción de *pacto autobiográfico* provocaron resistencias. Lejeune recogió el guante de tantos desafíos e intentó responder en sus siguientes publicaciones. En el presente trabajo entendemos que la teoría de Lejeune es la base para ingresar al estudio de la autobiografía, por eso se le dedicará una atención especial en el capítulo siguiente.

4.2 Tomaremos ahora algunos apuntes de la teoría de Jean Starobinski (1970), cuyas ideas son productivas para el caso del “diario” de Levrero. Starobinski señala dos condiciones culturales para legitimar al “yo” que narra: la importancia que tenga su experiencia personal y que ofrezca a los demás una relación sincera. En cuanto a cuán relevante o interesante haya sido la vida del yo que dispuesto a autobiografiarse, hay un comentario del escritor chileno Roberto Bolaño al respecto, quien asume la defensa de la novela contra las escrituras donde alguien narre su vida. Con humor soez afirma que quien se autobiografie ha de haber tenido “una polla de treinta centímetros” o haber sido “muy puta” de joven y de vieja, “muy rica” (Bolaño, 2004). La contundencia de la hipótesis de Bolaño se estrella contra los temas biográficos desmenuzados en los diarios de Levrero, ya que el escritor cuenta “cada vez los eventos que acontecen varias veces y que crecen y se acumulan de una forma inquietantemente rutinaria [...]” (Núñez, 2011: 305).

Volvamos a Starobinski. Para acceder al “rango de veracidad” ante el lector, el narrador deberá evidenciar una “conversión”. Demostrará que hay algo en él que ha sido modificado. El relato dará cuenta de una superación por parte del sujeto que narra, una superación que pretende que los demás sepan.

“Diario de un canalla” plantea un caso singular de conversión. Lo habitual es que un sujeto salido de una mala vida pecadora o de una experiencia perturbadora y ha arribado a “buen puerto” —como dice Lazarillo— quiera explicarse ante los demás. En el caso de Levrero ocurre exactamente lo



opuesto: el narrador de este “Diario”, desde el pasado no muy lejano de su vida al presente de la enunciación, ha sufrido la conversión inversa: del signo positivo al negativo, ha perdido su espiritualidad y se ha convertido en un “canalla”. Este estado será mejor entendido a través de la hermenéutica de Ricoeur, pero es interesante anticipar cómo el “Diario...” se incorpora por el lado opuesto, a la perspectiva que observó Starobinski. El pecador actual es quien habla y da cuenta de esa “mala” conversión. Pero no hay una conversión, sino dos. Ya que simultáneamente al escribir apuesta a una conversión segunda conversión: volver a ser quien fue. Al escribir el “Diario...” da cuenta de su estado de miseria espiritual para recuperar aquel sujeto que conectado con el Espíritu, escribía.

Para Starobinski, dos figuras retóricas expresan la distancia del narrador con su pasado: la *preterición* y la *ironía*. Estas dan lugar a dos modalidades: la primera es el tono elegíaco, donde el narrador lamenta con nostalgia el paraíso perdido; la segunda modalidad es el relato picaresco, donde un narrador, como Lázaro de Tormes, se hace confidente de su *narratario* (Genette, 1972) contándole en forma burlona, los malos momentos que le tocó vivir.

El “Diario de un canalla” se inscribe en ambas vertientes y organiza una poética de claroscuro. Al principio se muestra apenado, angustiado, nostálgico de su “yo” escritor luminoso, ahora extraviado en una vida laboral y en una ciudad enorme y “corrompida”. En ocasiones aparecen destellos de ironía y humor. Este humor va aumentando en el texto a medida que el narrador se libera de su angustia y culmina con un desfile de personajes grotescos, de quienes ahora puede burlarse e incluso compadecer, sujetos que formaron parte de la historia traumática de su operación de vesícula, que una vez escrita, ha sido superada.

Deberá subrayarse que Starobinski considera la autobiografía como “auténtica”. Esta autenticidad es garantizada por la enunciación, que recurre tanto a la veracidad de la conciencia como a la expresión patética y a la escritura espontánea. Este último rasgo de la escritura espontánea como garantía de verdad es medular para aliar la noción de *pacto de verdad* con la escritura del *diario íntimo*, como postula Lejeune.

4.3 El desfile. El ensayo de Jean-Phillippe Miraux (2005) le asigna un sitio fundamental a las ideas del ya citado epistemólogo francés existencialista George Gusdorf expresadas en *Auto-bio-graphie* (1991). Gusdorf considera que el sujeto se construye en la autobiografía. Pozuelo (2006) recupera la hipótesis de Gusdorf, porque la considera clave para la comprensión el tema. Este enfoque es muy productivo en el caso de Levrero. Miraux subraya la idea de Gusdorf que la autobiografía “presenta al individuo en orden de desfile” (37). E interpreta que el “ordenamiento escritural” propone “un simulacro de retrato”,

“una identidad de reemplazo”. En el relato producido bajo la forma de “diario”, por su condición fragmentaria y contingente, narración sometida a los sucesos de cada jornada, ese ordenamiento se dificulta. Sin embargo, Levrero utiliza estrategias de la ficción narrativa para hilvanar sus recuerdos en relación al proceso, de forma de alcanzar una conclusión. La empresa inicial es recuperar el Espíritu. Para lograr su objetivo, ha de rememorar escrituralmente el sufrimiento padecido durante la operación de vesícula ocurrida dos años antes y que fue un hecho simultáneo a su pérdida del ser escritor. En el “Diario...” documenta las “señales” que le envía “el Espíritu”, estas surgen en el presente de la escritura. Esos destellos luminosos le permiten rememorar y al fin recuperarse. La narración de todos los sucesos concernientes a la operación, los desarrolla en el Capítulo III, después que el año nuevo ha empezado con el triunfo de “Pajarito” que sobrevivió a la noche inclemente del 31 de diciembre. Tras el grito exultante “¡¡¡¡¡PAJARITO VIVE!!!!!!” (D.C., 1992: 156) del día 1º de enero de 1998, el día 2 se inicia con el relato completo de su internación en el hospital. Esa historia quedará concluida. Como narración rige la retórica de la ironía que distinguió Starobinski: “Lamento no creer en el Infierno, donde los otros, toda esa basura sanatorial, pudieran arder eternamente; me ofrecería con mucho gusto, yo, que detesto el tiempo caluroso, como asistente de los encargados de mantener el fuego encendido. Me vestiría con una túnica blanca para recordarles su pecado mientras hacía girar el espiedo.” (D.C., 1992: 159).

4.4 Limpieza. Gusdorf organiza los fundamentos de su teoría por medio de la descomposición silábica del título *Auto-bio-graphie*. *Auto* designa el yo consciente de sí mismo. Tras la compilación y elaboración de su experiencia, el sujeto se percibe por su trayectoria. *Bio* designa ese recorrido vital que tiene un carácter único. De la relación *auto* (que se vincula al aspecto ontológico) y *bio* (que se vincula a la fenomenología), puede surgir la *graphie*. La escritura posibilita la reconquista del sí mismo, es “la exigencia de una limpieza de lo interior” (Gusdorf, 1991: 73).

El narrador del “Diario de un canalla” expresa su necesidad de realizar una limpieza interior, la tarea de higienizar su espíritu es la respuesta a actual vileza —es un “canalla”—, que además habita en Buenos Aires, una correspondiente morada “corrompida”.

Pero es muy arduo emprender esa tarea de higiene personal interior, en parte porque —en términos de Gusdorf— la vida continúa discurriendo a la par de la escritura. El yo se desdobra en el yo que escribe y el yo que es escrito. El primero intenta aprisionar al segundo, pero el yo que es escrito siempre se escabulle porque está vivo y actúa, incluso continuará actuando más allá del punto final de la escritura. Por eso la autobiografía es una “subtotalidad” del yo

que vive. Sin embargo, hay un triunfo parcial en la *graphie* que fija una morada del ser. En el “Diario...”, el narrador se regocija por su triunfo. El relato acaba con la madurez de Pajarito, quien al fin ha aprendido a volar y se ha marchado del “patiecito”, “rumbo a la vida adulta” (D.C., 167). En cierto modo esta ausencia apena al narrador, le produce “una triste idea de incompletud, de castración, de inutilidad, de fracaso” (168). Pero en el último párrafo recupera la picardía en esa imagen del hombre que corretea tras la imagen erótica de lo femenino: “Pero el Espíritu no descansa: anoche me encontré con Silvia” (168).

Confesión. Otra idea clave de Gusdorf es que la autobiografía se origina en una nueva espiritualidad que se manifiesta en la confesión: “Las *Confesiones* de san Agustín corresponden a esta orientación nueva de la espiritualidad [...]. El cristianismo hizo prevalecer una antropología nueva; cada destino, por humilde que sea supone una suerte de apuesta sobrenatural. [...] Cada uno es responsable de su propia existencia, y las intenciones cuentan tanto como los actos. De ahí el interés nuevo por los resortes secretos de la vida personal; la regla de la confesión de los pecados viene a dar al examen de conciencia un carácter a la vez sistemático y obligatoria.” (1991: 11).

Vamos a detenernos en esta palabra de fuerte carga semántica. Según el Diccionario de la RAE, “confesión” significa en su primera acepción, la “declaración que alguien hace de lo que sabe, espontáneamente o preguntado por otro.” Es simple: alguien declara lo que sabe, pero esa aserción encierra al sujeto y su discurso enmarcado en su saber. Esa idea de *saber* estaría vinculada al campo de la verdad. En su segunda y tercera acepción, el diccionario nos remite a la liturgia católica. La confesión es “parte de la celebración del sacramento de la penitencia o reconciliación, en la que el penitente declara al confesor los pecados cometidos” y también “sacramento de la penitencia”. En este punto, conviene un acercamiento a la visión religiosa que ayude a clarificar. Los sacramentos son signos sensibles, se pueden percibir por medio de los sentidos y son siete en la religión católica. Signos de la gracia divina, santifican a la persona, lo cual se traduce en un acceso a la gracia divina.

Por lo tanto, entender la dimensión confesional de la autobiografía es colocar al sujeto en una actividad de ascenso espiritual. Cuando al escribir se confiesa celebra un acto que lo conduce a la gracia, a la contemplación de Dios.

Esta dimensión religiosa de la palabra “confesión” es del todo conveniente para la interpretación de “Diario de un canalla”. Porque Levrero, al tomar la decisión de comenzar su relato, pronuncia su confesión. Se diría que la acción de confesarse echa a rodar el ovillo de la escritura:

Lo primero que surge es la necesidad de confesar mi condición actual; [...]. Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla; [...]. Debo confesar también que estoy viviendo en una de las grandes ciudades más corrompidas del mundo —————y que me gusta (D.C., 1992: 130).

La figura de la *anadiplosis* golpea el discurso en sus aspectos semánticos, fonéticos y sintácticos. La noción de discurso confesional en el “Diario” de Levrero quedará estrechamente vinculada a su fe. Páginas después el narrador dará fe de su creencia en el Espíritu y declara que escribe porque necesita “ir hacia Él”, recuperar esa presencia y hacerla revivir en sí mismo otra vez. La que sigue es una cita sobre la que será necesario volver:

A lo largo de estas páginas he hablado varias veces del Espíritu. Debo subrayar que, en materia religiosa, es en lo único que creo a pie juntillas —si se me permite la expresión. [...] Pienso que ese Espíritu es una fuerza poderosa, [...] es uno quien tiene que ir hacia Él, y cuando uno va hacia Él lo encuentra con total facilidad. [...] (D.C., 1992: 144).

El escritor narra su vida para acceder a lo sagrado. La escritura autobiográfica es entonces el signo sensible del sacramento de la confesión. El escritor realiza una religiosa penitencia.

Desde otra acepción del Diccionario —ahora laica y judicial— la confesión es la “declaración personal del litigante o del reo ante el juez en el juicio”. Por lo tanto, ya no es suficiente limpiar su espíritu contaminado, aquella “higiene personal”, sino que habla alguien que ha sido acusado, un presunto culpable. En el caso de Levrero, si el “diario” es la declaración del reo, el escritor es el “reo” y el lector es su juez. El encuentro entre el lector y el escritor sería, en el transcurso temporal de la lectura, la celebración del juicio. Señala Gusdorf: “El hombre que cuenta su vida se busca a sí mismo a través de su historia; no se entrega a una ocupación objetiva y desinteresada, sino a una obra de justificación personal.” En la autobiografía, el hombre “emprende su propia apología” (1991: 14).

Ahora bien, en ningún momento el narrador del “Diario...” pide a su “hipotético lector” la absolución. Sus quejas y reclamos están dirigidos hacia su propio ser. Y el propio Gusdorf contempla este aspecto autobiográfico cuando afirma: “La tarea de la autobiografía consiste, en primer lugar, en una tarea de salvación personal. La confesión, el esfuerzo de rememoración, es, al mismo tiempo, búsqueda de un tesoro escondido [...] Se trata, para aquel que se embarca en la aventura, de concluir un tratado de paz y de alcanzar una nueva alianza, con uno mismo y con el mundo.” (14).

El Diccionario, tras sumirnos en aquellos dos primeros aspectos de la religiosidad y el juicio, presenta la acepción de confesión como “relato que alguien hace de su propia vida para explicarla a los demás”. Este nuevo aspecto narrativo y explicativo no está reñido con los anteriores. En el caso del “Diario” de Levrero, es complementaria. Ya en el inicio, el narrador utiliza el verbo “explicar”: “Tendría que explicar muchas cosas; [...]” (D.C., 1992: 130).

Declarar, explicar, confesar: tres aspectos de los discursos autobiográficos que dan fundamento a la reflexión filosófica y son marcas escriturales en los “diarios” de Levrero.

#### Capítulo IV. El *Heme aquí* del “aquí estoy yo” levreriano

Las contribuciones de Jean–Phillippe Miraux serán una síntesis de las ideas expuestas y también una primera vía de aproximación al *diario íntimo* entendido en la categoría de subgénero, un modo particular de producción autobiográfica que reúne cierto número de características que le son propias.

El ensayo del filósofo francés Jean–Phillippe Miraux titulado *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité* (1996) fue traducido al español como *La autobiografía: las escrituras del yo* (2005). Esta designación *escrituras del yo* ha captado simpatías y circula fácilmente entre quienes se interesan por la problemática del género y de los autores que en este se inscriben.

Sin embargo, aunque aquí trataremos de representar con rigor las contribuciones que Miraux produjo, no podremos dejar de cuestionar el término “yo” como traducción de “soi”. Este pronombre “yo” que al parecer ejemplifica con claridad la índole de la escritura autobiográfica, reviste una extrema complejidad lingüística y referencial que ha quedado definitivamente en evidencia gracias a los trabajos filosóficos de Paul Ricoeur. Es tan poderosa la argumentación de Ricoeur que en los siguientes capítulos de este estudio vamos a atenernos a sus disquisiciones ontológicas sobre la persona, donde el uso del pronombre “yo” queda descalificado. Así es que en consideración a la complejidad del *sí mismo*, en el estudio hermenéutico del “Diario de un canalla” de Levrero categorizado como relato autobiográfico, no tendrá cabida esa clasificación divulgada como “escrituras del yo”.

Tras esta aclaración, leeremos qué reflexiona Miraux desde su traducción al español, ya que no hemos tenido acceso al original en francés. Miraux se apoya en los postulados de Gusdorf, Starobinski y Lejeune para fijar sus posiciones. Es un trabajo intenso donde ejemplifica por medio de la obra de Montaigne, Rousseau, Stendhal, Sartre y Michel Leiris.

1. Poética del yo. Es la obra literaria de Leiris la que le habilita a Miraux una reflexión culminante sobre las relaciones entre la vida y la literatura. Afirma que “el mundo real” es “el mundo” pero mientras que sus elementos son nombrados con términos codificados, el escritor que narra su vida debe encontrar las palabras que le sean propias, particulares. El escritor hará “un empleo licencioso de las palabras” (2005: 85). El autor “pone la vida en la trampa de las palabras”, ya que al escribir su autobiografía lucha por “designar el universo con precisión mientras crea una poética individual”. Esta idea se vincula a la noción de estilo de Starobinski. Para Miraux también el autor libra un combate

en el lenguaje cuando al designar este universo preciso de la vida pasada, “elabora una poética del yo” (85).

Esta noción de “poética del yo” fija un punto de ruptura con la idea de referencialidad del lenguaje, la cual queda si no rebatida, al menos cuestionada. Aquí polemiza la noción de *pacto referencial* de Lejeune, porque “la única referencia —casi autotélica— es la del lenguaje en relación consigo mismo”. El escritor no trabaja con la lengua como una persona corriente, sabe que la escritura es el único instrumento que posee para contar pero también es consciente de su opacidad. Esta conciencia lo “desasosiega”. La escritura le da al escritor la posibilidad de “asir al mundo en sus redes”, pero sin dejar de ser una “posibilidad traidora” (Miraux, 2005: 85–86).

2. Heurística del sí. También Miraux coincide en atribuir a las *Confesiones* de Roussau la fundación del género. Piensa que tal vez sean las *Confesiones* el punto culminante de la “búsqueda antropológica” de la modernidad, aunque estima que los *Ensayos* de Michel de Montaigne (1580, 1588, 1595), antecedente formidable, considerados habitualmente la obra cumbre del humanismo francés. Aun entre abundantes referencias políticas e históricas, Montaigne también se propuso “el ejercicio de sí mismo”: el autor escribe para comprenderse mejor. En la interpretación de Miraux, el libro sería el espejo a quien el sujeto interroga por su identidad.

Ese horizonte donde el hombre ocupa un sitio “único, irremplazable” se constituye en un mundo económico, político, educativo, con descubrimientos científicos y una organización política que han exaltado la posición del individuo. Pero a la vez de ser considerado único el hombre es enigmático. Por lo tanto, el sujeto es un enigma a develar y la “escritura del yo” es el instrumento para “develar su interioridad” (Miraux, 2005: 29). Con este fundamento, la escritura autobiográfica es una heurística. La heurística es el arte o la técnica de descubrir o inventar; brinda reglas para resolver un problema. La escritura autobiográfica como heurística, ofrece las herramientas para develar el sí.

3. ¿Dónde estoy? Miraux plantea que el objeto hermenéutico en la “cuestión autobiográfica” es el yo. En la escritura autobiográfica habla un yo que sabiendo dónde está se pregunta a sí mismo dónde está, cuál es su morada. Esta pregunta es de un funcionamiento *autotélico* ya que el sujeto que interroga es, a la vez, el sujeto interrogado. La pregunta evidencia la distancia que media entre ambos sujetos, el del pasado y el del presente. La escritura intenta cruzar ese espacio, trata de disminuir la distancia que aleja al sujeto de sí mismo.

Sé quién soy: *hic et nunc*, afirma Miraux. Pero restablecer la identidad del yo que fui, exige un esfuerzo. Ese otro “yo caduco” por el transcurso del tiempo (Miraux, 2005: 34) intentará ser restaurado por medio de la escritura. La noción de múltiples “yoes” de Nietzsche está aquí presente. En la autobiografía convergen los “yoes” que fui y el “yo” que soy. La memoria comienza a actuar y se vale de la escritura, la cual cumple una doble tarea: por un lado “es el instrumento de la puesta al día”, pero también “suscita y favorece la elucidación” (34).

Miraux cita a Hans Robert Jauss, quien se vale del episodio bíblico en que Adán es interrogado sobre su ser y su morada. Tras haber comido la fruta del árbol del conocimiento, Adán recibe de Dios la siguiente pregunta: “¿Dónde estás?” Es una pregunta paradójica y autotélica que ejemplifica cómo el ser puede salirse de la morada, en cuanto su ser es su morada.

La pregunta sería del todo inadecuada dada la omnisapiencia de Dios. Jauss interpreta que la pregunta está dirigida al ser de Adán, al “significado de su gesto” (Miraux, 2005: 9). Adán está en un sitio, pero la pregunta descubre que en verdad no sabe dónde está. En la autobiografía ocurriría lo mismo: el sujeto sabe pero no sabe dónde está. Por eso la escritura funciona como interrogación del sujeto que busca su morada ya que ha comprobado cuán lejos está de sí.

Se presenta una extraña coincidencia entre el narrador *autodiegético* del “Diario...” y Adán. A pocas líneas de iniciar su discurso, Levrero se disculpa por su torpeza ante su lector y se justifica: “[.....] hace mucho tiempo que no escribo; estoy diciendo “heme aquí”, “aquí estoy yo [...]”. (D.C., 1992: 130). El narrador de Levrero —sin propósito confeso—, acaba por responder a la pregunta que Dios le hiciera a Adán: su ser habita en el sitio donde se escribe. Su ser mora en la escritura.

4. Metadiscursividad. La coexistencia del pasado vivido por el sujeto que escribe y el tiempo actual, de su enunciación, producen un desdoblamiento en el discurso autobiográfico. El sujeto que escribe su vida a la vez reflexiona sobre su presente, por lo cual se genera un *meta-discurso*, una *meta-autobiografía* “donde el comentario sobre la escritura pasa a alimentar a la propia escritura; esos cortos fragmentos que raras veces exceden las diez líneas, deben ser leídos con extrema atención, porque proponen una especie de reflexión *in vivo* sobre el acto escritural [...]”. (Miraux, 2005: 35).

Entonces, con “extrema atención” hay que leer las reflexiones *in vivo* que Levrero disemina en su “Diario...” con frecuencia. Al inicio se muestra gozoso porque ha vuelto a escribir: “Estoy nuevamente acariciándome y nutriéndome



con palabras. Las dejo fluir” (D.C., 1992: 130). En la página siguiente rememora: “Cuando comencé a escribir aquella novela inconclusa, lo hice dominado por una imagen que me venía persiguiendo desde hacía cierto tiempo: me veía escribiendo algo —no sabía qué— con una lapicera de tinta china, sobre un papel de buena calidad. Hoy, también sin ningún motivo visible, retomo la escritura manual y con la misma lapicera [...]”. (D.C.: 131).

Al volver la página siguiente, leemos: “Veo que me dejé llevar por la furia reprimida y me puse a escribir un material ideológico, en lugar de enfrentar la necesidad de contar lo mío. [...]” (132). Estos episodios *metadiscursivos* están fuertemente ligados a sus titubeos y temores, ya que menguan cuando el relato avanza porque la narración referencial se impone.

5. El pacto de autenticidad. Al acabar su actividad escritural quizás el sujeto haya restablecido una identidad que disfrute de su “verdad intrínseca”. El escritor corre el riesgo de no ser sincero. Este problema también ha de enfrentarse como una dificultad estilística. La verdad no tiene un sitio fijo en la escritura, el suyo es un “lugar atópico”, es el horizonte de escritura hacia donde se dirige el trabajo autobiográfico (Miraux, 2005: 11).

El autobiógrafo más que ser fiel a su memoria, realiza una selección. En este punto también aparece el problema de la verdad. Por eso Miraux propone sustituir la designación de *pacto autobiográfico* o *de verdad* que registró Lejeune por la noción de *pacto de autenticidad*, porque le resulta más ajustada. Con esta designación el eje de la verdad es desplazado hacia la sinceridad. Si quien escribe entiende que es verdadero lo que dice, se le evalúa sincero. La sinceridad es ante todo una actitud.

Para Miraux importa la sinceridad más que la verdad, y su jerarquización queda validada desde su etimología: en latín significa “sin cera”, algo que remite al campo de la pureza. En términos de Miraux: “la sinceridad interior es infinitamente más confiable que la verdad racional, fría y objetiva” (56).

6. Los desechos. Al contar su historia el sujeto desechará lo que considere “accidental” en procura de aquello recurrente que demuestre su identidad única. Así, al final de la escritura se obtendrá una “completud” del individuo, aliada a esa noción de verdad sobre sí mismo a la que llega.

Sin embargo, Miraux cuestiona estas actividades de eliminación y exaltación de episodios sobre las que se despliega el texto autobiográfico. Aquella operación narrativa que Gusdorf denominó “orden del desfile”, Miraux piensa que es una actividad riesgosa ya que se crea la imagen de un “yo artificial” (37). El resultado es que al estudiar la autobiografía con un procedimiento

hermenéutico, se interroga a “una recomposición de la existencia y no a la propia existencia” (42).

¿Qué desecha un escritor de su autobiografía? Aquello que no conviene para la finalidad de su construcción identitaria.

¿Qué ha desechado el autor del “Diario de un canalla”? Es una pregunta que abre un campo de conjeturas muy vasto. El lector no sabe con quién se relaciona el narrador–personaje, ni adónde va de vacaciones, ni cuáles alimentos ingiere, ni qué ropa viste. Es más: ni siquiera sabe su nombre. El lector solamente sabe que el narrador quiere volver a escribir, actividad que había sido clausurada tras un episodio traumático. Todas las microhistorias encerradas en el breve período de un mes y tres días —tiempo que transcurre en el “Diario”— son historias relacionadas con el propósito de recuperar su identidad de escritor. Ningún otro asunto viene al caso.

Levrero podría decir al igual que Rousseau: he sido “exacto y fiel” en lo que “verdaderamente importa al tema”.

7. *Retórica del encantamiento*. Como ya lo había señalado Starobinski, hay dos modalidades en la retórica autobiográfica: la elegíaca y la picaresca. Estas nociones las retoma Miraux cuando reflexiona que un escritor puede optar por narrar sucesos traumáticos de su vida o por el contrario hablar de “la felicidad perdida”. Entonces escribirá desde la nostalgia por un tiempo feliz, cuando aún su yo no había sido herido, cuando aún no le angustiaba la muerte ni lo acosaban las enfermedades.

El resultado es que muchas autobiografías “reproducen una cosmogonía feliz, un tiempo pasado [...] de añorados momentos de júbilo” (Miraux, 2005: 42). Esa escritura adopta un registro elegíaco. En un presente desdichado, la escritura evoca y representa un pasado feliz. Miraux entiende que para esta realización, la retórica brinda figuras específicas: la exclamación, la repetición, un léxico sentimental amplio, puntuación abundante y la utilización de fórmulas asertivas. A esta modalidad discursiva Miraux le llama *retórica del encantamiento*.

En el “Diario de un canalla”, el narrador hace énfasis verbal sobre su paraíso perdido y su esfuerzo por recuperarlo. La *retórica del encantamiento* se evidencia en momentos como el que citaremos a continuación, en que se despliegan, por medio de una puntuación entrecortada, las anadiplosis, la construcción sintáctica paralela, la adjetivación emocional y el “tono elegíaco”:

Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación (iba a escribir: de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas y macilentas paredes de mi apartamento Montevideo, que ya no volveré a ver, a ciertos pasajes, a ciertas presencias. Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. [...] (D.C., 1992: 134).

8. *Alteridad atenta*. Piensa Miraux que la categoría del lector ocupa un rango específico en el caso de las autobiografías. Se ubica desde el sitio del autor para preguntarse qué lector pretende el autobiógrafo y qué estrategias utiliza para protegerse de las malas interpretaciones. Para esto se apoya en la noción de *lector modelo* de Umberto Eco, quien entiende que el autor, por precaución, ha de “instituir las competencias de su lector modelo” (2005: 98). El verbo “instituir” es sumamente rico, diríase que imposible de suplantar por un sinónimo, ya que significa “fundar una obra [...] dándole rentas y estatutos para su conservación y funcionamiento”. También es “establecer algo de nuevo, darle principio” (98). Así es que el autor funda algo nuevo —una obra— y simultáneamente le incorpora estatutos. El lector encontrará en la misma obra las instrucciones para su interpretación.

¿Cómo el autor lleva a cabo esta empresa? ¿Cómo asegura las condiciones de lectura una vez que el texto ya se ha desprendido de sus manos y se ha vuelto público?

Si la intención del autobiógrafo es ser comprendido y perdonado, debe explicitar sus razones ante un “destinatario condescendiente”. A ese destinatario ideal, ese *tú* disponible, ese *tú* que es capaz de leer y entender, Miraux (2005: 100) le llama *alteridad atenta*. El lector modelo, *alteridad atenta* del discurso autobiográfico, además de *destinatario* puede asumir el estatuto de *narratario* (Genette, 1972). El lector del “Diario de un canalla” como es configurado explícitamente en el relato, adquiere ese estatuto de *narratario*. Esta *alteridad atenta* invocada por el recurrente “hipotético lector”, recibe llamados de atención e instrucciones.

Es imposible desoír al insistente, incluso impertinente narrador, quien además en varias ocasiones le reclamará o le rogará, paciencia a su lector. El lector tendrá aquella paciencia del papel que deseaba Ana Frank. El lector, instalado en el texto, se torna parte del papel, es metonimia del papel en que el “diario” se escribe y por lo tanto también, metonimia de su paciencia.

En el lejano caso de *Las Confesiones*, San Agustín eleva su escritura a Dios. Dios es su primer destinatario, los hombres son el segundo. Para Lejeune se trata de una “autobiografía espiritual”. La vida del pecador ha cambiado su

rumbo iluminado por la gracia divina. Se evidencia la función heurística de la autobiografía ya que la escritura hace inteligible el mundo de los hombres ante el universo divino.

Pero los escritores que tienen por público a la terrenal humanidad, ¿cómo precaverse de sus malas lecturas? Estas siempre son posibles por la actividad hermenéutica que la actividad de leer lleva consigo. Entonces, el escritor preocupado, escribe prólogos con argumentos que preparen a su lector, y también titula o subtitula para despejar dudas sobre sus intenciones sinceras. La *paratextualidad* (Genette: 1981) envuelve de sinceridad el relato autobiográfico.

El peligro es inminente, el lector puede interpretar el sentido de un texto de un modo distinto al que el autor le quiso dar. Esta desviación sería fatal, perjudicaría la validez del proyecto. Los prefacios son una forma de indicar el camino. Es prefacio “toda especie de texto liminar (preliminar o postliminar)”, que puede haber sido escrito por el autor o ser *alógrafo* (Genette: 1981).

Miroux entiende que la función del texto liminar es “monitora o de advertencia”; pararrayos de posibles equívocos insertos en la esfera de la persuasión, a su vez capturan la benevolencia del destinatario. Estos pararrayos liminares no aparecen en el “Diario de un canalla”, pero sí en los relatos autobiográficos posteriores. *El discurso vacío* está precedido por una dedicatoria y dos poemas que anticipan el combate íntimo del narrador que ha emprendido la experiencia de vivir en familia. La novela luminosa consta de un Prefacio y un Prólogo. Este Prólogo se transmuta en “Diario de la beca”.

9. La privacidad del diario. Miroux también atiende las peculiaridades de las distintas formas que asume la escritura autobiográfica. Hasta este momento hemos reflexionado sobre la totalidad del género, sin distinción de las formas particulares que dan lugar a los subgéneros. Miroux observa una actitud opuesta entre quien escribe una autobiografía, dominado por el deseo de auto-reconstruirse y la actitud de quien escribe un “diario”.

En el caso de quien escribe “recuerdos” sabe que está haciendo una selección de episodios de su pasado en la que hay omisiones. El lector también lo sabe y no pide la restitución de un pasado completo —por otra parte irrepresentable por múltiples razones— sino que espera que el escritor no confunda el límite entre recuerdo y ficción (Miroux, 2005: 16).

El diario íntimo tiene la particularidad de haber sido escrito en la intimidad — como su nombre lo señala— por eso no tiene como destino inicial la publicación. Eso le permite a su autor de gozar del privilegio de contar sin sentir

vergüenza, esa sinceridad sobre lo íntimo con la que Ana Frank habla de su primera menstruación.

“Una vez que se cierra el diario, las palabras guardarán silencio celosamente; la única indiscreción podría ser la de herederos poco delicados o de investigadores poco escrupulosos”, dice Miraux (2005: 16). También Lejeune señala esta condición del diario, como se entenderá en los capítulos siguientes.

Si el diario es el inventario paciente de lo que ocurre día a día, ¿cuál es la intención de su autor al escribirlo? Tenderle trampas al olvido, contribuir a la memoria, es la primera respuesta. Pero si es “íntimo” (o “personal” como prefiere categorizarlo Lejeune) también requiere de la introspección del sujeto que escribe. La revisión pormenorizada de los sucesos cotidianos coopera tanto en la rememoración del pasado como en las ilusiones sobre el porvenir.

La reflexión teórica de Manuel Hierro le llama al diario “comunicación callada de la literatura” (1999) porque se focaliza en esa condición inherente a esta práctica literaria que es “ser redactado exclusivamente para uso privado de quien lo escribe”. Por esa cualidad ha sido entendido como “a-literatura”, ya que no pertenecería el ámbito público de la literatura, adonde sí pertenecen todos los otros textos literarios. Sin embargo, para Anna Caballé el diario es la “quintaesencia” de la literatura autobiográfica (Hierro, 1999: 104).

Hierro cuestiona exactamente este punto, porque ¿qué ocurre cuando ese diario íntimo “sale del umbral del ocultamiento”? Si la condición del diario es su privacidad, ¿qué sucede al convertirse en obra abierta al público, bien circulante entre editores, lectores y críticos? En esa situación, el discurso “recupera la voz y la palabra, es decir, descubre la experiencia individual de un sujeto que por medio del lenguaje se representa a sí mismo y al mundo que le rodea”. Entonces, superada aquella barrera inicial de su carácter secreto, el diario íntimo “queda inscrito en el marco de la literatura” (1999: 104).

Miraux también señala que un autor puede comenzar un proyecto y luego modificarlo a los efectos de su recepción. En este caso incluiremos la propuesta de “diario” de Mario Levrero. Las veces que incurra en la escritura diarística llevará a cabo los procedimientos que lo conduzcan a la publicación. Pero la primera vez que ejercita esta práctica es con “Diario de un canalla”, por lo cual este relato breve se constituye en el laboratorio de su experiencia como productor de escritura autobiográfica.

Detrás de los diarios hay un gran proyecto literario llamado *La novela luminosa*. Así se encarga de anunciarlo cuando comienza a escribir. Pero el proyecto está postergado porque el escritor, vencido por el mundo, abandona la tarea y se

aleja de su espíritu. Con el “Diario de un canalla” por primera vez experimenta la emoción de utilizar un texto autobiográfico para recuperar la actividad escritural y recuperarse a sí. La cuestión es que la tarea puede hacerla mediante la autobiografía y no mediante la ficción. El diario es para él una gimnasia, pero una gimnasia compleja porque involucra su intimidad, el diario es la rutina obligada que lo conducirá a su interioridad de escritor.

Comienza bajo la forma de “apuntes” o “ejercicios caligráficos”: “[...] Observo lo que escribo y me sorprende ver una letra tan despareja. Hago ahora un esfuerzo por conseguir una letra mejor, y sigo escribiendo solo con una finalidad caligráfica, sin importarme lo que escriba, solo para soltar la mano. [...]” (D.C., 1992: 131).

Esta actividad insustancial tiene que alcanzar otro peldaño: la confesión. Aquí se ha visto que la confesión es una dimensión de la escritura autobiográfica. El párrafo citado culmina afirmando que ha ido postergando “el acto liberador de la confesión”.

Este “soltar la mano” se convierte en “diario” cuando el “espíritu” asoma, o le envía señales. El 5 de diciembre apunta: “Por una serie de aparentes azares, he aquí que hoy me permito llegar a la conclusión de que este texto comienza a estructurarse [...] los aparentes azares han determinado que hoy comenzara a pensar en esto como en un diario. [...]” (D.C.: 134).

En una segunda toma de conciencia de su escritura, organiza para su diario una estrategia propia del relato ficticio: pasa a narrar historias. Esas historias son sobre animales que han ido apareciendo sucesivamente en el segundo patio de su apartamento. Esas historias están narradas con estrategias que entretienen al lector. Esto no es, evidentemente, una característica del diario. Pero la historia que conduce hacia un fin —que Levrero busca que sea, podría decirse, feliz— sí es un rasgo de la autobiografía en la medida en que todo concluirá hacia la dilucidación del escritor en crisis.

## Capítulo V. Signos de vida

El trabajo de Philippe Lejeune *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* (2005) permite un recorrido por la evolución del concepto de pacto autobiográfico en las diversas publicaciones del autor. De hecho, este dinamismo propio en el concepto de “pacto autobiográfico”, hace que Lejeune en *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* titule el primer capítulo y prólogo —en una suerte de balance final sobre el concepto— “Le pacte autobiographique, Vingt-cinq ans après”. Realiza un repaso de los procesos atravesados en relación a la noción de pacto autobiográfico ya que han transcurrido treinta años de estudio en el tema. Los cambios teóricos, reconoce Lejeune, han sido diversos y la bibliografía final así lo expresa. Este extenso período demuestra que la autobiografía ha sido cada vez mejor aceptada. En uno de los textos introductorios, Lejeune tiene una fórmula expresiva que de alguna manera condensa muchas de las características que luego desarrollará: “L’autobiographie, peut-être est-ce la douceur de croire dériver vers soi”<sup>8</sup> (2005: 10).

En 1969 una enciclopedia temática le propone realizar un artículo sobre un género literario y él añade a la autobiografía como parte de una posible lista dentro de estos. Finalmente, el artículo no se publicó pero continuó con su estudio que entonces en Francia no existía, aunque sí en Alemania e Inglaterra. En este recorrido debe registrarse primeramente *L’Autobiographie en France* (1971) donde figura la expresión de “pacto autobiográfico” y designa el bautismo del concepto. En ese contexto, elabora *Le pacte autobiographique* (1975) del cual surge la primera y divulgada definición de la página 14: “Llamamos autobiografía al relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular sobre la historia personal.” Se trata de una definición funcional al corpus del modelo rousseuaneano. En este proceso que desarrolla Lejeune, la noción de pacto se vincula con la de contrato jurídico. Pero, al mismo tiempo, también conformaría una alianza mística y sobrenatural. Cuestiona la noción de pacto en la medida que existe un contrato de lectura donde el lector decide y resuelve. No obstante, el lector entra en una especie de campo magnético donde ciertas fuerzas orientan su reacción. En el pacto autobiográfico alguien

---

<sup>8</sup>“La autobiografía, quizá pueda ser la delicadeza de creer derivar hacia sí.” (La trad. es nuestra).

demanda ser atendido, juzgado por lo que hace. Por el otro lado, existe una exigencia de reciprocidad en el lector, a la hora de que se le brinde la verdad. A diferencia de otros pactos de lectura, el autobiográfico es contagioso. Implica siempre un “fantasma de reciprocidad”, (“fantôme de réciprocité”).

En *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, dentro de la revisión que realiza Lejeune, reactualiza y rechaza consideraciones teóricas pasadas de *Le pacte autobiographique* (1975). La autobiografía había sido considerada como un caso particular de novela, y que anclaba su principal diferencia en un análisis particular e interno del texto. Lejeune, en este progresivo concepto de “pacto autobiográfico”, entiende que forzó la definición a los efectos de sus estudios. Su confusión, valorada como un grosero error, (“erreur grossière”), deviene de haber asimilado relato y ficción. El hecho de poner en un primer plano el aspecto narrativo, hace que converja en el concepto de identidad narrativa, rastreadable en Paul Ricoeur. Si bien admite no entenderlo cabalmente, opera en relación a esto en su frase: “Nous sommes des hommes–récits.”<sup>9</sup> (10). El libro de Dorrit Cohn *Le propre de la fiction*, le permite discutir consigo mismo la existencia de un sentido propio de lo biográfico. En el aspecto narrativo, el pensamiento de Lejeune se acerca al de Ricoeur ya que tanto la autobiografía como la ficción son casos específicos de una puesta en el relato: “Non, l’ autobiographie n’ est pas un cas particulier du roman, ni l’ inverse, tous deux sont des cas particuliers de la mise en récit.”<sup>10</sup> (17).

Dentro de lo que Lejeune caratula como una “Seconde bizarrerie” al revisar el trabajo del 1975 encuentra la consideración del pacto autobiográfico como necesario pero no suficiente. Ahora piensa que sí es suficiente. La búsqueda de textos con naturaleza variada lo ha convertido en una suerte de rastreador (“limier”); abriendo así, un cuerpo de textos que pertenecen a categorías muy diferentes: textos de pacto borroso, textos escritos en colaboración, textos que juzga como falsos. Confiesa que la manía de la selección de textos le impide forzar los análisis esbozados. También revisa de *L’Autobiographie en France* la exigencia, o restricción pretérita, del requerimiento de un paratexto que explicita lo autobiográfico. Además, la idea de que la autobiografía era privativa de escritores conocidos, en un criterio que valora como purista y elitista, ironiza consigo mismo, debería excluirlo de la tan democrática Association pour

---

<sup>9</sup> “Nosotros somos hombres–relatos.” (La trad. es nuestra).

<sup>10</sup> “No, la autobiografía no es un caso particular de novela, ni al contrario, ambos son casos particulares de la puesta en el relato.” (La trad. es nuestra).



l'auto-biographie (APA) fundada por el propio Lejeune. Al mismo tiempo, reconoce que la situación a nivel textual ha cambiado tanto que resulta muy difícil sanear su texto. No obstante, es posible actualizar su obra a la luz de los cambios que han sobrevenido a la modernidad. Así es, que expande su repertorio de textos autobiográficos (a costa de ser infiel a sus pasados decretos) junto a una nueva bibliografía que abarca: historia oral, estudios feministas, historietas, Internet. Por lo tanto, esta nueva edición de *Le pacte...* muestra —teóricamente— su punto de partida y llegada al mismo tiempo.

1. Nuevas lecturas. Una vez publicado *L'Auto-biographie en France* en el 1971, tras abandonar la Universidad de Lyon ingresa en la de Villetaneuse, donde incorpora la autobiografía a los cursos a través del estudio de las obras de escritores como Rousseau, Gide, Sartre. Allí profundiza en la lectura de Michel Leiris. Estas lecturas le permiten comparar los relatos autobiográficos de autores que al mismo tiempo son muy distintos. En este trabajo Lejeune confiesa que el concepto de pacto ha sido conformado al tomar la definición del diccionario Larousse, restringiendo el campo de aplicación al modelo rousseauiano. Dicha restricción de campo, no es un dato menor, está efectuada en relación a la *historia de la personalidad*. Se trataba de una definición nunca antes utilizada en Francia, ni por la historia, la teoría o la crítica literarias. Mientras, el canon universitario continuaba su expansión.

En esta última publicación sobre *Le pacte...* Lejeune reconoce que la historia de los últimos treinta años en Francia registra un progresivo crecimiento del género autobiográfico. En el 2005, por primera vez, la autobiografía pasa a formar parte de cinco materias de estudios obligatorios para estudiantes de primero de liceo. En 1992 crea la APA (Asociación para la autobiografía) que luego se constituirá en la APAPA (Asociación para la Autobiografía y Patrimonio Autobiográfico). A través de ella se amplían los criterios sobre el estatuto autobiográfico. Se aceptan cualquier clase de textos de vida, inéditos, que le propongan. Autobiografías, relatos de infancia, de viajes, de guerra, de enfermedades, diarios personales, cartas; siempre que se rijan con el requisito exclusivo de ajustarse al pacto de verdad. De esta manera, se descarta la ficción y selecciones de poemas.

2. Una práctica masiva. En 1986 Philippe Lejeune tiene un cambio sustancial respecto a la inclusión de los “cuadernos” como otro de los formatos a considerar dentro del campo de sus estudios. Caracteriza los quince años que transcurren del 1971 al 1986 como una conversión, donde se moviliza el foco de atención, de sus años “pacto”, a sus años “cuadernos”. Esto ubicó al teórico francés ante un nuevo campo a explorar. El “cuaderno” como soporte de la escritura de diario es visto por Lejeune, en el marco restrictivo de los géneros

literarios, como un epifenómeno: Pour moi, le journal n'est pas d'abord un genre littéraire, mais une pratique. Son apparition comme genre littéraire est un épiphénomène."<sup>11</sup>(29).

La práctica misma del diario por parte de Lejeune le lleva a cambiar de parecer y revaloriza los recursos que posee. Entonces, el diario pasa a constituir, más que un género literario, una práctica. En primera instancia estableció una precisión de método en cuanto a lo terminológico. Se dedicó al estudio del "diario personal" y no del "diario íntimo". Luego, la consideración de la intimidad como un rasgo secundario, que surge efecto en el destinatario o en el contenido. En segunda instancia, el método al que recurrió para el trabajo de campo fue normativo ya que trabajó como un sociólogo, realizando cuestionarios a grupos de personas. Finalmente, comprobó que mientras hay relativamente pocas personas que cuentan con autobiografías, existen muchísimas que poseen diarios: "C'est une pratique de masse."<sup>12</sup>En este sentido, es que ha trabajado con los diarios escritos en cuadernos inéditos a los que llama y considera "verdaderos" ("vrais journaux").

3. Los cambios. Estas exploraciones subrayan el perfil investigativo de Lejeune en todo este proceso, donde —al mismo tiempo— reconoce haber cambiado desde 1971. Quince años después ya no era más normativo, ni teórico. Pero el cambio es permanente, porque en los quince años que suceden a ese primer tramo (1986–2001), lo ubican en otro espacio de vivas polémicas en relación al "problema de la historia", con autores como Georges Gusdorf y Michel Onfray. Estos le reclaman no advertir sus postulados, implícitos, en las obras de Rousseau, San Agustín o Libanios.

Luego de referir las características de *L'Autobiographie en France* como una especie de prehistoria de lo precedente a Rousseau, y *Le pacte autobiographique* en el contexto moderno, así como las nociones de ilusión de perspectiva e ilusión de eternidad, y la ilusión de nacimiento; Lejeune sostiene, que es muy difícil pensar el pasado ya que no todo ha existido siempre y los factores que explican los cambios son múltiples. Para ejemplo, pone el caso de la complejidad de la cultura cristiana y su vida introspectiva, ya que no estaría

---

<sup>11</sup> "Para mí, el diario, ante todo, no es un género literario, sino una práctica. Su aparición como género literario es un epifenómeno." (La trad. es nuestra).

<sup>12</sup> "Es una práctica de masas." (Lejeune, 2005: 28. La trad. es nuestra). Por otra parte, Lejeune reconoce que el trabajo de Manuel Alberca, *La escritura invisible* (2000), muestra que se trata de una característica visible tanto en España como en Francia.

acompañada con la aparición del diario espiritual del siglo XVI. El desarrollo del diario sobre el desenlace de la Edad Media, en sincronía con la invención del reloj mecánico, el impulso del comercio, la llegada del papel, quizá —augura con cierto humor Lejeune— pueda explicarse en el 2016 con el transcurso de un ciclo más de quince años de investigaciones.

4. La vida en signos: El pacto de verdad. Lejeune es uno de los autores más citados en materia de género autobiográfico a partir de la definición de “pacto autobiográfico” que aparece en la publicación de *Le pacte autobiographique* de 1975: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (Miraux, 2005: 19). Esta misma definición será reelaborada y ampliada por el propio autor en sucesivas publicaciones. En primera instancia con los trabajos *Je est un autre. L’ autobiographie, de la littérature aux médias* (1980) y *Moi aussi* (1986). Luego, a través de los trabajos que conducen la evolución del concepto de “pacto autobiográfico” y culminan hasta el momento, con *Le pacte autobiographique 2* (2005). El pacto autobiográfico es el compromiso que toma un autor en contar directamente su vida (una parte, o un aspecto de ella) con un espíritu de verdad. Se opone al pacto de ficción, y se vuelve relevante, en esta etapa de teorizaciones del autor, lo que llamará pacto de verdad. El pacto autobiográfico como en un principio lo define, suponía una intención de comunicación inmediata o diferida. Pero si el diario se escribe para sí, Lejeune se pregunta: ¿la expresión tiene sentido? ¿Se puede hablar de pacto? Entiende que sí, porque existe un pacto de verdad, incluso si este queda implícito: “Car tout journal a un destinataire, ne serait-ce que soi même plus tard.”<sup>13</sup>(2005: 27). La autobiografía promete que aquello que va a decir es verdad. En este sentido, se comporta como un historiador o periodista, con la diferencia que aquel promete dar una información verdadera pero de sí mismo. Existe un compromiso a decir la verdad por parte del autobiógrafo. Sin embargo, es imposible decir que un novelista miente ya que no se ha comprometido a decir la verdad. Lo que expresa podrá considerarse probable o improbable, coherente o no, bueno o malo, etc., pero escapa a la ponderación de verdadero o falso. Por ello, un texto autobiográfico compromete la responsabilidad jurídica de su autor, que incluso puede llegar a ser perseguido por difamación o por violentar la vida privada de otros. Pese a este aspecto de orden judicial, tratándose de un acto de la vida real, puede poseer los encantos de una obra de arte ya que se

---

<sup>13</sup> “Porque todo diario tiene un destinatario, aunque sea uno mismo más tarde.” (La trad. es nuestra).

encuentra bien escrita y bien compuesta. En consecuencia, el pacto autobiográfico supone y entraña una identidad de nombre entre el autor que figura en la cubierta y el personaje cuya historia se cuenta en el texto.

5. Contrato de lectura. En el plano de la recepción, no se lee de la misma manera una autobiografía que una novela. La autobiografía solicita un contacto o relación respecto de su autor, que puede caracterizarse de “embrayée”. Esto refiere a un mecanismo especial de activación de lectura —para dicho género— que demanda que se le crea, se le admire o estime. En contraposición, el “débrayée” propio de la novela, genera un desacople en la recepción que hace que el lector reaccione libremente ante el texto y la historia.

En relación a la autobiografía y la ficción, Lejeune refiere que se ha ganado dos tipos de adversarios. Los que no creen en la verdad y lo miran con piedad, y los que creen en la literatura y lo miran con indignación. Los primeros están confiados en que el compromiso en decir la verdad no tiene ningún sentido, que es un señuelo en el plano del conocimiento y un error en el plano de arte. Hablan desde la perspectiva de la psicología, crítica de la memoria, ilusiones de la introspección, o desde la perspectiva de la narratología, donde todo relato es una fabricación: “Comment peut-on, au siècle de la psychanalyse, croire que le sujet peut dire la vérité sur le même?”<sup>14</sup> (37).

Existe un entendido de que la autobiografía es una ficción que se ignora a sí misma como tal, una “ficción ingenua o hipócrita”, y por otra parte se impone restricciones absurdas que la privan de los recursos creativos de la ficción que le permitirían llegar a otra forma de verdad: “C’est une fiction de seconde zone, pauvre, honteuse et paralysée”<sup>15</sup>(37). La idea misma de pacto autobiográfico se asemeja a una quimera porque supone la existencia de una verdad exterior y anterior al texto, que este podría copiar.<sup>16</sup> Para responder a esto, Lejeune, moviliza la pragmática y filosofía de Ricoeur. En esta línea, está claro que llegar a la verdad de una vida humana es prácticamente imposible. De todos modos, el deseo de lograr definir un campo del discurso en estos aspectos, es

---

<sup>14</sup> “Cómo es posible en el siglo del psicoanálisis creer que el sujeto puede decir la verdad sobre sí mismo.” (La trad. es nuestra).

<sup>15</sup> “Esta es una ficción de segunda zona, pobre, avergonzada y paralizada.” (La trad. es nuestra).

<sup>16</sup> Cabe pensar que esto podría no estar en contradicción con lo que Lejeune afirma. Lejeune no postula necesariamente la existencia de una verdad exterior y anterior. La verdad podría originarse desde su enunciación textual bajo el pacto que la asegura.

un acto que no tiene nada de ilusorio. Por tanto: “L` autobiographie s` inscrit dans le champ de connaissance historique (désir de savoir et de comprendre) et dans le champ de l` action (promesse d` offrir cette vérité aux autres) autant que dans le champ de la création artistique.”<sup>17</sup> (38). En síntesis, el acto autobiográfico tiene también consecuencias reales: se inscribe en campo del derecho.

6. Los hombres–relatos. Lejeune, al igual que Paul Ricoeur, consiente que la identidad individual —tanto en la escritura como en la vida— establece una “identidad narrativa” en el relato. No obstante, esto no significa que sea trate de una ficción. El hecho de que el texto tome las “vías del relato” para decir lo propio, no hace que el sujeto juegue a inventarse, al contrario, es fiel a su verdad. Lejeune afirma que todos los hombres que caminan en la calle son “hommes–récits”<sup>18</sup>(39). Si la identidad es un imaginario, la autobiografía que se pega a este imaginario está al costado de la verdad. Manifiesta otro tipo de relación, distinta al juego deliberado de la ficción. Lejeune opone la “actitud ficcionante”, a la de la memoria. Existe consenso en cuanto que la memoria es una construcción imaginaria. Ella efectúa elecciones y también inventa. Todos ven en su gesto el “fantasma de la verdad” (“fantôme de la vérité”). Una ficción expresa siempre la verdad individual–profunda de su autor. Lejeune relativiza esta proposición por improbable e insignificante, ya que si todo lo que un autor produce lo refleja, no todo ello es de importancia. Esa intensidad que percibe el lector y que cree que es la verdad, es una ilusión de la recepción: “L`intense paraît «vrai», et le vrai ne saurait être qu`autobiographique.”<sup>19</sup>(41).

7. El estatuto autobiográfico. Pero, ¿cuáles son las condiciones que definen el contrato autobiográfico? ¿A qué textos se les confiere dicho estatuto? Lejeune trabaja y constata empíricamente la práctica del género autobiográfico a través de diversas convocatorias y concursos. De hecho, la APAPA se funda para proteger un género despreciado, con una actitud defensiva, pero sin intención de atacar la novela. No existía ninguna intención que el género autobiográfico, “cenicienta de la literatura”, opacase a la novela. Esta suerte de rivalidad ha potenciado, ciertamente, una zona mixta muy frecuentada y viva —como todo

---

17 “La autobiografía está inscripta dentro del campo del conocimiento histórico (el deseo de conocer y entender) y en el campo de la acción (promesa de ofrecer esta verdad a otros), así como en el campo de la creación artística.” (La trad. es nuestra).

18 “hombres–relatos” (La trad. es nuestra).

19 “Lo intenso parece verdadero y lo verdadero no sería más que autobiográfico.” (La trad. es nuestra).

lugar de mestizaje— propicia a la creación. Se trata de escritores que movilizan su experiencia personal, a veces bajo su propio nombre, pero que llaman novela. Estos tienen la ventaja de captar los beneficios del pacto autobiográfico sin pagar precisamente su precio. Afirman estar del lado del arte y no del lado verdad. Mientras, la autobiografía se ubica en los problemas éticos. Sin embargo, ya que se trata de literatura, también pretende abarcar la verdad y la belleza. En Michel Leiris, Lejeune percibe un ejemplo paradigmático de esta modalidad, y lo resume como una alta exigencia que lleva a la cumbre.

## Capítulo VI. El pacto de un canalla: Levrero y su pacto de verdad

El “Diario de un canalla” de Mario Levrero es conocido públicamente dentro de un libro de ficción del mismo autor titulado *El portero y el otro* (1992)<sup>20</sup>. Dicho libro comprende una serie de cuentos, entre ellos, uno homónimo al su título. Pero también contiene otros textos en prosa, quizá, de naturaleza similar al “Diario...”, como lo son “Apuntes bonaerenses” y “Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero”.

La elección misma del diario, como un subgénero de la escritura autobiográfica, para consignar estos hechos narrativos por parte de Mario Levrero, inscriben al texto —desde el punto de vista formal— dentro de un pacto de estas características. De todos modos, cabe pensar, en qué medida, implícito o explícito, el “Diario de un canalla” propone un pacto autobiográfico, un pacto de verdad, y no uno de ficción precisamente. Si bien, de forma explícita, no aparecen expresiones que supongan un compromiso a decir la verdad, el autor en muchos momentos enfatiza su disposición a confesar su situación: “La idea que tengo ahora acerca de este texto es la de decir por lo menos algo de lo mucho que tengo para decir...” (D.C.: 1992, 130). Luego, una de las expresiones que incluso evocan los motivos que titula el diario: “Lo primero que surge es la necesidad de confesar mi condición actual; después vendrá, tal vez, la historia de cómo llegué a ella. Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla...” (D.C.: 130). Pero sin duda, desde sus primeras entradas, el diario propone un acto de enunciación por el cual se enfatiza un compromiso con la verdad más que con los aspectos estructurales y estilísticos de la escritura: “No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida.” (D.C.: 134).<sup>21</sup> Se evidencia una clara separación de la ficción o novela, ya que se juega la vida porque esa escritura es su vida, y de lo que escribe depende su vida. La escritura lo constituye, y a la vez, lo construye.

---

<sup>20</sup>Levrero, Mario (1992) *El portero y el otro*. Montevideo: Arca.

<sup>21</sup> Conviene señalar que, para Lejeune, a través del ejemplo paradigmático de Leiris y como lo veremos en las próximas páginas al desarrollar las características, un diario posee la cualidad al mismo tiempo de ser bello y generar placer con su lectura.

Es posible asimilar los hechos narrados en el diario con los hechos biográficos que el propio Jorge Varlotta atravesó. Se trata de hechos constitutivos de su vida, por ejemplo, la operación de vesícula, su traslado y estadía laboral en Buenos Aires, etc. Por lo tanto, al dar cuenta de estas acciones constatables biográficamente, de alguna forma el narrador del diario se está haciendo responsable de ese contrato respecto de la verdad que expresa. La precisión en cuanto a la información que brinda, en particularísimas descripciones de espacios aparentemente irrelevantes, el “patiecito” donde atestigua numerosas situaciones por ejemplo, son imágenes subsidiarias de una forma de distanciarse lo menos posible de la “verdad”.<sup>22</sup>

1. Características diarísticas del “Diario de un canalla”. La porosidad propia en las fronteras de lo autobiográfico, en el marco de la teorización sobre dicho género, llevó a Lejeune en sus primeras lecturas a escindir el “diario” de sus estudios e investigaciones.

2. Enemigo de la memoria. La composición del diario establece ciertas consideraciones desde el punto de vista formal. El “diario” no tiene una forma impuesta, ni un contenido obligatorio. Luego, el adjetivo “íntimo” que se le ha agregado, tiene la función de distinguirlo del impreso. Desde un punto de vista conceptual, maneja la idea del diario como enemigo de la memoria. Mientras esta olvida, difumina, el diario registra e impide cambiar nuestro pasado. En este contexto, el diario aparece con una función claramente ambigua. En este ejercicio de recordarse y autofundarse de nuevo, se introduce el narrador del “Diario...” de Levrero: “Temo recuperar la memoria de mí mismo.” (D.C.: 130).

3. Lejeune propone ciertas reflexiones para pensar el diario y hacer aflorar sus características. Primero, tomar el diario íntimo desde el lado de la lectura. A

---

<sup>22</sup>A lo largo del Capítulo II han sido desarrolladas las consideraciones sobre la autobiografía como género literario, y su compromiso con la verdad. Conviene rescatar en este punto, la divergencia conceptual que se genera entre la posición de Helena Corbellini y Matías Núñez en la Revista de la Biblioteca Nacional: Escrituras del yo. Montevideo: época 3, año 3 N° 4–5. Mientras Corbellini realiza un planteo, extensivo a lo que califica de “Trilogía luminosa” (“Diario de un Canalla”, El discurso vacío, La novela luminosa), en relación al concepto de “pacto autobiográfico” de Lejeune y el estatuto jurídico que le alcanzaría a las mencionadas obras de Levrero; Núñez hace valer el concepto de autoficción en Levrero como un punto de inflexión a partir de cual derivarían otros escritores subsidiarios de esta tendencia en la literatura uruguaya.



partir de allí, confrontar una novela en forma de diario para descubrir qué es lo específico del diario íntimo (“lo vivido inmediato, la contingencia, el tiempo no dominado, la indiferencia a la comunicación literaria”) y aquello que es específico de la novela (“la reconstrucción, el sentido, la comunicación”). La dimensión receptiva del texto transforma su naturaleza: “Il y a un abîme entre le journal tel qu’il est écrit et le journal tel qu’il est lu (par un autre, ou même par soi après).”<sup>23</sup>(2005: 66). El diario fija el presente y preserva la memoria. Pese a ello, con frecuencia presenta una lucha contra el tiempo: “...est de fait fondé sur prealable abdication devant le temps (atomicé, éclaté, réduit, à l’instant).”<sup>24</sup>(66).

4. El verdadero y auténtico diario reúne las siguientes características: es discontinuo, lacunar, alusivo, redundante y repetitivo, y no narrativo. El aspecto discontinuo es desarrollado en el capítulo “Continu et discontinu” de *Le pacte autobiographique 2*, más precisamente cuando desarrolla el ritmo del diario. Allí se refiere al diario como un filtro en cuanto a la información que brinda: “Sa valeur tient justement à sa sélectivité et à ses discontinuités.”<sup>25</sup>(Lejeune, 2005: 79)<sup>26</sup>. En este aspecto, también es lacunar ya que producto de esta selectividad y discontinuidades, se trata de un texto incompleto. Es alusivo, su ausencia de referencialidad está dada porque el emisor no está pensando en el otro lector. Es nulo desde su referencialidad para cualquier otro lector que no sea el autor en ese momento. También es redundante y repetitivo: incapaz de resumir y subsumir lo idéntico bajo un concepto. No obstante, lo fascinante radica en que repite lo que deberíamos saber. Por último, el diario es no narrativo. No hay una secuencia narrativa en tanto plan de sucesos narrados como lo analiza la narratología de Barthes, Bremont, etc. El diario se escribe en la ignorancia de su fin. Esto le otorga, ciertamente, un toque trágico porque el fin puede ser la muerte del autor. En el caso de Levrero y en “Diario de un canalla” más precisamente, esto constituye uno de los motores donde —paradójicamente— la

---

<sup>23</sup> “Hay un abismo entre el diario que es escrito y el diario que es leído (por otro o por sí mismo después).” (La trad. es nuestra).

<sup>24</sup> “De hecho está fundado sobre un previa abdicación ante el tiempo (atomizado, estallado, reducido al instante).” (La trad. es nuestra).

<sup>25</sup> “Su valor reside precisamente en su selectividad y sus discontinuidades.” (La trad. es nuestra).

<sup>26</sup> Más adelante desarrollamos lo continuo y discontinuo en “Diario de un canalla”.

ausencia de una narración dotada de una trama constituye uno de los conflictos que permiten el progreso del relato.<sup>27</sup>

5. Ejercitar el diario. El inicio de la escritura del diario está dado siempre por la decisión de comenzar a escribir. Philippe Lejeune ofrece una serie de ejercicios o planteos para transformar el diario en relato. Sucintamente se puede esquematizar del siguiente modo:

1. Usar un diario para escribir un relato. 2. Seleccionar y reescribir. 3. Proceder a un montaje, donde pone el ejemplo de Claude Mauriac.

En la propia experiencia de Lejeune el diario comienza cuando decide que el borrador sea el texto definitivo. Pero entonces, es necesario que sea un bello borrador. La enunciación del diario propiamente dicho, se retroalimenta con la esfera de la recepción y de esa forma pasa a ser escrito desde la perspectiva del libro: “Un journal *pour a un lecteur*”<sup>28</sup>(2005: 69). Como se trata de un verdadero diario, respeta el pacto autobiográfico, sin perder por ello la consideración y el placer que experimentaría el lector. Busca construir el texto del diario con una trabazón en los aspectos estilísticos y ornamentales de la palabra, así como en la estructura del relato. Esta tarea —aunque suponga un riesgo— no lo aleja de la verdad: “Il n’y a aucune vérité à écrire mal.”<sup>29</sup>(69). Una escritura así, desborda el momento en que es escrita. No se trata solo de una técnica, sino que deviene en una forma de vida, una ética, y también, un goce.

6. El fin. Aunque la emoción del diario radica en llegar a su final, la idea del fin —al mismo tiempo— es extraña o ajena a un texto que se escribe a diario. En esta búsqueda, la paciencia del lector se constituye en una variable más. Se pretende que el lector se vea deseoso de continuar la lectura, y no saturado de ella. En ese sentido, la preocupación que Levrero muestra en el “Diario...” es

---

<sup>27</sup> En *La Novela luminosa* este aspecto también aparece. El narrador debe encontrarle un final. A través de su meta-narratividad vemos la resolución de hacerlo relato y literatura. Levrero, para darle un fin, clausura su historia de amor que había constituido una de todas las líneas narrativas de la historia contada.

<sup>28</sup> “Un diario para un lector.” (La trad. es nuestra).

<sup>29</sup> “No hay ninguna verdad mal escrita.”(La trad. es nuestra).

permanente. Existe un juego delicado de falsa modestia, donde a riesgo de fastidiar al lector con sus repetidas disculpas, busca granjear la piedad por parte del lector: “Un hipotético lector debería perdonar estas vacilaciones y esta verborragia...” (D.C.: 1992: 130). Luego: “Pero ya me está apenando tener al lector, por más hipotético que sea, pendiente —si es que todavía está allí— de estos ridículos conflictos míos.” (D.C.: 133). En la siguiente página: “Ahora, con cierto rubor, imagino una serie de lectores dispersos, que entran y salen en mi prosa cuando quieren, que saltean párrafos enteros, buscando sustancia, que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más.” (D.C.: 134). Páginas más adelante, las adjetivaciones que recibe el lector empiezan a lexicalizarse y quedan adheridas al sustantivo “lector” que pasará a funcionar como una fórmula única en el resto del relato: “...estimado hipotético lector...” (D.C.: 138). La página 142 del “Diario...” marca una iteración llamativa de esta lexicalización (“hipotético lector”), contribuyendo a la repetición, como característica del diario constitutiva del ritmo, que desarrollamos más adelante.

7. Los niveles. El capítulo titulado “Continuo y discontinuo” encierra algunas condiciones que hacen a la naturaleza misma del tipo de texto que es el diario. Un diario es un espacio de escritura que puede comprender conductas variadas frente a la acción de la escritura. Por ejemplo, atributos propios del diario como la desvergonzada actitud de cometer errores ortográficos, así como la desfachatez de ser una “bestia” (“bête”) en su escritura. A la vez, también existen escritores que cuentan su intimidad en traje y corbata.<sup>30</sup>A partir de aquí, Lejeune desarrolla tres niveles fundamentales de la escritura diarística: el soporte, el ritmo, y el acto.

7.1. El soporte es aquello que se necesita para poder escribir un diario. Si dejamos a un lado la computadora, habría dos grandes tipos de soportes: el cuaderno y las hojas volantes. El diario garantiza lo continuo mientras que las hojas volantes lo discontinuo. El cuaderno propiamente dicho, como objeto total, cocido, pegado, con espirales y sobre el que se pone un nombre, opera sobre el

---

<sup>30</sup> En el Uruguay, en este sentido, quizá pueda pensarse, en un trabajo publicado por la Biblioteca Nacional en relación a los “diarios” de José Pedro Díaz, investigador catedrático y escritor uruguayo.

“plano del fantasma” aquél del que hablaba Paul Ricoeur y llama “identidad narrativa”: el cuaderno mismo ofrece una promesa mínima de unidad. Las anotaciones discontinuas que se inscriben en un diario, transforman el blanco del cuaderno —inerte al momento de la compra— en el espacio vibrante de un movimiento continuo por esencia. Pero en cuanto al soporte en sí, se presentan dos pequeños problemas. Primero, ¿qué pasará cuando el cuaderno se termine y reúna la discontinuidad, a la vez que la vida y la escritura continúan? El cuaderno una vez archivado deja de ser una imagen del todo por devenir para ser un simple cuaderno volante. Es decir, una serie de nuevos discontinuos: emocionantes “ceremonias de adioses” —dice Lejeune— que no son más que un “hasta luego”.

7.2 La sucesión de cuadernos como escritura de diarios conforma una suerte de “archi-cuaderno” que restaura la continuidad y transforma a cada uno en la página de un cuaderno más grande. Detrás de esto se encuentra el temor a la muerte. Sería posible escribir un cuaderno que no tuviera fin. Se trata de la escritura en cuaderno como seguro de vida.

7.3 La informática —en su hipertextualidad— sería el soporte que nos aproxima al cuaderno sin fin. Esta especie de fichero único doblaga la discontinuidad del soporte gracias a la capacidad de almacenamiento que ofrece. El segundo problema, es que existen diferentes tipos de cuadernos. Por ejemplo, cuadernos y agendas, donde ambos soportes vehiculizan la escritura de diario. El cuaderno es ideal porque no le propone ningún modelo de escritura. Las discontinuidades desaparecen fundidas en la continuidad del papel. La agenda, por el contrario, formatea el espacio de la escritura según el ritmo del tiempo en una cronología específica. También es una realidad que se utilizan muchas agendas como diarios: “La contradiction devient alors visible à l’oeil un entre un temps de la vie supposé continu et homogène et une écriture qui s’avère discontinue et hétérogène: pages laissées blanches, entrées de taille inégale, très courtes ou débordant sur le jour suivant.”<sup>31</sup>(Lejeune, 2005: 76).

---

<sup>31</sup> “La contradicción deviene visible al ojo desnudo entre un tiempo de la vida continuo y homogéneo y una escritura que se revela discontinua y heterogénea: páginas abandonadas en blanco, entradas de desigual extensión, muy pequeñas o desbordadas al día siguiente.”(La trad. es nuestra).

7.4 Los diaristas exhiben dos actitudes. El que llena la página, cubre vacíos, y hace entradas regulares tratando de mostrar una homogeneidad acorde a la de la vida. Y por otro lado, el que hace entradas irregulares, salteadas, ocupando una cantidad variable de líneas por amor a la discontinuidad, como en el caso mismo de Lejeune.

La ilusoria promesa de unidad del diario permite abandonar la esclavitud de la vida para caer en la del cuaderno. Pero en esta esclavitud, con sus discontinuidades, incluso reunidas en esta ilusoria unidad, las entradas quedan separadas, y cada una guarda el momento en que fue escrita. Este soporte individual de irregularidades, al decir de Lejeune, demuestra que cada una de las entradas *hacen cuarto aparte ya que no se acuestan en el mismo papel*.

8. La escritura diarística de Levrero en “Diario de un canalla” brinda esta suerte de amor a la discontinuidad. El hecho se constata no solo en la variabilidad de la extensión de cada una de las entradas registradas, sino en la versatilidad con que cambia de tópico en una misma entrada, con lo cual se generan discontinuidades que trascienden el parámetro de lo cronológico. Al iniciarse el Capítulo II el narrador realiza un comentario metadiscursivo, que llama la atención no solo por constituir un aspecto distintivo de los sucesivos textos autobiográficos de Levrero, sino por el reconocimiento de una escritura discontinua: “(19 de diciembre) Obsérvese la fecha: el diario, como tal, se me fue al diablo.” (D.C., 1992:142).

El ritmo constituye de alguna forma la morfología del diario. La continuidad que asegura el soporte del cuaderno en la escritura del diario en sí, no se refleja en forma total.

La escritura del diario es fragmentaria, ya que se compone de una serie de “entradas” o de “notas”. Lejeune llama “notas” y “entradas” a todo lo escrito bajo una misma fecha. Estas unidades suelen tener un encabezado, una fecha, un comienzo y un fin, con eventuales divisiones interiores. Estas últimas pueden ser temáticas o retóricas, también pueden dividirse en párrafos. Cada una de ellas es un microorganismo: hay un blanco metido entre dos entradas y cada una es un conjunto discontinuo. Las entradas siguen el orden del calendario y el reloj, formando un continuo que sirve para evaluar sus discontinuidades e irregularidades.

Estas entradas dan una sucesión al orden temporal, generando un simulacro que evoca la continuidad. Es un planteo opuesto al *Ulises* de Joyce por ejemplo,

quien construye una ficción inmensa para representar la continuidad de un día de vida. Lejeune utiliza la imagen o noción del “espejo de bruja” (convexo) que puede concentrar sobre una débil superficie la imagen total de lo que le rodea. Es una suerte de panóptico. La idea que el diarista va a decirlo todo, es solo una ilusión. El diario, lejos de esto, es un filtro como lo anticipamos al desarrollar sus características. Su valor se encuentra, de hecho, en su selectividad y discontinuidades. Estas reflexiones le permiten a Lejeune acceder a una definición del diario más general y económica que lo expuesto hasta ahora: “...un journal est une *série de traces datées*.”<sup>32</sup> (2005: 80).

La seriación es importante ya que si se la aísla, parece más un memorial que un diario. Los rastros en serie son un intento de asir el tiempo en su movimiento, más que fijarlo a un acontecimiento. Por lo tanto, las discontinuidades del diario son *puestas en series* y retejidas en continuidad. Su articulación es metódica, repetitiva y obsesiva. Estos rasgos, pese a sus discontinuidades, fortalecen la coherencia. Existen formas o moldes regulares que desde una estructura externa homogenizan las obsesiones temáticas y libres de los diaristas. Desde un nivel interno, el tipo de relato que es el diario junto a su retórica de la repetición y la variación, genera una regularidad susceptible de análisis a partir de un abordaje desde lo musical.

En consecuencia, estas consideraciones en su totalidad, le llevan a estudiar el ritmo. Lo realiza en dos dimensiones. Una interna: atiende a la morfología interior del diario, con sus temas y formas, la organización de sus encabezamientos, como se hace en el análisis musical de una partitura. La otra es externa: al confrontar los resultados obtenidos a otro parámetro. El tiempo medido en días, semanas y meses.

“Diario de un canalla” de Levrero es un ejemplo de cómo se reconstituyen esas discontinuidades a través de la repetición, metódica y obsesiva, de ciertos asuntos de la narración. Un elemento pre-textual y que moviliza el relato del diario es el asunto mundano, vinculado a la operación de vesícula, que luego se traducirá en otro asunto, pero inmaterial, que es la progresiva pérdida del “espíritu”. Luego el “espíritu” se reconstituirá con el ingreso de otros asuntos narrativos como la aparición del “pichón de paloma” (alternándose

---

<sup>32</sup> “...un diario es una serie de huellas fechadas.” (La trad. es nuestra).

retrospectivamente con “la rata” y “la abeja”), “el cubo de Rubik”, “Pajarito” y finalmente “Silvia”. Estos elementos que se repiten y varían a un mismo tiempo generan una continuidad narrativa en la discontinuidad propia del diario.

El acto en el sentido que Lejeune le otorga al diario tiene el valor de ser un producto. El teórico francés caracteriza al diario a través de las imágenes de un *encaje* (“dentelle”) o tela de araña, un *deporte*, un *arte de la improvisación* también. El diario es un encaje o tela de araña, en la medida que el autor escribe y hay puntos que quedan en suspenso. Un mundo que se construye de otros recuerdos, a través de la asociación de ideas. Por alusión, sus sombras, su virtualidad, flotarán cierto tiempo pero se irán evaporando de a poco como una flor que pierde su perfume. Se trata de una característica asombrosa del diario que se le opone a todos los otros textos: “Le discontinu explicite renvoie à un continuum implicite dont j` ai seul la clef...”.<sup>33</sup>(Lejeune, 2005: 83).

Lejeune compara al diario con una habitación a oscuras donde se entra al venir de un exterior muy iluminado, y luego de un tiempo allí, poco a poco, los contornos, lassiluetas, se despegan de las sombras y se divisan los objetos. Los asuntos narrativos de “Diario de un canalla” que enumeramos en el anterior párrafo, componen un entramado narrativo significativo o visible, al que accedemos con la llave de sucesivas instancias interpretativas.

9. El diario también es un deporte. Es una performance deportiva en cuanto la energía personal propia del autor es la que lo va agitando. Tener un diario es surfear sobre el tiempo. El novelista representa la imagen del exterior, mientras que el diarista escribe con el movimiento de su escritura convirtiendo en una danza esta ineludible pasión. Es precisamente en este sentido que diario se vuelve un arte de la improvisación musical. Pero es un arte porque está destinado a generar un producto que procura dar sentido y placer a los otros. En esta suerte de arte de la improvisación conviven el orden de la técnica y el

---

<sup>33</sup> “La discontinuidad explícita devuelve un continuo implícito del que yo solo tengo la llave...” (La trad. es nuestra).

riesgo de lo desconocido: “Elle suppose à la fois la maîtrise d’une certaine technique et l’acceptation immédiate de...l’inconnu.”<sup>34</sup>(Lejeune, 2005: 84).

Se ha dicho sobre el diario que no tiene forma propia, que es presa de la facilidad. Una especie de “arte de los que no son artistas” según expresara Thibaudet sobre lo autobiográfico. El pensamiento de Lejeune va por el lado contrario, su forma está fuertemente matizada. No hay otro arte que obedezca a obligaciones tan fuertes y severas. Es una escritura donde todos los procedimientos ordinarios del trabajo están interdictos; el diarista no puede componer ni corregir. El decir del diarista es al primer golpe: “Il doit dire juste du premier coup.”<sup>35</sup>(Lejeune, 2005:84). El diario se escribe en la ignorancia de lo que sucederá. Su valor aparece del rastro de un instante.

Este desarrollo escritural del diario ha tenido en el procesador de la computadora una resignificación de la tarea, ya que permite la corrección sobre lo “vivo”. No se publica una entrada hasta que lo dicho suene justo. El diarista cada día debe decidir si continúa o discontinúa su diario. La acción de discontinuar es un interruptor en la escritura continua del diario. De esto depende la fidelidad o infidelidad del diarista. Si el escritor ingresa en lo discontinuo, aflora el remordimiento y la plegaria. Recordemos: “...el diario, como tal, se me fue al diablo...” ya citado del “Diario de un canalla”. Pero esta negligencia del diarista es feliz para Lejeune, ya que no es obvio que la continuidad sea necesariamente un valor.

Existen diversas expresiones de la discontinuación: la manera dulce, a través de la negligencia; la manera media: en una suspensión voluntaria; la manera fuerte: con detención definitiva; y la manera violenta: con una destrucción de la escritura.

En el texto de Levrero es evidente la manera dulce, reconociendo en forma permanente su negligencia ante el lector. También, asumiendo la volatilidad con que varían los motivos que le disparan la escritura: “Veo que me dejé llevar por la furia reprimida y me puse a escribir un material ideológico, en lugar de

---

<sup>34</sup> “Ella supone una forma matizada de cierta técnica y la aceptación de lo inmediato y desconocido.” (La trad. es nuestra).

<sup>35</sup> “Debe decir desde el primer golpe.” (La trad. es nuestra).



enfrentar la necesidad de contar lo mío. Es que no quiero contar lo mío. También se fue al diablo mi pretensión caligráfica; veo que la letra no ha mejorado nada.” (D.C., 1992: 132). Existen otras discontinuidades también, debido a otras escrituras paralelas como pueden ser cartas etc. El espacio virtual de la informática con su amplia gama de variantes, en su “exceso” de comunicación, genera un espacio propicio para que se engendren nuevas y variadas conductas en el campo constructivo del diario. Es el caso concreto de las redes sociales tan expandidas en la actualidad. Alguna de ellas, por ejemplo Facebook y la posibilidad de la biografía, matiza su forma de uso, generando entradas de carácter autobiográfico, así como también entradas diarias respecto del “estado” diario del usuario, hora a hora, o incluso, minuto a minuto. Esta red social, así como el twitter, se encargan de atender esa obsesión de registrar a cada momento lo que le sucede al individuo. En este sentido las redes sociales más usadas se convierten en una suerte de hipérbole del diario respecto de su uso tradicional.

Lejeune encuentra que en el campo creativo del diario los recursos empleados son sorprendentes, a la vez que reconoce que la extrema facilidad y extrema dificultad de su concreción, hacen de su abordaje un reto nuevo a transitar en la investigación de los textos de esta naturaleza.

## Capítulo VII. El *sí mismo* de un canalla. La *hermenéutica del sí mismo* de Ricoeur en “Diario de un canalla”

Una lectura de algunos conceptos claves de Paul Ricoeur (Valence, 1913–París, 2005) —aquellos que el filósofo expresó a propósito de la ontología del ser y la construcción narrativa— permite ingresar a una tarea hermenéutica de los *diarios* de Mario Levrero. La *hermenéutica del sí mismo* que expone Ricoeur, toma distancia de la tradición filosófica sobre la reflexión del *cogito* fundada por Descartes, porque se aleja de la inmediatez de la expresión “yo soy”. Ricoeur establece una distinción entre decir “yo” y decir “sí mismo”. El “yo” es distinto del “sí mismo” y el “sí mismo” aquí es entendido como “fundamento último” de su reflexión filosófica. En su pensamiento continúa la línea trazada por Wittgenstein, ya que considera al hombre como ser lingüístico en primer lugar. También elabora su pensamiento desde las consideraciones de Nietzsche, las que son críticas con respecto al racionalismo cartesiano.

1. El *sí mismo*. Ricoeur critica el término “yo”. Se aleja deliberadamente del “yo” cartesiano fundante del racionalismo filosófico y se aproxima a las nociones del sujeto que elaboró Nietzsche. Este filósofo fue el primero en criticar la noción de “yo”, entendida como producto del lenguaje, inserta en el discurso, y que carece de un sitio fijo. Por esto Ricoeur señala la falta de “anclaje” del término “yo”, consecuencia de su condición de pronombre.

“Yo” es un término que integra la categoría de los deícticos, un “indicador intermitente” a diferencia del nombre propio (Ricoeur, 1996: 4). El indicador “yo” solamente puede designar cosas que varían, que son diferentes y que solamente pueden ser localizables en relación a la enunciación. Al decir “yo” se habla de un *ego* que funciona como señalador dentro de una determinada enunciación.

Por otra parte, la enunciación también debe ser entendida como “acontecimiento del mundo” en términos de Heidegger. Es por esto mismo que los pronombres personales “yo” y “tú”, aunque figuren entre los operadores de identificación, no tienen “ningún privilegio respecto a otros deícticos, en la medida en que conservan como punto de referencia la enunciación” (Ricoeur, 1996: 5).

El “sí mismo” libre de la enunciación. Por todo lo expuesto, Ricoeur optará por el término “sí mismo” para objetivar su elaboración filosófica y de este modo acaba por abandonar el uso que la tradición le otorgó al término “yo”. Como se ha

explicado, lo abandona porque solo es identificable dentro de la enunciación. Mientras que el pronombre “yo” es un prisionero del enunciado; en oposición, el “sí mismo” es un concepto libre de la enunciación en que se inscriba.

Por estas mismas razones, al momento de pretender la caracterización del sujeto que emite su discurso, esa persona afanosa por liberar su subjetividad y su historia por medio del relato, resulta más fiable hablar del “sí mismo”. En la actividad hermenéutica que aquí va a desarrollarse, el sujeto a comprender será el “sí mismo” de “Diario de un canalla” del escritor Mario Levrero.

Para reafirmar este concepto, es muy clara la explicación de Domenico Jervolino (2005) sobre las diferencias entre el “yo” de la primera persona y el “sí” de Ricoeur: “un sí que no es una posesión aferrada del yo en primera persona, sino que es el pronombre reflexivo omnipersonal sí que coincide finalmente con la condición, asumida por el acto a la vez pobre y real de la reflexión filosófica, de los seres humanos actuantes y sufrientes.” (2005: 208).

2. La persona y su autoenunciación. Dentro de los aportes de Paul Ricoeur a la filosofía contemporánea, surgen ciertas cuestiones que el filósofo expresó al estudiar “la persona” y las implicancias de su autoenunciación. Ricoeur también recoge de Nietzsche la noción de la multiplicidad de sujetos que luchan entre sí dentro de un mismo ser. Múltiples “yoes” se debaten en la duda y buscan una certeza (S.O. Prólogo, XXVIII). Por otra parte, su pensamiento se instala en la temporalidad del ser heideggeriano y Ricoeur piensa en un “yo” que solamente se constituye como “ser en el mundo”. De ahí proviene su carácter multifacético y cambiante, característica que había señalado Nietzsche refiriéndose a la multiplicidad del “yo”.

Para Ricoeur, el concepto de persona no es reductible a otros conceptos. Queda eliminada la duplicidad cuerpo y alma, ya que la persona es un cuerpo que recibe predicados psíquicos y físicos. También se le adscribe un hacer y un padecer. Se trata de “una persona en cuanto particular de base —que es cuerpo—, quien realiza acciones y habla a otra “persona”, a un tú que se le pone al frente en una relación de cara a cara.” (S.O.).

Marta Bentancur García (2010) señala que Ricoeur en los estudios de la persona tiene la “ventaja” de partir del lenguaje y de este modo abre un camino “para estudiar su complejidad”. La noción de persona, en términos de Strawson, tiene propiedades físicas y espirituales, pero además, realiza acciones conscientes y razonables. También ese hablante se dirige a un tú o a un

ustedes, a los que reconoce como sus iguales y ante ellos asume compromisos morales y legales. La persona es un emisor “capaz de hablar de sí mismo, que puede expresar su subjetividad ante los otros y puede narrarse. También exige el cumplimiento de sus derechos y cuando lo hace se asume como persona perteneciente a una sociedad y a la comunidad humana”. (Ricoeur, 1996).

Más adelante, al estudiar el tema de “identidad narrativa”, se entenderá que por medio de la narración, la persona se constituye en personaje. El personaje es quien ejecuta la acción en el relato.

3. La duda. Ricoeur comienza por plantear dos instancias precisas en la tradición de la filosofía del sujeto: el *cogito* cartesiano y el *cogito* de Nietzsche. Entiende que cuando Nietzsche extrema la duda, jerarquiza el lenguaje en relación al pensamiento y acaba por oponerse con virulencia al racionalismo cartesiano. Para Nietzsche, el lenguaje desinstala la distinción entre ser y pensar. Ricoeur retoma esta distinción y comprende el lenguaje como una mediación entre “ego” y pensamiento.

El resultado filosófico de Ricoeur es el *cogito quebrado*. Si bien es cierto que el sujeto habita y se debate en el espacio perpetuo de duda en que está inmerso, el propio acto de dudar será justamente la única certeza que el sujeto posea.

En el caso de Levrero, el sujeto que escribe sus diarios va a instalar en la escritura ese espacio conflictivo del acto de dudar. El sujeto que escribe duda una y otra vez y esas dudas atraviesan las líneas que su escritura despliega. Sus vacilaciones generan los conflictos íntimos y hacen progresar el relato.

4. La *atestación*. La hermenéutica del *sí mismo* busca la verdad en la noción de *atestación*. No hay certeza ni seguridad en el pensamiento como lo planteaba el racionalismo cartesiano. Lo más aproximado a una certeza es la *atestación* de Ricoeur, definida como “una especie de creencia” (Ricoeur en Masiá, 1998: 157). La enunciación sería: “Yo creo en...”.

Se trata de una filosofía del testimonio, apoyada en la creencia y en la confianza, sin garantías de “hipercerteza”, sino que es un tipo de certeza que tiene la fragilidad y la vulnerabilidad propias del discurso. Está siempre amenazada por la sospecha y el modo de responder a esa sospecha es confiar “en el poder decir, en el poder hacer, en el poder responder a la acusación”. El sujeto tiene una confianza crítica en sí mismo y desde esta perspectiva la *atestación* se

define “como la seguridad de ser *sí mismo* obrante y sufriente” (Ricoeur en Masiá: 157).

Para Santiago Castello la *atestación* se presenta como una especie de creencia que “se inscribe en la gramática del «creo–en» y no en la gramática de la creencia «dóxica», que se asemeja a la *episteme*, de ciencia [...] se asemeja a la realidad del testimonio, en la medida en que se cree en la palabra del testigo.” (Castello, 2002: 14). En el cogito quebrado de Ricoeur, el crédito es una “especie de confianza”, una “atestación fiable”, porque crédito significa también fianza.

Es una característica de la *atestación* ser, fundamentalmente, atestación de sí. Si bien la atestación no da garantías, siembra una confianza más fuerte que la sospecha. Por su parte, Jervolino señala que la sospecha puede cuestionar la atestación, pero para confirmarse debe basarse en “*atestaciones* más creíbles” (2006: 209).

5. La persona, la duda y la *atestación* en el “Diario de un Canalla”. En el texto de Levrero, la persona se constituye desde los predicados psíquicos y físicos que el propio narrador testimonia de sí.

5.1 En el inicio del relato, estos predicados psíquicos y físicos se refieren a la situación emocional y física que el sujeto vive actualmente:

[...] lo cierto es que no he muerto en aquella sala de operaciones. Sin embargo... Sin embargo, tal vez sí haya muerto; al menos —y no tanto por el simple acto de extirpar una vesícula, sino por toda una serie de hechos que le precedieron —y le siguieron—, sé que muchas cosas han muerto en mí (D.C.: 129).

El reconocimiento de que no ha muerto es una *atestación* que el personaje enuncia. Pero de ese hecho pasado —la operación de vesícula— se deriva el primer atributo de su persona: es casi un muerto o un sobreviviente, porque en él ha muerto algo muy importante. Esta declaración también es una *atestación* del personaje. Esa parte de su persona es tan significativa para él que puede interpretarse como una metonimia de su vida “verdadera”.

Por el recorrido de las vacilaciones, el sujeto emite una segunda *atestación* que parece contradecir la primera, cuando de inmediato supone que “esas cosas” “tal vez no están muertas” sino “dormidas, postergadas, aletargadas, aburridas,

envenenadas” (D.C.: 129). Esas “cosas” objeto de su creencia tienen una presentación inicial enigmática, ya que el lector aún no sabe a qué se refiere el narrador pese a la intensidad emocional de su manifestación.

Ahora bien, una vez emitida esta segunda *atestación*, lo corroe nuevamente la duda, característica del sujeto que *se piensa*, quien incurre en el *cogito quebrado* que postuló Ricoeur: ¿podrá recuperar esas “cosas muertas” mediante la acción de escribir o su empresa fracasará? En ese punto surge una tercera *atestación*, la cual es negativa en cuanto a las posibilidades del sí mismo, ya que anticipa su próximo fracaso: “sé que éstos son más papeles para tirar...” (D.C.: 130).

En la medida en que el narrador despliegue su discurso será capaz de afirmarse en la certeza de que “esas cosas” —concernientes a un sí mismo de un tiempo anterior—, “esas cosas” no están muertas y que en virtud del acto de escribir puede volver “a creer en ellas”. Por eso, en un postrer movimiento, antes de clausurar esta primera parte del Capítulo I del “Diario...”, vuelve a la carga con su voluntad de escribir “este texto”, un texto que descubra “por lo menos algo de lo mucho que tengo para decir, aunque no sepa por dónde empezar...”. Esta conclusión, certeza, *atestación* final, trastoca los sentimientos del personaje y le otorga ilusión. Dice: “Esto me emociona” (D.C.: 130). El personaje al narrarse ha iniciado una dialéctica de posibilidades e imposibilidades del sí mismo, la cual se vincula estrechamente a la dialéctica *mismidad–ipseidad*, como se verá más adelante.

5.2 Una segunda instancia de la constitución de la persona por medio de su discurso se produce en el fragmento siguiente, cuando el narrador expone su necesidad de confesarse. La confesionalidad es una característica fundamental del subgénero “diario”, como se ha estudiado en Lejeune. En este “diario” de Levrero, el personaje necesita reconocer que el atributo principal de su persona actual es haberse “convertido en un canalla”. Como se explicará más adelante, el término “canalla” está resemantizado en este discurso, este *sujeto que habla* y que *se narra*, es un “canalla” porque ha “abandonado toda pretensión espiritual”. En este punto se produce —contribuyendo a la gramática de su creencia dóxica— una nueva *atestación*: la persona que se cree que sumergido en esa situación “desespiritual”, se angustia y comienza a luchar para revertir lo que le ocurre. Para eso debe escribir porque es la única manera de cambiar, escapar de su estado canallesco y simultáneamente, recuperar el espíritu perdido.

El cambio producido en su persona no tiene como única causa la cirugía que padeció, sino que se agregan otras circunstancias. La primera dificultad está en que no vive en su país y está lejos de su familia: “estoy en Buenos Aires, donde soy un extranjero, desconocido y solo” (D.C.: 132). La segunda dificultad es su edad, ya no es joven: “estoy viejo, con ciertos problemas de salud” (132). Por último, su obligación de trabajar para mantenerse: “Hoy por hoy dependo exclusivamente de mi trabajo para sobrevivir (o subsistir: subexistir).” (132).

Tras estos reconocimientos, de inmediato retorna la duda, en esa perpetua vacilación que responde al *cogito quebrado*. Comprende que salir de lo que parece concebirse como un estatuto del ser (ser canalla), implica riesgos. El narrador no sabe si debe correrlos, ante las incertidumbres del futuro y la dureza del existir en el mundo. El texto despliega una nueva duda: el “peligro” de lanzarse a la escritura: “Por lo tanto, nada más peligroso para mí que este otro trabajo que estoy tratando de imponerme ahora, vacaciones mediante: despertar —ni más ni menos— al *daimon*, ese gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir, [...]” (D.C.: 132–133).

5.3 Además de sentirse viejo, con la salud quebrantada, solo, con escasos recursos y carente de la “chispa” del espíritu, es posible reconocer en el personaje otros predicados psíquicos: un modo de pensar que cuestiona los prejuicios e ideas dominantes, el ejercicio de facultades parapsicológicas y un misticismo que le lleva a percibir las casualidades como causalidades.

Los tres aspectos de la persona se hallan estrechamente vinculados, funcionan interconectados y las acciones del relato progresan en gran medida, por la presencia consecutiva de lo que el narrador llama “señales”: la aparición de las ratas un año atrás (137, 138 y 139), la de la abeja “libando frenéticamente” (141), la del pichón de paloma (135, 139 y 140) y el gorrioncito en el presente del relato:

[...] para mí, la llegada del pichón de paloma fue una señal, un mensaje del Espíritu. [...] en esos días, se dio nuevamente el fenómeno de magnetismo psíquico que tantas veces me había ocurrido en Montevideo y que ya había olvidado. En esos días se dieron encuentros, llamadas, formas especiales de comunicación, y aún un par de consultas, de personas totalmente desconectadas entre sí, acerca de problemas parapsicológicos. (D.C.: 143).

Considera son sus facultades parapsicológicas las que materializan su deseo de que aparezca otro pájaro en el “patiecito”, una vez que el pichón de palomaya ha volado. Así es que al descorrer las cortinas rojas del dormitorio, aparece un pichón de gorrión, a quien en adelante llamará “Pajarito” (D.C.: 147).

La posesión de facultades parapsicológicas le induce a pensar que los sucesos que ocurren en el cosmos están en comunión con lo que a él le ocurre. Por eso cuando la rodilla del personaje por debajo de la mesa se apoya en la rodilla de una mujer que él desea, se produce “un contacto mágico, bienhechor. Y en ese preciso momento comenzó a llover. Yo sentí que había sido ese contacto lo que decidió la lluvia y el alivio para toda una ciudad.” (D.C.: 149).

En su profundo afán por decir la verdad, no se atreve a asegurar que la conexión haya sido tal: “No es que lo crea así, pero así fue como lo sentí, [...]” (149). Aunque no arriesga a dar *atestación* del suceso como objetivamente verdadero, sí lo piensa desde su intimidad y nuevamente se organiza la duda, porque “quién sabe, después de todo, cómo funcionan las cosas.” (149).

5.4 Este sujeto narrador da cuenta de su mayor *atestación*: la creencia en la existencia del Espíritu. Esta creencia subyace en esta actividad de autoconstrucción espiritual y escritural, se ubica en la base psíquica de la persona. La creencia en el Espíritu hace que el texto despegue desde lo cotidiano a lo metafísico, de lo ordinario a lo extraordinario, de la casualidad a la causalidad. El texto discurre entre ambos polos de contingencia y trascendencia. Para enlazar ambos polos el narrador utilizará la retórica del humor. Es lo que denomina “habituales humoradas” (D.C.: 133), las que vierte en sus palabras para quitarle gravedad a aquello que percibe realmente grave y así despoja de tragedia sus padecimientos. El humor referencial atenúa el peso como el efecto de la figura retórica de la *litote*. Otras veces el humor es metalingüístico: cuestiona tanto el lenguaje en uso corriente o el lenguaje en uso literario: “A lo largo de estas páginas he hablado varias veces del Espíritu. Debo subrayar que, en materia religiosa, es en lo único que creo a pie juntillas —si se me permite la expresión.” (D.C.: 144).

Esta cita pertenece al Capítulo II, momento en el que narrador escribe su “credo” en una reflexión profunda, es su mayor *atestación*. Desde la perspectiva de la retórica, hace uso de la *anadiplosis*, repeticiones que le prestan fuerza rítmica persuasiva a su discurso:



[...] Creo, desde luego, en mi propio espíritu —por más oculto y ennegrecido que se encuentre hoy—; creo, también, en el espíritu de toda cosa, viviente o no; creo que el espíritu forma parte de una hiperdimensionalidad del Universo, y creo que es allí donde el Espíritu, con mayúscula, se mueve organizando ciertas cosas. En esto creo, y no por haberlo leído ni por una forma de fe que me hayan inculcado, sino por conclusiones que he sacado de mi propia experiencia y por lo que he escuchado de varias experiencias ajenas. [...] (D.C.: 144).

El tono burlón ha sido sobrepuesto por una gravedad auténtica. El “Espíritu” es un innombrable, un indefinible porque se ha manifestado en epifanías de la existencia: “Pero no sabría definirlo, ni siquiera intentarlo.” (D.C.: 144). Puede dar cuenta de su existencia porque lo ha experimentado por sí mismo. Esas experiencias son las que el narrador de la “novela luminosa” pretendía transmitir antes de la operación de vesícula dos años atrás y las que intentará escribir en el futuro hasta culminar en *La novela luminosa* (2005):

Pienso que ese Espíritu es una fuerza poderosa, nada mecánica pero sí sujeta a ciertas leyes, y que una de esas leyes le impide meterse demasiado en los asuntos de la gente; es uno quien tiene que ir hacia ÉL, y cuando uno va hacia ÉL lo encuentra con total facilidad. Pero, por desgracia, resulta muy fácil olvidarlo. [...] (D.C.: 144).

Escribir es el modo de “ir hacia ÉL”. La creencia en esa “fuerza poderosa” es una forma personal de religiosidad. Allí está el *ánima* que lo impulsa a la vida. El encuentro entre el Espíritu y el Hombre da una chispa de luz a la existencia. Al iluminarse la vida, cobra sentido. Es el instante en que el hombre corriente queda sepultado por el despertar del artista.

5.5 En este punto, su mística se enfrenta a la existencia mundana, ya que los “compromisos” y las “urgencias” que van unidos al trabajo para obtener recursos materiales y sostener una sociabilidad, desarrollan la parte práctica del cerebro, un cerebro “mezquino” y “ciego”. Por eso es una contrariedad que esa lejanía del Espíritu y su ceguera práctica, le hayan permitido disfrutar de algunos bienes materiales y llevar una vida mínimamente confortable y saludable:

[...] me despierto más temprano, más ágil, más interesado en cosas del llamado “mundo exterior”, con un talante más afable y sintiendo el cuerpo menos dolorido. Tengo ciertas alegrías y bienestares que antes no conocía. También disfruto de algunos bienes materiales que antes no tenía ni creía posible llegar a tener, como, por ejemplo, una heladera eléctrica. [...] (D.C.: 133).

El tema de la sobrevivencia física en franca contradicción con la realización artística se constituye en un dilema recurrente del escritor, la dialéctica de la duda y la *atestación* propias del *cogito quebrado* se expresan reiteradamente. Así expresa la gravedad del tema: “[...] Me estoy reprochando haber claudicado como artista; fue anoche que encontré, y ya no creo en la casualidad, una frase de Bernard Shaw acerca del artista: “Debe matar de hambre a su mujer y a sus cinco hijos y hacer que su anciana madre de setenta años trabaje para él; todo, antes de claudicar”.” (D.C.: 133).

“Y ya no creo en la casualidad” es una *atestación* que se inscribe en la gramática dóxica del escritor Mario Levrero. Las casualidades no son tales, sino “señales del Espíritu”, contactos que la fuerza superior envía al hombre, en forma de humildad, para abrir paso a su grandeza. El régimen de la causalidad dirige el ser en el mundo de este sujeto escritor, que ha de vivir atento a esas “señales” para que su espíritu no se confunda y se pierda entre las obligaciones cotidianas de lo que llamó “subexistencia”. En la doxa de Levrero, escribir “siempre es un acto secundario y a menudo prescindible”, escribir importa porque es una “forma de estar en el mundo y [...] una escala de valores” que el sujeto mismo ha forjado para sí, la cual “debería mantener a toda costa” (D.C.: 133).

5.6 En este punto, las reflexiones del escritor lo conducen a su propia literatura y traza una frontera: lo que ha escrito hasta ahora y lo que se propone escribir en adelante. La literatura que antes ha producido tenía la habilidad de atrapar al lector y “fascinarlo”: “[...] En otras circunstancias yo habría entrado derechamente al tema, habría agotado mis manantiales de horror, le habría vendido mi despreciable mercadería sin que él osara desviar ni por un instante la vista del texto [...], no le habría permitido escapar hasta que hubiera agotado la pestilente medicina. [...]” (D.C.: 134). En cambio, su escritura actual, la actividad del diario, pone permanentemente en riesgo la relación entre el autor y el lector, quien puede aburrirse y aún, abandonar la lectura: “[...] imagino una serie de lectores dispersos, que entran y salen de mi prosa cuando quieren [...], que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más. [...]” (134).

Este es un momento fundamental para la comprensión de la literatura de Levrero. El escritor está reflexionando sobre las características de su obra y la relación con su lector. La literatura anterior a este “Diario de un canalla” es definida como “manantiales de horror”, “despreciable mercadería” que él vertía

sobre un lector cautivo en la red del texto. En cambio su diario sin “sustancia” y por lo tanto, vacío (prefigurando su futuro *Discurso vacío*), no tiene asegurada la presencia del lector. La figura de este receptor del texto se multiplica: ahora se trata de lectores “que entran y salen” sin acabar de comprender. Ante la posible incomprensión, la figura del lector se ha pluralizado, la multiplicidad representaría la dificultad del contacto comunicativo.

Pensar que el discurso carezca de destinatario debería ser desmoralizante. Sin embargo, no lo es para este sujeto que al narrar pretende su “autoconstrucción”. El diario es el espacio en que el sujeto habla de sí mismo para construir su identidad. Por eso considera que al escribir se está “recuperando”, es su sí mismo lo que está en juego. Ante esa gran tarea, cualquier concepción previa sobre qué es la literatura, es banal: “No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida.” (D.C.: 134). El exabrupto “carajo” con que culmina su reflexión hace un contrapunto con la atenuación del humor y revela con violencia, toda la gravedad de la tarea que se ha impuesto: una cuestión de vida o muerte.

## Capítulo VIII. Rodeo de un canalla. La filosofía del rodeo en “Diario de un canalla”

Ricoeur afirma que sus estudios presentan un carácter *fragmentario* (S.O., Prólogo: XXXII), que procede de la estructura analítico reflexiva propia de la hermenéutica. A propósito de la filosofía de Ricoeur, Doménico Jervolino recuerda que las acciones humanas siempre están insertas “en un orden simbólico que compartimos con los otros (y, en el límite, con la humanidad en su totalidad) [...]” (2006: 209). El movimiento de ir hacia el otro y volver hacia el uno mismo, genera reflexión. “Este retorno a sí es la única constitución del sí que nuestra condición finita y contingente nos permite, pero al mismo tiempo la filosofía es necesariamente reflexiva. Hay un vínculo inevitable que es la reflexividad inmanente del lenguaje [...]” (209). Retornar al sí es “la conquista del acto” en “el sentido más íntimo”. Para Ricoeur, esta reflexividad se produce por un rodeo, una desviación. Jervolino añade que nunca se trata de un “acto puro” ni “autotransparente” (209).

Para abrir paso al análisis, Ricoeur entiende que la reflexión se produce mediante “rodeos”. Estos rodeos encuentran su sistematización por medio de una serie de preguntas. Son interrogantes que permiten la aproximación al “sí mismo”; preguntas que están siempre encabezadas por el interrogativo “quién”: “La hermenéutica es entregada aquí a la historicidad de la interrogación, de donde resulta la fragmentación del arte de preguntar.” (S.O., Prólogo: XXXII).

1. Indirectividad del sí. Este análisis demuestra “el estatuto indirecto” que ocupa “la posición del sí” (S.O., Prólogo: XXIX). Solamente los rodeos pueden dilucidar el sí porque su posición es indirecta. La interrogación comienza con la pregunta “¿quién?” y para avanzar en la reflexión es necesario retornar una y otra vez desde a esa misma interrogante.

2. La interrogación. La *hermenéutica del sí* por medio de la interrogación, introduce problemáticas en torno al pronombre interrogativo “quién” referido al sujeto, tanto en su estatuto de emisor como de agente. La complejidad de la interrogación sobre “quién habla”, compete a una filosofía del lenguaje, en el doble aspecto de una semántica y una pragmática.

Ricoeur plantea que son cuatro las interrogaciones: “quién habla, quién actúa, quién se narra, quién es el sujeto moral de la imputación” (S.O., Prólogo: XXIX a

XXXIII). Cada una de estas preguntas referidas a la identidad del sujeto serán tratadas de acuerdo a la naturaleza del texto evocado, momento en que cobrarán significación.

3. Si se recogen los estudios sobre el género autobiográfico, aun considerando las divergentes filosofías que lo sostienen, es posible afirmar que la característica fundamental del género autobiográfico, es la identificación de estos cuatro “quién”. Es justamente en la autobiografía donde *quién habla* es también *quien actúa*. Asimismo, *quien habla* al narrar su vida, es quien se narra, ya que se trata de un relato que se tiene a sí mismo por narrador y protagonista. Por último, en su discurso la persona reflexiona y realiza valoraciones de lo hecho a lo largo de su vida, o al menos, de una corta experiencia, por lo cual se convierte en “sujeto moral de la imputación”: se juzga a sí mismo. En consecuencia, por los efectos de estas consideraciones, la interpretación de las interrogantes que responden a los diversos “quién” en “Diario de un canalla”, se estudiarán de un modo tal, que un “quién” conduzca a otro “quién”.

4. Quién es quién en el “Diario de un canalla”. En sus disquisiciones, Ricoeur reconoce la existencia de un desdoblamiento que genera un primer y un segundo *quién habla*. El primer *quién habla* designa a la persona como distinta de las cosas. A los efectos de este trabajo, en el caso del “Diario” de Levrero — como se procedería ante cualquier otro texto escrito— la pregunta “quién habla” se representa en “quién escribe”. Esta acción de hablar—escribir presenta en este discurso características particulares.

En primer lugar *quien habla* tiene aquí conciencia de su acto de emisión, ya que dice al inicio de su discurso: “Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa [...]” (D.C.: 129).

En segundo lugar escribir (decir, hablar) le produce una emoción de felicidad al sujeto: “[...] Estoy, nuevamente, acariciándome y nutriéndome con palabras. Las dejo fluir.” (130).

Una tercera característica importante de su decir es que lo hace impelido por la voluntad, no le resulta fácil, ha de imponerse la tarea: “(19 de diciembre) Obsérvese la fecha: el diario, como tal, se me fue al diablo.” (143).

La cuarta característica, que se estudiará con más profundidad en el capítulo sobre “identidad narrativa”, tiene que ver con la escritura como fundamento de

su existencia: “[...] y ahora que lo digo —————por fin, por fin lo digo ————lo escribo, que es para mí la única forma auténtica de decirlo, de decírmelo [...]” (129).

5. El *tú* del interlocutor. Para Ricoeur, el segundo *quién habla* aparece cuando la persona se designa a sí misma como locutor capaz de dirigir la palabra a un interlocutor (S.O., Prólogo: XXX). En el caso del emisor del “Diario de un Canalla”, ese segundo *quién habla* evidencia su presencia a partir del momento en que nombra a su interlocutor. La primera vez lo llama “hipotético lector” (D.C.: 130). El adjetivo “hipotético” devuelve al *sí mismo* al campo de la duda. El emisor aún no sabe si ese lector cobrará existencia real o si habitará como un fantasma en su monólogo solitario. Desde el momento en que el “tú” del lector es nombrado, se verbaliza el segundo *quién habla*. “[...] un hipotético lector debería perdonar estas vacilaciones y esta verborragia [...]” (130). El adjetivo “hipotético” dirige el discurso hacia el ámbito de lo posible, por eso continúa con el uso del modo condicional y dice “debería”. El lector existirá cuando el texto sea leído por él y entonces el texto completará su existencia en el acto de la recepción. Es interesante comprobar la conciencia de la importancia de la recepción que el escritor exhibe y declara en el ámbito de su propio texto.

La actividad del emisor es decir–escribir hechos de su propia vida. Quien actúa es *quien habla* y *quien se narra*. Desde el inicio su acción toma un carácter confesional. Este hecho produce una deriva de su discurso sin “sustancia” hacia la configuración de un *diario íntimo*. El escritor en su discurso es un personaje que desea ser perdonado por su lector. Y requiere de ese perdón para poder continuar con su discurso autobiográfico.

6. Pero visto de otro modo, desde el momento en que el emisor nombra y reclama a ese *tú*, que sería otro aspecto del *sí mismo*, es posible interpretar que al solicitar el perdón del *tú*–lector, es su *sí mismo* quien desea perdonarse. El *sí mismo* del escritor ha de perdonarse haber abandonado la escritura, y ahora que la ha retomado, ha de ser perdonado por no poder escribir lo que antes solía hacer con maestría. Debe obtener el perdón para ahora poder continuar con esta nueva escritura diarística, discontinua pero también abrumadora, “verborrágica” según sus propios términos. En ese momento en que solicita el perdón es porque se juzga, en términos de Ricoeur aparece *el sujeto moral de la imputación*.

7. La configuración del tú: al observar las indicaciones que el emisor realiza al tú (o usted) del lector, se puede interpretar su configuración. Ese *tú* ha de ser capaz de perdonar. *Quien habla* señala que el lector deberá perdonar las vacilaciones y la verborragia (D.C.: 130) que sostienen y a la vez desdibujan, su discurso. La falta de precisión, ese hablar sin rumbo, des—caracteriza el relato, lo desconfigura como tal y por lo tanto se manifiesta como una anti—estrategia narrativa, cuya consecuencia sería la falta de interés del lector. Las vacilaciones son reconocibles tanto en las afirmaciones que luego se contradicen, como en las pausas y en los silencios que adquieren la forma gráfica de una serie de asteriscos dentro de un espacio en blanco que separa los fragmentos.

En oposición a estos silencios que discontinúan el discurso, la verborragia es definida como “verbosidad excesiva” por el Diccionario de la R.A.E. Exceso de silencios, exceso de palabras, sin adecuación a la forma atractiva de una trama narrativa dirigida al *tú* que escucha y que en su recepción, completaría la existencia del discurso.

La segunda vez que aparezca el tú del lector, ya será un *tú* magnificado porque tiene voz, la voz hipotética que el escritor le imagina y le presta: (“¿Y el espíritu?”, preguntará usted. “¿Y aquella dimensionalidad del ser?”) (D.C.: 130). Estas citas imaginarias puestas en boca del *tú* del otro, demuestran que se trata de un *tú* que conoce al *yo* desde su existencia anterior. Es más que un lector recién llegado, ese lector es el *tú* que le sigue y le persigue dentro de su propio ser. Es la sombra de *quién habla*.

Más adelante el lector recibirá el tratamiento formal de “usted”. Es un pronombre que denota respeto y distancia. De algún modo, el escritor distingue así al lector. El lector distinguido y distanciado por el uso del “usted”, otras veces será distinguido y acercado por la intimidad del “tú”.

8. También la espada implacable de la duda inherente al *cogito quebrado* caerá sobre el *tú*. Esa distancia que media entre el *yo* y el *tú*, permite la observación del otro: “Pero ya me está apenando el lector, por más hipotético que sea, pendiente —si es que todavía está allí— de estos ridículos conflictos míos.” (D.C.: 132). Así es que la duda conflictiva y constitutiva del *sí mismo*, se expande sobre la figura del *tú* del lector. El *yo* se humilla en extremo cuando afirma que sus conflictos son “ridículos”, entonces puede no merecer el *tú* que lo escuche. El lector queda caracterizado por ser huidizo. Entonces el *sí mismo* se halla ante una parte fugitiva de su ser.

En ese párrafo del “Diario...”, el narrador reflexiona sobre su literatura y la relación que ha entablado con el lector a lo largo de todas sus obras:

[...] En otras circunstancias yo habría entrado derechamente al tema, habría agotado mis manantiales de horror, le habría vendido mi despreciable mercadería sin que él osara desviar ni por un instante la vista del texto, fascinado por una prosa límpida que teje una estructura perfecta [...]: no le habría permitido escapar hasta que hubiera agotado la pestilente medicina [...] (D.C.: 134).

El *tú* se ha corporizado en el pronombre en tercera persona. Así, *quien habla* puede reflexionar y representarse por medio de los deícticos “le” y “él”. Reflexiona sobre el lector que antes poseyó, un ser hipnotizado por la narración, pero también envenenado por esta. El relato ha ingresado en un nivel metadiscursivo al hablar de sí mismo.

Con esta nueva discursividad diarística, Levrero cambia el rumbo anterior de su literatura para inaugurar una escritura entramada con la vida. Entre los muchos riesgos que corre, está el de perder al lector, quien ya no es uno, porque lo imagina múltiple. En una de sus acepciones simbólicas, multiplicidad significa difusión, profusión, confusión: “Ahora, con cierto rubor, imagino una serie de lectores dispersos, que entran y salen en mi prosa cuando quieren, que saltean párrafos enteros, buscando sustancia, que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más.” (D.C.: 134).

El narrador se ruboriza porque está avergonzado de haber cambiado su discurso y por lo tanto, no ser ya quien era. En la dialéctica *mismidad–ipseidad*, el cambio del *sí mismo* se abre paso en el cambio de su escritura. Ese triunfo de la *ipseidad* retoma el juego de opuestos en el acto de volver a escribir y así cumplir con el mantenimiento de *la palabra dada*, característica de la *mismidad*.

9. *Atestación* de vida. El escritor caracterizó la literatura que antes produjo como “pestilente medicina”, ahora intentará caracterizar la que desea y necesita producir. Ubicado en el espacio de la duda, tras expresar su vergüenza y su peor temor —perder el *tú* de su *yo*, destituir su *sí mismo* por la incapacidad de comunicación de su propio discurso—, tras esa expresión continúa en una vía de enojo. De este modo manifiesta la furia que siente hacia sus vacilaciones: “[...] No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida.” (D.C.: 134).



La expresión “carajo” con que reafirmará su voluntad de escribir como “un acto de autoconstrucción” (134), tiene una carga sémica de violencia verbal que rara vez se presenta en el léxico del escritor y es connotativa de la posición riesgosa en la que se halla: un espacio donde la escritura es su *atestación* de vida.

En este fragmento también ocurre que el “usted” que configuró momentáneamente al lector, ha cedido lugar al plural por medio del verbo “fastidien”. Por medio del *rodeo* cabe preguntar: ¿quién es “ustedes”? Ese “ustedes”, también sin anclaje, puede ser llenado por todos los lectores o por cierto tipo de lectores, tal vez los críticos, aquellos capaces de hacer observaciones sobre “estilo” y “estructura”. Finalmente, esos “ustedes” quedarán fuera del discurso diarístico de Levrero, porque serán los que abandonen el texto y no lo vuelvan a leer, en pos de las “pestilentes” pero entretenidas “medicinas” a las que están habituados.

10. Ratas y pájaros. El *tú* del lector reaparece nombrado en el episodio en que el escritor narra el envenenamiento de la rata. El escritor invita a su lector a identificarse con el animal, así como, en una operación de igualdad, se identifica también él. Escritor y lector “ratas”, malqueridas e indefensas: “[...] y no puedo dejar de preguntarme qué haría usted, estimado hipotético lector, o conmigo, si nos persiguieran de tal modo que nos viéramos obligados a vivir en redes cloacales y al mismo tiempo estuviéramos muertos de hambre. [...]” (D.C.: 138).

Es así que el *sí mismo* del “Diario” se transmuta por metáforas para constituirse. La identidad con la rata es la primera que el texto presenta en un orden cronológico. En la amplitud de su *yo*, el *tú* del lector también se asoma bajo la forma de una inteligente rata injustamente perseguida.

La retórica de un *sí mismo* metaforizado por animales se repite y acumula en los Diarios de Levrero especialmente si pensamos en *El discurso vacío* y “Diario de la beca”. En el caso del relato “Diario de un Canalla”, al retomar el orden cronológico de la historia, el narrador recuerda que un año atrás hubo una primera rata en el “patiecito” que luego desapareció sin que nadie interviniese. Esa primera rata fue el anuncio de la llegada del segundo animal, también una rata, pero que a diferencia de la primera, quedó atrapada en ese sitio. Los vecinos del edificio, se sintieron alarmados por su presencia. Así fue que el escritor y una mujer que en ese entonces era “su” mujer, decidieron eliminar la rata por “presiones sociales” (139) ya que el escritor no pudo encontrar otra solución para alejarla del edificio. El envenenamiento de la rata es calificado por

el narrador como “crimen repugnante”. Esto lo documenta bajo la fecha 7 de diciembre, en un nuevo deslizamiento hacia el *sujeto moral de la imputación*. El personaje se juzga culpable.

Anteriormente, el día 5 de diciembre había narrado la aparición de un “nuevo visitante” en el “patiecito trasero”. Tras observarlo llegó a la conclusión de que se trataba de un pichón de paloma. Esa presencia inesperada será la *atestación* del que su discurso es un “diario”: “Este hecho puede no parecer suficiente para determinar que mi texto sea un diario; pero lo es, y vaya si lo es.” (135). Incluso ya sabe cómo se titulará su texto todavía inconcluso: “[...] he pensado un título: “Diario de un canalla”. Porque los aparentes azares han determinado que hoy comenzara a pensar en esto como en un diario. [...]” (134).

La presencia del pichón de paloma, retrae la voz del narrador al episodio anterior de las ratas. Cuando este culmina, vuelve a hablar del pichón, quien en dos días completa su aprendizaje de vuelo. El 7 de diciembre el narrador documenta: “Y hoy ya no está” (140). La aparición de la paloma y su marcha posterior, le recuerdan que en una tarde primaveral, sentado en un banco de plaza observando las palomas, había reflexionado sobre ellas y tomado la resolución de volver a escribir. En ese preciso y decisivo instante en que logra imaginarse a sí mismo “escribiendo”, es cuando aparece la abeja en medio del cemento. La describe como una “patética imagen”. En el texto se establece una relación sintagmática con la imagen anterior del sujeto que escribe, porque a esa visión le continúa la abeja que liba “frenéticamente de unas miserables florecillas caídas de un árbol” (141). El escritor lucha por libar la escritura de la vida que se presenta miserable: “Fue aquella misma tarde primaveral en aquel mismo banco de la misma plaza cuando probablemente haya cobrado en mí el impulso definitivo la necesidad de seguir escribiendo; y de seguir escribiendo precisamente esto. [...]” (141).

11. El humor. Todos estos micro-relatos y permutaciones —historia de la rata, del pichón de paloma y de la abeja y sus consiguientes identificaciones— se enlazan sin perder de vista al lector. El texto ha avanzado narrativamente por medio de digresiones y analepsis y ha logrado que la angustia que oprimía la voz de *quien habla y se narra*, disminuya.

En ese punto el relato permite que por momentos, y cada vez con mayor frecuencia, resplandezca el humor. Ese humor también envuelve al *tú* del lector “hipotético”: “[...] El hipotético lector puede pensar que esa tarde en la plaza yo

me identifiqué con la abeja; y no andaría del todo desencaminado. A veces la soledad se vuelve muy dura.” (142).

El *sí mismo* que sufre la soledad es reconfortado en identificaciones y reidentificaciones donde también incorporó al *tú*. Ese *tú*, manifestado en múltiples formas, le ha hablado. El narrador interpreta que es “el Espíritu” quien se manifiesta bajo estas señales y espera que el hombre que es su persona, sea capaz de reconocerlo y dejarse iluminar.

Por otra parte, se afirma esa retórica del humor amable, donde el *tú* vuelve a ser nombrado de inmediato: “Pero, ¿qué hay del tema de la mesa de operaciones?, se preguntará el hipotético lector” (142). El adjetivo por repetición, fija una marca en la retórica del “Diario” pero también en la identidad del lector. Es aquel mismo lector desconcertado que imaginó anteriormente, pero que aún no ha abandonado la lectura. El escritor lo llama para que no se vaya y trata de persuadirlo sobre sus intenciones. Ha prometido hablar de su operación de vesícula y aunque no parezca, lo ha hecho: “[...] acabo de darme cuenta de que, en verdad, no he estado hablando de otra cosa.” (142).

No solamente escritor y lector son partes de un *sí mismo* que se metaforiza en animales o insectos que buscan sobrevivir, sino que la propia narración no narra lo que parece narrar. O bien si lo hace, también narra otra cosa: el hecho oculto que late en el pecho del escritor, la historia de su sufrimiento, que al igual que el *sí mismo* representado en ratas y palomas, se expande sobre historias que contienen el mismo significado. Este es un punto donde acciona el *quien actúa y sufre*, como lo designa Ricoeur.

12. El hombre que actúa y que sufre. Desde la *filosofía de la acción*, Ricoeur formula la pregunta “quién actúa”, estrechamente entrelazada a “quién habla”, ya que al tratarse de acciones puestas en enunciados, tienen existencia en el discurso. Estos enunciados–acciones son reconocibles por el uso de verbos y frases de acción y en consecuencia, “el agente de la acción se designa como aquel que actúa precisamente en actos de discurso.”(S.O., Prólogo: XXX).

Ricoeur entiende que, en la medida en que el sujeto habla y actúa, se constituye en el hombre “que actúa y que sufre” (S.O., Prólogo: XXXI). El sufrimiento presenta dos dimensiones: una dimensión física y otra moral.

En el texto que aquí se interpreta, el narrador autodesignado “canalla”, padece una situación de intenso sufrimiento. Por medio de la escritura se lanza a

reflexionar sobre las causas y las consecuencias de su sufrir. La amplitud de su padecer podría medirse a partir del vituperio “canalla”, término que utiliza *quien habla* para estigmatizarse moralmente. También hay que señalar que este envilecimiento moral actual es producto de un hecho que le produjo al sujeto un enorme sufrimiento físico: la operación de vesícula.

Ricoeur hace énfasis en las “formas más disimuladas del sufrir” que son: “la incapacidad de narrar, la negativa a contar, la insistencia de lo inenarrable” (1996: 355). Ricoeur solicita ir aún más lejos y descubrir aquellas ocasiones en que el sujeto se menosprecia a sí mismo y en que hace la detestación del otro. En esos momentos, “el sufrimiento supera al dolor físico” (355).

El padecimiento moral del sujeto del “Diario de un canalla” radica en la imposibilidad de escribir, y una vez que la tarea de la escritura ha sido emprendida, tropieza con la dificultad de auto-narrarse. La felicidad lo toca cuando pueda constituirse por medio de lo que Ricoeur denomina “identidad narrativa”.

13.El canalla. Ricoeur plantea en el último *rodeo* “las determinaciones éticas y morales de la acción” (S.O., Prólogo: XXXI). (Aquí cabe recordar que Philippe Lejeune observa que la inclusión de este nivel reflexivo dentro de la narración es una condición del relato autobiográfico).

En el relato “Diario de un canalla” la *imputación ética* se manifiesta en dos direcciones: por una parte, las evaluaciones que el sujeto hace de sí mismo; por otra, las consideraciones éticas que hace de los otros. Las primeras pueden inscribirse en la dialéctica *mismidad–ipseidad*; las segundas en la dialéctica *ipseidad–alteridad* como se verá en el capítulo siguiente.

En líneas anteriores se ha planteado cómo las imputaciones morales que el narrador expresa sobre sí, están presentes desde el inicio del relato. El sujeto, al mismo tiempo que narra sus acciones y se representa en su discurso, se evalúa, convirtiéndose así en el sujeto moral de la imputación en términos de Ricoeur (S.O., Prólogo: XXXI).

Hay que recordar que el narrador, al cerrar la primera entrada al *Diario*, se siente en la obligación moral de dar cuenta de su *sí mismo*: “Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla [...] (D.C., 130). El personaje no elude su responsabilidad en cuanto a esa condición de sujeto despreciable, aunque también colaboró su situación: “Cierto que me hice un canalla como único

recurso para sobrevivir, pero lo triste del caso es que me gusta lo que estoy haciendo [...]” (130).

Sin embargo, él no es el único responsable de su condición envilecida, le han sucedido hechos donde los otros le produjeron daño: “[...] médicos, análisis, enfermeras, enfermeros, [...] el nítido perfil del cirujano [...]” (131). Este reconocimiento puede interpretarse, en términos de Ricoeur, como la “detestación” (desestima) del otro.

Por otra parte, a medida que narre, el personaje descubrirá las señales que el Espíritu le envía, su propio espíritu entonces se recobra y su escritura suelta la amargura para ingresar en estados de bienestar hasta la culminación del relato.

El término “canalla” no tiene la categoría gramatical de nombre propio, sino que se trata de un adjetivo. La Real Academia Española encuentra las siguientes acepciones que convienen a esta interpretación: “Gente baja, ruin”; “persona despreciable y de malos procederes”.

El término “canalla” en el texto que aquí se estudia, también funciona como parodia. La lengua le da una acepción que es común para todos los hablantes y que implica un consenso social respecto a ciertos valores. La persona que en este discurso habla, se narra, actúa, sufre y es sujeto moral de la imputación, se describe como un hombre solitario, de modales apacibles, considerado con los otros o los demás, y capaz de disfrutar de pequeños placeres. Por otra parte, acude a su empleo diariamente y experimenta deseos sexuales insatisfechos hacia una mujer. Nada de lo que describe lo ubica en el sitio que la sociedad piensa al categorizar a una persona como “canalla”. Es el escritor quien redefine el término dentro del texto y cambia su carga semántica.

Por eso, en la operación verbal de auto–designarse “canalla”, enfrenta su propia ética —la de su *sí mismo*— a la ética de los otros. Se autodesigna “canalla” porque tiene un empleo que le permite sustentarse económicamente y además su trabajo le gusta; vive en una gran ciudad que considera “corrompida” aunque no explique por qué (130), y también le gusta. La consecuencia terrible de esta forma de vida es que ha abandonado la actividad de escribir y junto a ella, “toda pretensión espiritual” (130).

14. Derecho al ocio. En Occidente, desde la revolución industrial la modernidad ha exaltado el valor del trabajo. La persona que dedica horas de su vida para ganar un salario y así poder vivir, es apreciada en su condición de trabajador y

es aceptada socialmente. Lo opuesto es la holgazanería que sí concluiría en el envejecimiento del sujeto, quien se degradaría por no poder satisfacer sus necesidades básicas.

La literatura de Levrero reclamará el derecho al ocio en sus “diarios”. Es la condición básica para disponer de tiempo para escribir y de este modo constituir su verdadera identidad.

El sujeto “canalla” de este primer “Diario” que publicó Levrero (1992), se continuará en el sujeto que lucha por mejorar su caligrafía y su persona practicando el hábito de la escritura en el *Discurso vacío* (1998). Allí nuevamente practica la introspección ya que intenta “pescarse” “a sí mismo”. Años más tarde, en el “Diario de la beca” (L.N.L., 2005) escribirá párrafos enteros sobre la importancia del ocio para el escritor, hasta el punto de comprar dos sillones, en apariencia muy similares pero con funciones distintas: uno es “para leer” y el otro “para repantigarse”. “Repantigarse” según la RAE proviene del latín “pantex, icis, panza” y se desplaza hacia la palabra “repanchigarse” que significa: “Arrellanarse en el asiento y extenderse para mayor comodidad”. El escritor ha de disponer de tiempo para estar “panza arriba” si quiere alcanzar las condiciones que le permitan escribir. Dedicar las horas de su tiempo productivo a una oficina, destruye esa posibilidad y mina su espíritu.

## Capítulo IX. La constitución de un canalla. Dialéctica de *mismidad*, *ipseidad* y *alteridad* en “Diario de un canalla”

En *Sí mismo como otro* Ricoeur indaga sobre la categoría de “persona”, quien puede conocerse y tener conciencia de sí solamente por la mediación simbólica de la cultura y el lenguaje. Ya se ha dicho que se trata de una conciencia mediata, producto de lo que el filósofo llama *cogito quebrado*.

1. Para la constitución del *sí mismo* de la “persona”, Ricoeur especifica tres conceptos que se relacionan dialécticamente entre sí y los denomina *mismidad*, *ipseidad* y *alteridad*. A continuación, cada concepto será definido sin poder prescindir de sus íntimas vinculaciones, ya que solamente pueden ser pensados en sus relaciones entre sí.

2. *Mismidad*. En el término *mismo*, Ricoeur disocia “dos significaciones importantes de identidad”: el *ídem* y el *ipse* (S.O., Prólogo: XII). Mientras que el *ídem* se refiere a un idéntico a sí mismo, el *ipse* subraya su temporalidad.

El término *mismidad* se refiere a lo que podría entenderse como el núcleo no cambiante de la persona. Es lo que Ricoeur inicialmente entendió por “carácter”: “Entiendo aquí por carácter el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo.” (S.O.: 113). Esta explicación continúa del siguiente modo: “El carácter se me aparecía entonces como mi manera de existir según una perspectiva finita afectando mi apertura al mundo de las cosas, de las ideas, de los valores, de las personas.” (114). El propio filósofo reconoce que “esta versión del carácter” hacía énfasis excesivo en “su inmutabilidad” (114).

El propio Ricoeur desplaza esta definición, la lleva desde “el polo finito de la existencia” a interpretar el carácter “en función de su situación dentro de la problemática de la identidad” (S.O.: 115). El carácter lo interpreta ahora “en términos de disposición adquirida”. “El carácter, diría yo hoy, designa el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona”. (115). La “disposición duradera” de una persona es lo que se reconoce como “rasgo” de carácter (116).

3. *Ipseidad*. En cuanto al concepto de *ipseidad*, como ya se dijo, está referido a la temporalidad. La persona —quien existe en el tiempo y en el mundo—

experimenta vivencias que le afectan y modifican. Esas permutaciones que vive la identidad de un sujeto a través del tiempo y expresan sus cambios, son conceptualizadas por Ricoeur bajo el término *ipseidad*. “La véritable identité, l’identité *ipse*, c’est de se mettre en mouvement, se dépasser. C’est une identité dynamique, qui laisse advenir l’inconnu et l’inattendu, l’autre et l’ailleurs.” (Brugvin, 2001: 14).<sup>36</sup> La *ipseidad* solamente es reconocible en el juego dialéctico con la *mismidad*. Esta idea de la dialéctica *ipseidad–mismidad* se encuentra presente a lo largo de toda la obra como horizonte de comprensión, porque la identidad–*ipse* —ser uno mismo, él mismo— solo alcanza su realidad en la tensión dialéctica entre el mismo y la *alteridad del otro*. Se evidencia entonces que la *alteridad* (tercer componente del *sí mismo*) es constitutiva de la *ipseidad*, según Ricoeur. En palabras de otro autor: “Ce soi individual serait partagé entre une identité–*idem* et une identité–*ipse*, une identité du même rapidement assimilée à la constellation des traits que constituent le caractère d’un individu dans sa permanence temporelle, et un identité du *self*, du soi attachée au maintien de soi même par exemple dans la constance morale de la parole donnée”. (Calame, 2008: 2).<sup>37</sup>

La *ipseidad* solamente es reconocible en dialéctica con la *mismidad*, son entendibles los cambios de la persona porque estos son comparados con sus manifestaciones anteriores en el tiempo. De ahí también se deslinda cuál sería el núcleo invariable que permite reconocer a la persona como la misma: su *mismidad*.

La distinción *ipse* e *idem*, es explicada por Borman (2008) en términos de *selfhood* (referido al *ipse*) “close to our individuality, that kind of inner inexpressible core that marks us out as what we really are” (Borman: 2008).<sup>38</sup>Y

---

<sup>36</sup> “La auténtica identidad, la identidad ipse, es ponerse en movimiento, sobresalir. Es una identidad dinámica, que deja llegar a lo desconocido y a lo inesperado, al otro y a otros lugares.” (La trad. es nuestra).

<sup>37</sup> “Este sí individual está dividido entre una identidad ídem y una identidad ipse: una identidad del mismo rápidamente asimilada a la constelación de los rasgos que constituyen el carácter del individuo en su permanencia temporal y una identidad del sí, del sí atado al mantenimiento del sí mismo por ejemplo, en la constancia moral de la palabra dada” (La trad. es nuestra).

<sup>38</sup> “cerca de nuestra propia individualidad, ese tipo de núcleo interno inexpressable que nos delimita lo que somos realmente” (La trad. es nuestra).



mientras que *ipse* identifica el “who” (quién) del sí, *idem* es el “what” (qué) del sí. (Borman: 2008).<sup>39</sup>

4. *Alteridad*. Por último, la persona se constituye como tal en comunicación con los otros. Esos otros son incorporados al “sí mismo” en lo que Ricoeur denomina *alteridad*. Por medio de la “palabra dada” o promesa, el sí mismo reconoce al otro: “[...] la *ipseidad* está atravesada por la alteridad. Esta alteridad constitutiva es esencial en la ontología de la promesa. En el ejercicio mismo de la promesa debemos advertir las razones de una limitación interna que coloque al *sí mismo* sobre el camino del reconocimiento del *otro*.” (Blanco Ilari, 2006).

La persona se manifiesta en la emisión de los enunciados y en la relación comunicativa que entabla con el otro o con los otros en el mundo. Al relacionarse con los otros, asume compromisos, que cumplirá o no en distintos grados. Ricoeur entiende que si la mismidad se manifiesta en el *carácter* de una persona, la ipseidad se manifiesta en la *palabra dada* a otro. Por eso la *ipseidad* es constitutiva de la *alteridad* y esto hace de la *alteridad* una metacategoría.

Acerca de la *alteridad* entendida como una “metacategoría”, Masiá Clavel señala: “Al hablar de este modo de *ipseidad* y *alteridad*, formula Ricoeur una especie de metacategorías o grandes géneros, emparentados con el Mismo y el Otro platónicos, como él mismo dice.” (Masiá, 1992: 23).

5. *Mismidad, ipseidad y alteridad* en “Diario de un canalla”.

El sujeto actual del presente, así como el perdido del pasado, coexisten en el espacio de la escritura del diario. Una identidad *ipse* que se reconoce como tal en la medida en que carece de su sí anterior y quiere recuperarlo, ya que intuye que aún reside en él y lo necesita. Ese sí es constitutivo de su identidad en permanencia, es por lo tanto también, su identidad *ídem*.

---

<sup>39</sup> “[...] ipse is identity understood as selfhood, close to our individuality, that kind of inner inexpressible core that marks us out as what we really are. Idem, on the other hand, is identity understood as sameness, as a more external possibility of identifying the self as self despite loss or mutability of the attributions of that self in time. Ipse identifies “who” the self is, idem “what” the self consists of.” (Borman: 2008).

La escritura da cuenta de ambas identidades, el *ipse* y el *ídem*. Al narrarse, el personaje desarrolla una dialéctica en que el *ipse* se describe en su identidad actual y se llama a sí mismo “canalla”, se humilla. Pero esta humillación la encuentra necesaria para iniciar el proceso de intentar recuperar un *ídem* del cual siente nostalgia: su identidad de escritor. Ese sujeto escritor quedó perdido en el pasado y es alabado y añorado por la mirada retrospectiva del presente. Es por esto que la noción de multiplicidad de sujetos que habitan en uno y luchan entre sí —la cual Ricoeur retoma de Nietzsche—, es una noción clave para la lectura de los *diarios* de Levrero.

6. La identidad—*ídem* o *mismidad* ha sido definida como el *carácter* o conjunto de *disposiciones adquiridas*. En el texto de Levrero, el personaje comprende que ser escritor es su auténtico carácter, su ser verdadero y fundamenta esta valoración con la creencia en el Espíritu. Ese Espíritu se conectaba con el sujeto, le daba su chispa, lo iluminaba en aquellos tiempos en que el sujeto escribía. En el texto es citado como “aquello que fui” (D.C.: 131). Ese antiguo “yo” es el que el sujeto actual añora y reconoce como su *mismidad*. Escribir ha sido la disposición adquirida que le ha permitido forjar su carácter, ser quien es o quien debería ser.

El conflicto del relato es la pérdida de la mismidad. El personaje se ha alejado de su identidad—*ídem* porque ha sido pervertido por diversas circunstancias. El relato que se desarrolla en torno al conflicto, se expresa por las vías de la dialéctica *mismidad–ipseidad* e *ipseidad–alteridad*. Es su identidad—*ipse* la que pesa en el momento de la escritura, es su identidad—*ipse* la que quiere cambiar y narra hechos en los que demuestra que los vínculos de su sí con los otros han sido cruciales para estos cambios.

7. El narrador traza una cronología de la vida de su identidad, narra cómo, tocado por la chispa del Espíritu, escribía y cautivaba a sus lectores y cómo aquel sujeto artista iluminado por el Espíritu (identidad que aquí denominamos *ídem*), padeció las circunstancias (*alteridad*) que lo indujeron a ser otro (identidad—*ipse*). En primer lugar recuerda su operación de vesícula. Esa cirugía marcó un hito fatídico en su historia personal, ya que en la sala de operaciones fue degradado de persona a “objeto” (132), o “pobre cosa” (146): “[...] el proceso infalible mediante el cual me transformaron en un objeto apenas un poco más que material” (“DC”: 132).

El dolor físico y moral que padeció en esas circunstancias acabó por minar su integridad y —aparentemente— liquidar el *carácter* del escritor, aquel *sí* espiritualmente iluminado. En el transcurso de la narración, al momento de recordar la operación, es magnificado el sujeto sufriente. Sufre dos veces: por lo que sucedió y por recordarlo. *Quien se narra* describe las circunstancias de la internación hospitalaria, la operación y el período postquirúrgico, que en el conjunto son un hecho trágico en su vida.

En gran medida el diario se sostiene como relato por la *historia* de la operación.<sup>40</sup> Esta historia es narrada por el personaje desde el principio del “Diario de un canalla” hasta su clausura, pero con grandes rodeos en los que se inscriben otras historias.

Comienza recordando: “Han pasado [...]; dos años, dos meses y unos días desde el día de la operación”. En el capítulo II retoma el hilo narrativo de la *historia* de la operación: “Cuando finalmente fui llevado a la sala de operaciones [...]” (145). De inmediato magnifica al sujeto que sufre, como consecuencia de su *alteridad*: “la herida de la operación me dolió como si me estuvieran azuzando los tridentes de un cargamento de demonios; y todavía hoy, a más de dos años, el dolor está allí, sordo, agazapado, insinuante, pronto a saltar en cualquier momento.” (D.C.: 145).

El *sí* que sufre también cuenta “aquellas enojosas preliminares de la operación, que incluían viajes en ómnibus repletos —hasta que opté por ir caminando— [...] y para ser sometido después al manoseo psíquico de los “técnicos” [...] si antes uno era algo más que un pedazo de carne, cuando llega a la mesa de operaciones ya no es más que una pobre cosa.” (D.C.: 146). Al contacto con otros y con los otros lugares que significan la *alteridad* para Ricoeur, el sujeto padece y es modificado. Por ser experiencias de pasividad, el sujeto es víctima de los otros.

8. El acto de recordar la operación es tan doloroso para el sujeto que se narra, que lo obliga a interrumpir constantemente la narración de esa historia y lo desvía hacia otras historias. Sin embargo, se obliga a recordar porque es el camino para recuperar la memoria de su *sí* perdido, ese *sí* escritor que aquí se

---

<sup>40</sup> Genette (1972) define como historia el contenido narrativo.

ha interpretado como su *mismidad* o identidad—*ídem*: “[...] me he puesto a escribir furiosamente buscando recuperar aquello [...]” (D.C.: 144).

Será recién en el capítulo III, en el final, cuando el narrador estará en condiciones de poder completar la historia de la operación. Para ese entonces, a esa altura del relato, logra superar el dolor porque a través de páginas y páginas de escritura se ha ido fortaleciendo al escribir. Si al inicio reclamaba a su sí poder escribir para decir auténticamente, al final cuando por medio de la narración la confesión se completa, el sujeto escritor se auto—constituye y puede narrar incluso los pormenores más alegres que ocurrieron en aquel episodio de sufrimiento de su vida.

El problema de la memoria está presente, el personaje solamente puede narrar lo que su memoria le permite recordar. Para recordar, el dispositivo de la escritura es una suerte de remedio contra el olvido. Esto podría explicarse, en términos de Ricoeur, porque la persona se constituye en la identidad narrativa. El narrador explica que el escribir, “revive” el pasado: “En verdad no quisiera por nada del mundo revivir el tiempo aquel [...]. Y sin embargo sé, siempre supe, que debo hacerlo para recuperar algo de aquello que fui, con el signo que quieran pero yo mismo, todo lo que precisamente había logrado descubrir y conquistar y fabricar en mí. [...]” (D.C.: 131). Al fin, será tan alto el grado de recuperación de identidad del sujeto, que incluso puede iluminar con instantáneas de afecto y generosidad la culminación de la narración. Es que hacia el fin del relato se reconoce nuevamente iluminado por las “señales” que el Espíritu le ha enviado. Esto lo percibe porque la escritura fluye y le prodiga buen humor y esperanza.

Estos sentimientos benéficos, en el relato se expresan en la rememoración de la presencia de personajes que le ayudaron a sobreponerse en el sufrimiento de la operación. El primero es una enfermera, su figura femenina excita una libido juguetona y amable: “[...] por las noches, o madrugadas, aparecía una codiciada enfermera, casi mi única razón para vivir en esos momentos.” Esa presencia revitalizadora es interpretada como una excepción dentro del mal que los otros le producen: “Error del diablo o de la dirección del sindicato médico, aquella santa mujer trataba a los pacientes como si fuesen animados; trataba de levantarnos el ánimo con chascarrillos [...]” (D.C.: 158).

Otro personaje amable en aquellas circunstancias es el peluquero, quien ofrece sus servicios a los internados. El narrador lo aprecia ya que “se dedicaba a

charlar y a darme consejos útiles” (159). Tal es así, que el día en que recibe el alta, para agradecerle su amabilidad, le pide que le afeite. Ese pequeño acto fue “un homenaje a este grande hombre quien, como la enfermera nocturna, no había sido tocado por la peste sanatorial” (159).

La expresión “peste sanatorial” para designar la presencia dañina de los otros, forma parte del ejercicio de humor que caracterizará al escritor. Es una facultad iluminadora. Como ya se ha dicho practica un ejercicio del humor que a veces es una forma de la bondad y otras, una crítica picaresca.

A través de las citas se comprende que en el espacio de la escritura del diario coexisten los múltiples “yoes” de la noción que expresó Nietzsche, y Ricoeur retoma, y por momentos, aunque la narración se refiera a un *sí mismo*, termina por ser intervenido por otro —un *ipse*— en la narración. Este fenómeno es una manifestación del despliegue simultáneo de la multiplicidad del yo desde la perspectiva nietzscheana, pero también da cuenta la dialéctica *mismidad–ipseidad* y de *ipseidad–alteridad*, de cómo siendo el mismo es otro y de cómo ese otro se constituye en relación dialéctica con los otros y en su tránsito por diversos lugares.

El actual personaje que se *narra*, se describe “mutilado” física y psíquicamente, embebido en la vileza de haber perdido la conexión con el Espíritu. Este hecho está en contradicción con lo que socialmente podría llamarse un sujeto normal, incluso afortunado. Tiene empleo, casa y comida, incluso cierto confort del que nunca antes había gozado. Afirma que incluso parece una persona saludable: “me despierto más temprano, más ágil, más interesado en las cosas del llamado ‘mundo exterior’, con un talante más afable y sintiendo el cuerpo menos dolorido.” (D.C.: 133). Habita en Buenos Aires, una inmensa capital, y le gusta aunque afirma que se trata de “una de las grandes ciudades más corrompidas del mundo” (131).

9. El personaje escribe porque hay una identidad suya que debe renacer. Es lo que aquí se ha venido llamando identidad–*ídem* en relación dialéctica con la identidad–*ipse*. El narrador da cuenta con aflicción de su pérdida y puede visualizar aquel *sí* perdido, aquel que existió antes de la operación y que luego quedó en deshechos “adheridos” “a mesas de operación (iba a decir de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas y macilentas paredes de mi apartamento montevideano (que ya no volveré a ver), a ciertos paisajes, a ciertas presencias.” (D.C.: 134). Su identidad–*ídem* de

artista se ha fragmentado en pedazos y adherido a las *alteridades* que lo han intervenido en el transcurso del último período de su vida.

10. Su tarea actual es reconstruir su identidad—*ídem* por medio de la actividad de la escritura. El sujeto “canalla” (para los demás, un hombre corriente) usa la escritura para recuperarse. Para Levrero la escritura no es solamente un tipo de acción, sino una filosofía de vida: “[escribir] es un acto secundario y a menudo prescindible”, lo importante reside en expresar lo que siente por medio de la escritura, en una “forma de estar en el mundo y por una escala de valores que uno se ha creado y que debería mantener a toda costa” (D.C.: 133).

Si antes se trataba de vivir escribiendo, ahora se trata de escribir para vivir y con tal finalidad, escribe su vida, se “confiesa”. En el acto de confesión explicita su axiología y cuál es la forma significativa de su existencia.

## Capítulo X. El lugar de un canalla. Identidad personal e identidad narrativa en “Diario de un Canalla”

Si nos atenemos a la cronología bibliográfica de los trabajos de Ricoeur, el desarrollo de la noción de “identidad narrativa” —introducida en *Temps et récit, iii: le temps raconté* (1985)— es anterior al de la “identidad personal”, que se integra recién como parte de *Soi-même comme un autre* (1990). El propósito inicial respondía a una problemática más específica, concerniente a la cuestión del entrecruzamiento entre historia y ficción. Cuando pasa a la reflexión ontológica, la identidad ya no es solamente una dimensión, sino también una preocupación filosóficamente más profunda.

1. Identificación y reidentificación. El concepto de identidad conduce al problema de la identificación y en consecuencia al problema de la individualización. Ricoeur encuentra que es útil para un marco general, la noción de “la persona como particular de base” que formuló P. F. Strawson (S.O.: 6). Esta noción reconoce un tipo de particulares llamados “personas” que son caracterizados por la clase de predicados que reciben. Esos predicados son fundamentales para la identificación de la persona. La persona es ante todo *la cosa de la que se habla*. (S.O.: 7), cuestión que la ubica en un nivel más importante que la del propio locutor.

“Identificar algo es poder dar a conocer a los demás, dentro de una gama de cosas particulares del mismo tipo, aquella *de la que* tenemos intención de hablar.” (S.O.: 1). Este concepto se vincula con la “noción cardinal de reidentificación”. El locutor se asegura de que habla de la misma cosa y que puede reidentificarla aún en la multiplicidad de las circunstancias espacio-temporales. Reidentificar es la operación por la cual se otorga primacía al “mismo” con relación al “sí”. De este modo el emisor se asegura de hablar de la misma cosa y a la vez que es posible volver a identificarla como la misma, aún en circunstancias diversas y múltiples. Este fenómeno de la *reidentificación* se ejemplifica en el cuerpo. El cuerpo de un sujeto es un “cuerpo cualquiera” pero que es reconocible como único por los predicados físicos que recibe. La persona experimenta cambios, sin embargo mediante la *reidentificación*, “la mismidad del cuerpo propio oculta su ipseidad.” (S.O.: 8).

2. En el texto de Levrero, al identificarse “la cosa de la que se habla”, resulta coincidente con la misma persona del emisor. Es una característica del texto

autobiográfico la identificación entre los diversos estatutos del narrador y del personaje. Para completar el concepto de texto autobiográfico aún falta una identificación con el estatuto del autor, en este caso llamado Mario Levrero. Esta identificación no se producirá por la asignación de un nombre propio. Para demostrarla habrá que recurrir a los predicados que el emisor le asigne y estimar si la *reidentificación* se produce.

También es importante observar que se cumple la reflexión de Ricoeur en el sentido de que es más importante “la cosa de la que se habla” que el emisor. Es más importante dentro de los objetivos del discurso y para la recepción del mismo, el personaje de quien se habla, es decir, el “canalla” que actúa en el relato.

3. Individualización. Ricoeur recuerda que es común a todas las lenguas la operación de individualización. Es el proceso inverso a la clasificación, ya que asigna individualidades en detrimento del concepto. El individuo es una muestra no repetible. El objetivo individualizador es designar a un único individuo, determinar quiénes son los agentes de los discursos y de las acciones. Para individualizar se utilizan tres categorías de operadores: los indicadores, las descripciones y los nombres propios (S.O.: 2–5).

3.1 La tercera categoría es la de los “indicadores” y si Ricoeur la ubica en último lugar, es porque la considera la menos significativa en cuanto a su capacidad de individualizar. Este señalamiento del filósofo ha de vincularse a su propósito de evitar el “pronombre” y para los estudios de la ontología hermenéutica.

Esta categoría de los “indicadores” abarca tanto a los pronombres personales “yo”, “ustedes”, “tú”, como los adverbios de lugar, de tiempo e incluso los tiempos verbales. Ricoeur da ejemplos con “venía” y “vendrá”. Todos son considerados *indicadores intermitentes*, que tienen la condición de designar siempre “cosas diferentes”. La referencia fija de estos indicadores es la enunciación. Ricoeur señala que si bien es cierto que dentro de los operadores de identificación, solo la categoría de los indicadores “apuntan al yo y al tú”, “no tienen ningún privilegio respecto a otros deícticos”. Su referencia siempre es la enunciación, la cual ha de ser entendida como “acontecimiento del mundo” (S.O.: 5).

3.2 La descripción: es un procedimiento predicativo que estimula la construcción de un lenguaje sin nombres propios ni indicadores. En el relato de Levrero, el personaje del “Diario” es descrito como un hombre que trabaja en algo que le



gusta, que su salario le alcanza para “sobrevivir” y no siente “la imperiosa necesidad de abandonarlo”. Además está “viejo” y lo aquejan “problemas de salud” (D.C.: 132). Pero describe un conflicto íntimo. Entre sus predicados psíquicos se destaca la preocupación por “despertar” “al *daimon*, ese gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir” (133). En el acto de escribir este “diario”, el sujeto locutor fija su identidad—*ídem* en su carácter de escritor, un ser “artista” que necesita escribir para “estar aquí” (130). Sin embargo, también revela que ha traicionado su proyecto de escritura, da cuenta de la situación en que vive (*atestación*) y como resultado se manifiesta en el predicado “canalla” (130). Este atributo está jerarquizado desde el momento en que titula el “diario”.

3.3 Los nombres propios: el nombre funciona como “una etiqueta que se adhiere a la cosa”. Un solo nombre designa a un solo individuo. El nombre propio es un “privilegio” de los seres humanos que confirma a la vez su identidad y su *ipseidad* (S.O.: 4). También se les asignan nombres propios a los lugares “según ciertos comportamientos humanos que les conciernen”. Por medio de un nombre se logra identificar a un individuo “con exclusión de todos los demás de la clase considerada”, afirma Ricoeur (S.O.: 4).

En el “Diario de un canalla” el narrador–personaje no dice cuál es su nombre propio y prefiere utilizar las descripciones, lo cual se relaciona con la jerarquización que hace Ricoeur de la descripción como “operador de individualización”, ya que la descripción logra “uno solo opuesto a los demás” (S.O.: 3). En oposición, aunque el narrador no revela su nombre propio, sí utiliza este recurso individualizador para localizar otros agentes. El nombre propio no da “ninguna información” sobre la entidad, simplemente la singulariza como “no repetible” (S.O.: 3).

La primera vez que el narrador hace uso del nombre propio, es para individualizar la ciudad en que vive, espacio físico del relato: Buenos Aires. Pero no se conforma con nombrarla, sino que le añade predicados descriptivos: “ese olor particular que flota junto a las entradas del subte”; es capaz de percibir lo que otros no: “la indiferencia, la angustia no siempre percibida que flota bajo un cielo que no se mira”, sensaciones instaladas entre “los gigantescos edificios y sobre la ausencia del mar —————y del amor” (D.C.: 131). Las figuras retóricas de *dilogía* (“ausencia” que rige igualmente para dos sustantivos de distinto valor semántico) y de la *derivación* (“amor”/ “mar”) disparan el discurso hacia una vertiente poética lírica, que también se disloca retóricamente contra lo desagradable y “corrompido”.

Hay otros nombres propios que se desprenden de la misma ciudad de Buenos Aires: las calles Corrientes y Rodríguez Peña (D.C.: 135–136). El narrador se detiene sobre este último nombre propio y añade otros (“Corrientes y Esmeralda, San Juan y Boedo, Almagro, Flores o La Boca”), para explicar cómo previamente esos nombres tuvieron una existencia mítica en la poética del tango: “... hacía muchos, muchos años que vivía afectivamente en los mitos tangueros.” (136). En su texto las incluye como referencias: “nunca se me había ocurrido que esas palabras correspondieran a una realidad tangible”, pero está realizando una operación verbal que las devuelve a la literatura, a otra literatura: la que Levrero escribe.

Otros nombres propios están referidos a mujeres. La importancia que les asigna el narrador se explica en una de sus reflexiones: “Creo que no puede estar psíquicamente bien ningún hombre que, como yo en estos últimos tiempos, carezca de una mujer.” (D.C.: 148).

Los encuentros con Silvia organizan una de las narraciones dentro del relato. Silvia también es individualizada mediante descripciones: “es una mujer extraña, de carácter variable, que a veces me cuenta historias que no comprendo.” (148). También afirma sobre ella: “[...] de sobra conozco su mente errática [...]” (149). Aunque tales apreciaciones del narrador no la hagan atractiva para los lectores, reconoce que Silvia tiene un influjo especial sobre él: le da paz (148).

El nombre propio “doctora Alicia” para singularizarla del grupo genérico “médicos y operados, en maléfica comunión” (145). En un párrafo posterior, donde declara estar corrigiendo el diario original, corrige la afirmación anterior y exceptúa a su “doctora Alicia” del grupo de los que afirman —y mienten— que no se sufre al ser operado. La incorporación de la excepción que hace el narrador tiene el propósito de corregir “una injusticia”. Por lo tanto, en esta instancia de la escritura se presentan dos reflexiones importantes a la hora de estudiar la particular escritura diarística de Levrero: se trata de un diario “corregido” y no publicado en su versión original y espontánea. En segundo lugar, en la corrección se produce una mediación temporal que le permite “corregir” errores o reparar omisiones. En este momento, es importante formularse una pregunta que conduce a otra problemática: ¿por qué es importante para el narrador la mejor exactitud en cuanto a los hechos referidos? Una posible respuesta: porque se trata de un texto autobiográfico y por eso quiere dar cuenta de la verdad. Una verdad en la que el lector puede también creer si confía en la *atestación* del narrador.

El uso de las mayúsculas es la marca distintiva del nombre propio en español. Por eso es posible interpretar que ingresan a la categoría nombre propio los sustantivos Mujer, Espíritu y Pajarito. El hecho de no asignarles un nombre particular sino individualizarlos por la *operación* de la mayúscula se puede interpretar como si en el imaginario de Levrero, ciertos conceptos trasuntan sus ideales, y para destacar su importancia los destaca. Dice: [...] así me va por seguir idealizando a la Mujer. A mi edad.” (D.C.: 140).

Fragmentos más extensos de su discurso están dedicados a expresar su creencia en el Espíritu. Podría interpretarse que es su más grande atestación. Da cuenta de su fe. En cuanto a Pajarito, es la culminación de una serie de animales que aparecen sorpresivamente en el patio pequeño de su apartamento, fenómeno que el personaje acaba por interpretar como “señales del Espíritu” (140). Los avatares por la sobrevivencia del pichón de gorrión es el sendero que recorre el personaje para la sobrevivencia de su espíritu y de su escritura. En el momento de mayor incertidumbre, en la noche del 30 de diciembre cuando el narrador teme por la vida del gorrión, ruega: “[...] Algo de esta fe, muy poco, pero algo, quedó en mí a pesar de los años de dictadura y a pesar de la operación. ¡Atención, Espíritu! ¡No destroces este tambaleante, incipiente intento de recuperarla del todo! ¡Protege al pajarito!” (150).

El 31 de diciembre comprueba que su ruego ha sido escuchado. Por eso comienza la jornada con la afirmación: “Y Pajarito vive.” (150). En el momento en que su fe revive, el pichón de gorrión ya no es simplemente un avecilla más. Es Pajarito, con mayúscula. Y así se llamará hasta el día 6 de enero (página 166), cuando finalmente Pajarito sepa valerse por sí mismo y levante vuelo.

4. El carácter y la palabra dada en “Diario de un canalla”. El marco teórico de Paul Ricoeur en la hermenéutica del sí mismo, contenido en el *Sí mismo como otro*, continúa el desarrollo de un concepto fundamental, el de *identidad narrativa*, que ya había sido presentado en *Historia y narratividad* (2009). La discusión sobre la identidad supone la combinatoria de la noción de *identidad narrativa* y de *identidad personal*. Además, en forma adyacente aparecen, otras teorizaciones constitutivas de estos conceptos, como los dos modelos de permanencia en el tiempo que se expresan en los términos de *carácter* y la *palabra dada*.

4.1 La identidad narrativa y la palabra dada. En la segunda entrada del “Diario de un Canalla” fechada el “(4 de diciembre)”, pero en un tercer fragmento, Levrero

introduce ciertas reflexiones en el plano de una conceptualización del “artista” (D. C.: 133). Estas resultan fundamentales no solo para una hermenéutica del término “canalla” y la conformación identitaria del narrador, sino que también, en relacional mantenimiento del sí y la palabra dada. Para ello, el narrador recurre a una cita de Bernard Shaw acerca del “artista” como estereotipo: “Debe matar de hambre a su mujer y a sus cinco hijos y hacer que su anciana madre de setenta años trabaje para él; todo, antes de claudicar” (D.C.: 133). Por encima de la ironía de la que es portadora la frase de Shaw, lo que el narrador —nada inocente tampoco— transmite, se hallaría en la formación de una posible ética del escritor. Este aspecto ético del escritor, y en el marco del análisis conceptual de la identidad–mismidad como forma de permanencia en el tiempo, podemos verlo explícitamente en una cita que ya hemos referido:

[...] esta frase, cuya ironía no sé calibrar, me sirvió de todos modos para expresar eso que yo venía sintiendo, y no por el hecho de no escribir, que siempre es un acto secundario y a menudo prescindible, sino por la forma de estar en el mundo y por *una escala de valores que uno se ha creado y que debería mantener a toda costa* (D. C.: 133. El subrayado es nuestro).

Esta “forma de estar en el mundo”, que al mismo tiempo confiesa una condición<sup>41</sup> de cuño heideggeriano, permite una asociación transparente y directa con la *perseveración del carácter y de la palabra dada*, tal como lo presenta Ricoeur con los modelos de permanencia en el tiempo. El significado de “canalla” en el “Diario...” de Levrero aparece en relación a la pérdida de lo “espiritual” por dedicarse enteramente a “ganar dinero” en el convencional trabajo de una oficina.<sup>42</sup>

Paul Ricoeur realiza una distinción entre estos dos modelos de permanencia en el tiempo: “Una cosa es la “perseveración” del carácter; otra, la perseveración de

---

<sup>41</sup> Cotejar con el pasaje previo de la primera entrada del diario, fechada “(3 de diciembre de 1986)”, en la página 130 donde se confiesa “canalla”: “Lo primero que surge es la necesidad de confesar mi condición actual; después vendrá, tal vez, la historia de cómo llegué a ella. Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla; que he abandonado por completo toda pretensión espiritual; que estoy dedicado a ganar dinero, trabajando en una oficina, cumpliendo un horario; que ahora estoy escribiendo esto porque tengo unas vacaciones.” (D.C.: 130).

<sup>42</sup> (De alguna forma se reactualiza, aunque desde otros parámetros, el valor asignado a la vida en el ocio bajo la tradición romana que sería importante analizar bajo esta perspectiva).

la fidelidad a la palabra dada.” (S.O.: 118). El *mantenerse* de uno y otro expresa una identidad diametralmente opuesta. En el caso de la palabra dada, diferente del carácter que se inscribe en la dimensión de algo en general, acusa y se inscribe en la del *¿quién?* (S.O.: 118). Luego de establecer esta distinción entre los modelos de permanencia en el tiempo, Ricoeur introduce el cumplimiento de la promesa en su fundamentación ética como una forma de *mantenerse*, al salvaguardar la institucionalidad del lenguaje, frente al desafío del tiempo y sus cambios. Se trata de una persistencia en el tiempo diametralmente opuesta a la del carácter.

4.2 Identidad narrativa. En el centro de esta hermenéutica ricoeuriana se encuentra el concepto de *identidad narrativa*. La narración es asumida como un elemento clave en la constitución identitaria del sujeto, y la vida de este ofrece la textura de un relato.<sup>43</sup> Paul Ricoeur, luego de presentar el aspecto aristotélico de la “concordancia discordante” propio de la *configuración*, ingresa la dimensión dinámica de la estructura narrativa: “Hago hincapié en esta expresión de identidad narrativa porque lo que llamamos subjetividad no es ni una serie incoherente de acontecimientos ni una sustancia inmutable inaccesible al devenir. Esta es, precisamente, el tipo de identidad que solamente la composición narrativa puede crear gracias a su dinamismo.” (Ricoeur, 2006: 21).

La identidad narrativa es aquella que el hombre alcanza mediante la función narrativa. Un sí mismo que se elabora, no de forma autónoma, sino en la intermediación con toda clase de signos culturales. En el tránsito de la autodefinición y figuración de uno mismo existe el cruce de identificación con el otro que supone una refiguración a través del relato.

En el “Diario...” de Levrero la confesión del narrador se vehiculiza a través de la escritura propiamente dicha, que elabora la identidad —al mismo tiempo— del personaje: “...por fin, por fin lo digo —lo escribo, que es para mí la única forma auténtica de decirlo, de decírmelo—, al decirlo, al verlo allí, escrito por mis dedos que han vuelto a pulsar estas teclas con un viejo sentido olvidado, me da por pensar que tal vez no están muertas...” (D. C.: 129).

---

<sup>43</sup> Ver: Ricoeur, Paul. (2006). “La vida: un relato en busca de narrador”. En *Ágora*. Papeles de filosofía, vol. 25, nº 2, 25 de febrero, 9 –22. (Trad. José Luis Pastoriza).

En el *Sí mismo como otro*, expresa Ricoeur: “Este nuevo modo de oponer la mismidad del carácter al mantenimiento de sí mismo en la promesa abre un *intervalo de sentido* que hay que llenar. Este intervalo es abierto por la polaridad, en términos temporales, entre modelos de permanencia en el tiempo, la permanencia del carácter y el mantenimiento de sí en la promesa” (S.O.: 120). En el “punto medio” de este intervalo temporal, en que la mismidad del carácter (*idem* e *ipse* tienden a coincidir) y la *ipseidad* se libera de la *mismidad*, es que tiene su lugar la noción de identidad narrativa. Es bajo esta dialéctica de *ipseidad* y *mismidad*, conceptos que ya hemos definido, que se asienta la identidad narrativa. Asimismo, la identidad asumida desde lo narrativo es la identidad del personaje propiamente dicho.

En el caso del “Diario...” de Levrero la aparición del llamado “Espíritu” en coincidencia con la agitación de pájaros, con toda esa “fenomenología avícola” como le llama, y otras manifestaciones en el entorno del narrador, es percibido como una señal.

Pero estas vivencias toman forma de coincidencia en cuanto surge la escritura. La condición de “canalla”, que en definitiva titula la obra, está supeditada a la noción de pérdida del “Espíritu” que se convierte de esa manera en un motivo recurrente. La entrada del “(5 de diciembre)” en el “Diario...”, marca con precisión (“las 04:30 de la madrugada”) el inicio de un desarrollo en relación a este aspecto, ya que introduce en la acción narrativa al pichón de paloma, como un “nuevo visitante del patiecito trasero” (D. C.: 134).

Este hecho se vincula retrospectivamente en el relato con la aparición de la rata y lo que a esta le sucedió. Pero también, en el mismo ejercicio retrospectivo, aparece la abeja como otra señal y un elemento que narrativamente lo identifica: “El hipotético lector puede pensar que esa tarde en la plaza yo me identifiqué con la abeja; y no andaría del todo desencaminado.” (D. C.: 142). Este encadenamiento de seres vivos que trazan una trama narrativa como señas del Espíritu, se remata con la aparición del pichón de gorrión: “Pajarito”. El fin del “Diario...” registrará su desaparición, que si bien es deseable, también es percibida como una pérdida por parte del narrador. Sin embargo, el fortalecimiento de su espíritu obtenido por la práctica de escribir y el retorno a su sí mismo, impiden que el sujeto decaiga en el desánimo inicial y adopte la *retórica de la picaresca* en las palabras que cierran el “Diario...”: “Pero el Espíritu no descansa: anoche me encontré con Silvia.” (D. C.: 168).

La *identidad narrativa* de quien enuncia, en cuanto la concepción del “Espíritu” que se le manifiesta, toma forma —e identidad— con el relato del diario: “Todo comenzó el día en que empecé a escribir este diario; luego el pichón de paloma se fue, yo me fui también de viaje, luego me entretuve con el cubo de Rubik, y ahora, cuando había abandonado la escritura, aparece el gorrión.” (D. C.: 147–148).

4.3 La acción del personaje. A la vez que la trama es una categoría de la narración, el personaje también es una categoría de dicho funcionamiento: “Es personaje el *que* hace la acción en el relato” (S.O.: 141). Bajo el entendido que el diario íntimo integra las escrituras del pacto autobiográfico, el mismo tiene por objeto el registro de las confesiones de su autor ante sí mismo y sus lectores. Por lo tanto, la acción que realiza el narrador–personaje del “Diario...” es la de escribir el mismo diario. Digamos que el personaje por sí mismo es —siempre en términos ricoeurianos— “puesto en trama” al confesar su condición.

En cuanto el relato elabora la identidad del personaje, su identidad narrativa, que es residual de la identidad de la historia narrada, la literatura se convierte en un “vasto laboratorio” para experiencias de pensamiento: “En este sentido, la literatura parece consistir en un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento en las que el relato pone a prueba los recursos de variación [*de variaciones imaginativas*] de la identidad narrativa.” (S.O.: 147–8). Ricoeur enfatiza que es en el relato de la ficción literaria, ya que se trata de ese “vasto laboratorio”, el sitio donde “la unión entre la acción y su agente se deja aprehender mejor...” (S.O.: 160).

La división tripartita entre autor, narrador y personaje, frecuentemente taxonómica en el análisis del plano de la ficción, se vuelve compleja desde discurso autobiográfico. Esta reflexión conduce a Ricoeur a confrontarla con la visión de Lejeune en *El pacto autobiográfico*: “Cuando yo me interpreto en los términos de un relato de vida, ¿soy a la vez los tres, como en el relato autobiográfico?” (S.O.: 161). La respuesta no se hace esperar: narrador y personaje confluyen a la vez, pero lo son, de una vida de la que uno mismo no es sino su coautor, en términos aristotélicos. A este aspecto, se le suma la consideración de MacIntyre en *After Virtue*, de unidad narrativa de la vida, en cuanto una “verdadera vida” posee un inicio y una clausura. En oposición, el relato es el mecanismo que permite que la vida sea recopilada como una totalidad singular.

Por lo tanto, nada más peligroso para mí que *este otro trabajo* que estoy tratando de imponerme ahora, vacaciones mediante: despertar —ni más ni menos— al *daimon*, ese gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir, y además y por el mismo acto, intentar el rescate de mi percepción, por más incompleta o fugaz que haya sido, de la dimensionalidad del Universo y de mí mismo —————eso que justamente le da sentido a la vida (D.C.: 132–3).

Para cerrar estas reflexiones, invitamos a pensar el “Diario de un canalla” como el resultado de ese “otro trabajo”: el relato autobiográfico. Un narrador que busca atesorar un sentido total de la vida en las complejas dimensiones de ser, en cuanto al quién fue siendo, al quién es ahora en interacción con los otros; esos otros que le dispersan, le llaman y al fin, le escuchan con aquella paciencia que tuvo el papel.



## Epílogo. La paciencia del papel: Un cierre inconcluso

Es en extremo difícil presentar conclusiones cuando se ha pensado la obra de un autor como Mario Levrero desde marcos teóricos tan profundos en su densidad conceptual como complejos en su dimensión abarcativa. Aunque se trata de perspectivas que no son necesariamente excluyentes, los planteos acumulativos de Lejeune sobre el género autobiográfico al cabo de toda su trayectoria, así como el expansivo marco conceptual y filosófico sobre la ontología del sujeto de Paul Ricoeur, logran acoplarse desde lugares teóricos y pretensiones bien diferentes, para ensayar lo que sería una poética del diario en la obra de Mario Levrero, pero extensible a otras prácticas diarísticas.

La hermenéutica del Yo levreriano en la escritura de sus diarios, supone la revisión de lo que el propio autor funda y define en términos de actitud canallesca —y a la vez— en la pérdida de una dimensión espiritual, frente la acción misma de escribir. Así, el “Espíritu” y lo “canalla” se vuelven aquí, centros conceptuales y valores altamente productivos en la codificación de esta escritura que se contempla y evalúa a sí misma en forma permanente. Abandonar lo canallesco es proporcional a la recuperación del espíritu perdido en este otro oficio de la escritura de Levrero.

El personaje autobiográfico de Levrero que se elabora en estos textos diarísticos, al narrarse inicia una dialéctica de posibilidades e imposibilidades del sí mismo. Ese sujeto en la temporalidad de su escritura ha desarrollado más precisamente, y en términos ricoeurianos, una dialéctica de *mismidad–ipseidad* que se atestigua (y *atesta*) en la *identidad narrativa* que al respecto ofrece “Diario de un Canalla” como inicio de una vivificación de su escritura que se refundará con mayor vigor en *El Discurso Vacío* y en *La novela luminosa*. Esta identidad ensimismada con la escritura se reconstruye en un careo permanente con los otros. Una *alteridad* que se autorrepresenta en su/s lector/es o bien, en la abstracta y totalizadora fórmula del “estimado hipotético lector”. Pero también, en los “otros” animales que toman forma como señales del Espíritu.

El componente de ficción tradicionalmente tan afinado en el texto literario, como el de verdad en los textos autobiográficos, comparten la condición de ser tejidos del lenguaje puestos en relato. El problema de la “verdad” no dejará de ser un problema. Pero por encima de los intersticios y disquisiciones teóricas, la “verdad”, en su sentido ético más fuerte, se dirime en la materialización misma

de la escritura en el papel, que no es, sin más, palabra en el tiempo. La escritura autobiográfica o el inconcluso registro de los diarios levrerianos, como dice Lejeune, son también una delicada creencia de derivar hacia sí, ya que todo diario tiene un destinatario, aunque sea uno mismo más tarde.

## Bibliografía

### 1. Bibliografía de Mario Levrero

–Levrero, Mario. (1992). “Diario de un canalla” en *El portero y el otro*. Montevideo: Arca.

–Levrero, Mario. (1998). *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce.

### 2. Bibliografía teórica y general

–Bajtín, Mijail. (1975). *Estética y teoría de la novela*.

–Begué, Marie–France (2003). *La poética del Sí–Mismo*. Buenos Aires: Biblos.

–Bentancur García, Marta. (2010). “Persona y máscara”. Universidad de Caldas, *Praxis Filosófica*, nº 30.

–Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa.

–Blanco Illari, Juan Ignacio (2006). “Promesa e ipseidad”: La crítica de Ricoeur al reduccionismo”. Universidad de la Plata: *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXII Nº 2.

–Bolaño, Roberto. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

–Borman, Daniel Candel. (2008). If you want to know more: Ricoeur's idem and ipse. <http://www.literarycrit.com/addendamodule3individualityipseidemb.html> Recuperado: 29/12/2012.

–Botana, Natalio. (2007). “Los ardides de la memoria. José María Paz entre la guerra y la revolución”. En *Revista Digital Escuela de Historia*, ISSN 1669–9041, Vol. 1, Nº. 6.

–Brugvin, Michel. (2001). Paul Ricoeur: une presence très contemporaine. Interview RCF Besançon: mardi 27 novembre 2001.  
<http://www.barbier-rd.nom.fr/M.BrugvinRicoeur.PDF>

–Bruss, Elizabeth. (1991 [1976]). “Actos literarios”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29/Suplementos *Anthropos*. Introducción y Capítulo I de Autobiographical

Acts. The Changing Situation of a Literary Genre.(Trad. Eduard Ribau Font y Antonia Ferrà Mir).

–Calame, Claude. (2008). Identité et sujet de discours: soi-même comme les auteurs (Poétique, Sémiotique, Pragmatique). París: EHESS; Centre Louis, Gernet, 2 Rue Vivienne.<http://www.fondsriceur.fr/photo/Identite%20et%20sujet%20de%20disc-1.pdf>

–Catello, Santiago. (2002). Sí mismo como otro: Hacia una recuperación del sujeto. Universidad Católica de Córdoba (Facultad de Filosofía y Humanidades), Cátedra de Filosofía de la Historia I, (Lic. Marta Palacios).  
[http://www.ucc.edu.ar/paginas/filosofia/public\\_alumnos/SiMismoComoOtro.Ricoeur.Ampliado.pdf](http://www.ucc.edu.ar/paginas/filosofia/public_alumnos/SiMismoComoOtro.Ricoeur.Ampliado.pdf)

–Celiberti, Lilián (1989). Mi habitación, mi celda, Montevideo: Cotidiano Ed., pp. 63–64.

–Corbellini, Helena. (2011). “La trilogía luminosa de Mario Levrero” en Escrituras del yo. Montevideo: Revista de la Biblioteca Nacional, época 3, año 3 N° 4–5, (pp. 251–261).

–De Grandis, Rita, “El ensayo como escritura del yo”, Actas del II Coloquio Internacional.

–De Man, Paul. (1991 [1979]). “La autobiografía como desfiguración”. En La autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: 29/Suplemento/Anthropos.(Trad. Ángel Loureiro de “Autobiography As De-Facement”, Modern Language Notes, 94. Nueva York, Columbia University Press, pp. 67–81).

–Einstein, Albert. (1946). Apuntes biográficos.

–Felman, Shoshana. (1993). What does a woman want?: reading and sexual difference. The Johns Hopkins University Press, London. En Yokoigawa, Miki. (2012).

–Fernández Prieto, Celia. (1994). "La verdad de la autobiografía". En Revista de Occidente. Madrid: N° 154, marzo, pp. 113–115.

–Ferreiroa, Cecilia. (2009). “Una manera de leer. El problemático estatus de los blogs” en Figuraciones, N° 6.

–Frank, Ana. Diario. España: Debolsillo, 2008. (Trad. Diego J. Puls).

–Gérard, Genette. (1972). Figures III. Barcelona: Lumen.

—(1981). Palimpsestos. La literatura en Segundo grado. Madrid: Taurus.

- Gusdorf, Karl. (1991 [1948]). “Condiciones y límites de la autobiografía”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: 29/Suplemento/Anthropos, pp. 9–18. (Trad. Ángel Loureiro de *Formen der Selbtdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe fur Fritz Neubert*. Berlín: Duncker y Humbolt, 1948, 105–123).
- Hierro, Manuel. (1999). “Comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”. *Washington Univ. EnMediatika*. 7, 1999, 103–127. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/mediatika/07/07103127.pdf>.
- Huerta Calvo, Javier. (1982). “La teoría literaria de Mijail Bajtín”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Madrid: Universidad Complutense.
- Jervolino, Domenico. (2006). “El último parcours de Paul Ricoeur”. En *Ágora, Papeles de Filosofía*. 27/22, 207–215. (Trad. Patricio Mena). <http://dspace.usc.es/bitstream/10347/1322/1/13.Jervolino.pdf>.
- Lejeune, Philippe. (1991 [1975]). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: 29/Suplemento/Anthropos. (Trad. Ángel Loureiro).
- (2005). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. París: Éditions du Seuil.
- Lipovetsky, Gilles. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.
- Loureiro, Ángel. (Coord.). (1991a). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: 29/Suplementos/Anthropos, pp. 1–184.
- (1991). “Problemas teóricos de la autobiografía”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: 29/Suplementos/Anthropos, pp. 2–8.
- (2000–2001). “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”. En *Anales de Literatura Española* N° 14.
- Ludmer, Josefina (2007) “Literaturas postautónomas”. Yale University. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

- Maíz, Magdalena y Peña, Luis, coords. (2000). Modalidades de representación del sujeto auto/bio/gráfico femenino. México: Orbis Tertius, IV. Universidad Autónoma de Nueva León.
- Masiá Clavel, Juan. (1992). “Revisión de la heteronomía en diálogo con P. Ricoeur”. En Isegorías Nº 5. Madrid: Universidad de Comillas, Instituto de Filosofía, pp. 17–27.
- Masiá Clavel, Juan, Domingo Moratalla, Tomás y Ochaita Velilla, Alberto. (1998). Lecturas de Paul Ricoeur. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, Imp. en Lettergraf.
- Miraux, Jean–Philippe. (2005 [1996]). La autobiografía. Las escrituras del yo. Buenos Aires: Nueva visión. Título de la primera edición: L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité.
- Núñez, Matías. (2011). “Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero”. En Escrituras del yo. Montevideo: Revista de la Biblioteca Nacional, Época 3, año 3 Nº 4–5, (pp. 301–314).
- Olney, James. (1991 [1980]). “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”. En La autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: 29/Suplementos/Anthropos, pp. 33–47. (Trad. de Ana M. Dotras de “Versions of Memory/ Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography” en Autobiography. Princeton University Press).
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). De la autobiografía. Teoría y estilos. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, Paul (1996). Sí mismo como otro. España: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. (2006). “La vida: un relato en busca de narrador”. En Ágora. Papeles de filosofía, vol. 25, nº 2,25 de febrero, 9 –22. (Trad. José Luis Pastoriza). <http://201.147.150.252:8080/jspui/bitstream/123456789/1066/1/Ricoeur.pdf>
- Ricoeur, Paul (2009). Historia y narratividad. Barcelona: Paidós.
- Rousseau, Jean Jacques, Les Confessions, Tome Premier. Paris: Charles Gosselin, Mame–Delaunay, Parmantier Editeurs, MDCCXXII.
- Smith, Sidonie. (1991 [1987]). “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. En La autobiografía y sus problemas teóricos. 29/Suplementos/Anthropos, pp. 93–105. (Trad. de Reyes Lázaro de A Poetics of Women’s Autobiography. Marginality and the Fiction of Self–Representation. Bloomington, Indiana University Press, pp. 35 – 59).

–Starobinsky, Jean. (1970). “Le style de l’autobiographie” en *Poétique* 3, *Revue de théorie et d’analyse littéraires*. París: Editions du Seuil, 1970. Traducido por Eduardo Barraza.

–Yokoigawa, Miki. (2012). *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

–Walsh, Rodolfo. (1994 [1965]). “Nota autobiográfica” en: Lafforgue Jorge. (1994). *Revista Nuevo texto crítico*. Stanford, 12–13.

–Weintraub, Karl. (1991). “Autobiografía y conciencia histórica”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: 29/Suplementos/Anthropos. Barcelona., pp. 18–33.

## Índice

Prólogo.....	2
Capítulo I. La defensa del inocente.....	4
Capítulo II. La autobiografía: género literario.....	15
Capítulo III. El primer diario de Levrero.....	27
Capítulo IV. El <i>Heme aquí</i> del “aquí estoy yo” levreriano. ....	38
Capítulo V. Signos de vida.....	47
Capítulo VI. El pacto de un canalla: Levrero y su pacto de verdad.....	55
Capítulo VII. El <i>sí mismo</i> de un canalla. La <i>hermenéutica del sí mismo</i> de Ricoeur en “Diario de un canalla”.....	66
Capítulo VIII. Rodeo de un canalla. La filosofía del rodeo en “Diario de un canalla”.....	76
Capítulo IX. La constitución de un canalla. Dialéctica de <i>mismidad, ipseidad y alteridad</i> en “Diario de un canalla”.....	87
Capítulo X. El lugar de un canalla. Identidad personal e identidad narrativa en “Diario de un Canalla”.....	95
Epílogo. La paciencia del papel: Un cierre inconcluso.....	105
Bibliografía.....	107