

El diario no figurativo: Piglia – Stupía. Algunos cuestionamientos sobre el género

« ¿Qué es publicar un diario, comparado con exponerlo? »

[¿Emilio Renzi?]¹

« Esto es una forma de empezar a pensar en todo eso y a publicarlo, para ver qué pasa al publicar un diario. El autor se expone más que al publicar un relato », dice Piglia.

(Clarín, 31/03/2012)

LA VISIBILIDAD DEL DIARIO PIGLIANO Y LA PLÁSTICA DE LA ESCRITURA

La historia de la *manifestación* pública de la escritura diarística de Piglia es una larga historia, que merecería la pena de ser contada, aunque aquí no haya espacio para hacerlo². Podría remontarse hasta la primera aparición de la forma diarística en la *nouvelle* « Nombre falso (Homenaje a Roberto Arlt) » y en el relato « La caja de vidrio » (ambos en *Nombre falso*, 1975); pasaría por las diversas « Notas sobre [X]... en un diario » de carácter crítico (y recogidas en varios volúmenes); alcanzaría su ápice en la publicación en tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi*³ —que atribuyen esa « escritura » al *alter ego* habitual de la ficción pigliana— y se prolongaría (por ahora) hasta la edición de *Cuentos completos* de Piglia⁴ que incluye una última sección titulada « Historias personales » (2015-2017) donde se recuperan cuatro textos extraídos de *Los diarios de Emilio Renzi*.

125

1 - No es, desde luego, seguro que Renzi sea el autor de una frase que calca, con toda evidencia, el epígrafe brechtiano que Piglia coloca al inicio de *Plata quemada*: « ¿Qué es robar un banco, comparado con fundarlo? ». Más cerca del propósito de este trabajo está la pregunta de Ilbrig en un trabajo sobre la exposición de la literatura: « *Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt? Welche Möglichkeiten eröffnet die Präsentationsform der Ausstellung gegenüber die Präsentation eines Textes zwischen zwei Buchdeckeln?* » (2015, p. 41). « ¿Qué se expone cuando se expone literatura? ¿Qué posibilidades ofrece el modo de presentación como “exposición”, frente a la presentación de un texto entre las dos tapas de un libro? » (traducción mía -DMG-).

2 - Para un somero estado de la cuestión puede verse González Álvarez (2009, p. 144-152) y más recientemente el estudio de Orecchia-Havas (2019). La historia de la *manifestación* de esa forma de escritura no es —obviamente— la historia del diario de Piglia, que, según el autor, se inicia en 1957, y según los documentos albergados en Princeton, aún tiene un comienzo anterior.

3 - Piglia, 2015-2017.

4 - Piglia, 2021.

En esa historia, dos exposiciones, en Buenos Aires (2012) y Madrid (2014), y el libro que las acompañó⁵ ocupan un lugar privilegiado. Tras las publicaciones limitadas y siempre subsumidas en obras más amplias (o, eventualmente, en la prensa)⁶, las exposiciones, el libro (y las conversaciones y reseñas que los rodearon) suponen una manifestación espectacular de algo que hasta entonces circulaba sigilosamente, mientras se iba convirtiendo en una especie de mito literario. Lo que, en los casos más explícitos, se habla mostrado como « notas... en un diario », se convierte ahora en *Fragmentos de un diario*⁷, y no se trata de un objeto *exclusivamente* textual, sino de una secuencia compleja, que pone en relación dos códigos (el verbal y el visual). Tampoco se trata de un objeto —u obra— *exclusivamente* pigliano, porque se presenta como fruto de la colaboración con el pintor argentino Eduardo Stupia (1951-).

Establecida, muy someramente, esa historia de la manifestación del objeto al que vamos a prestar atención en lo sucesivo, hay que añadir enseguida una obviedad, vinculada a los parámetros de lectura que condicionan el presente acercamiento: cualquier análisis simultáneo de textos y cuadros se enfrenta al tópico horaciano del *ut pictura poesis*. Pero si el punto de referencia inicial es el texto —como en esta ocasión—, la inversión viene dada —y ha sido también explotada—: *ut poesis pictura*⁸: « así como la poesía es la pintura », especialmente si se trata de una plástica aformalista, como ocurre con la de Stupia. Ya en el momento de la exposición de Buenos Aires, la prensa no dejó de señalar que « [...] la escritura de Piglia está llena de imágenes y las imágenes de Stupia surgen de lo que se percibe como la trama de una escritura »⁹. Puesto que en la relación entre

esa escritura y esas imágenes concretas no va a poder hablarse ni de ékfrasis ni de ilustración, se tratará de elucidar qué tipo de transcodificación y qué vínculos co-textuales se establecen entre texto e imagen, y todo ello en un marco genérico específico: el de la práctica diarística.

Sin oportunidad de entrar ahora en la exploración de la presencia de las artes plásticas en el contenido de la obra pigliana (ni siquiera en el más restringido *corpus* de *Los diarios de Emilio Renzi*)¹⁰, conviene señalar que el escritor argentino ha colaborado con artistas plásticos en diferentes ocasiones¹¹. Cuando se publicó la versión gráfica de su novela *La ciudad ausente* (2000), Piglia ofreció un prólogo, que es un cuento en sí mismo e incluye un comentario muy relevante para mi propósito actual:

La versión de *La ciudad ausente* que han realizado Scafati y De Santis trata por supuesto sobre eso: sobre réplicas y representaciones, sobre los espacios dibujados en la imaginación, sobre la percepción solitaria, sobre la ilustración de lo que nunca se ha visto. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo que ha desaparecido [...] ¹².

Desde ese momento, al menos, puede afirmarse que para Piglia la relación entre el código verbal y el visual alude a una complementariedad, y reserva al primero el vínculo con la « desaparición » (mientras que el elemento visual está, pues, relacionado con la « manifestación » o « aparición »). Sólo se puede escribir

10 - El volumen I de DER comienza con la evocación de un cuadro de « su amigo Freddy Martínez Howard » (I: 121). Son frecuentes las evocaciones de pintores clásicos o visitas a amigos artistas. Y en el volumen III ocupa un lugar central la visita a una exposición de León Ferrari.

11 - Las más tempranas tienen que ver de modo más o menos directo con el cómic: los textos breves que escribió para acompañar adaptaciones gráficas de clásicos de la literatura argentina en 1984 (publicados en la revista *Fierro* desde 1984 y recogidos en 1993 en el volumen *La Argentina en pedazos*). Más cerca del proyecto con Stupia está su colaboración con el pintor Justo Barboza en *Algunos son el dos* (2007), que comprende una exposición y también un libro (en este caso con textos de « Encuentro en Saint-Nazaire », *Prisión perpetua* y *La ciudad ausente*). El prólogo de Piglia a este libro es —salvo el párrafo final— una entrada de FD, referida a la historia de los títulos de los cuadros, que comentaré más tarde. Piglia vuelve a colaborar con Stupia en el proyecto multimedia *La incertidumbre* (2014), libro-disco, en el que a los textos (también extraídos de *Prisión perpetua*) y a las imágenes (*collages* reducidos en color, más o menos relacionados en esta ocasión con el texto contiguo) se añaden ocho pistas musicales del compositor argentino Luis Nacht (la última, acompañada de la voz de Piglia leyendo sus textos). Esta larga nota sobre la transcodificación en Piglia debe recordar también que ha colaborado con otros músicos, como Gerardo Gandini, con quien realizó una versión operística de *La ciudad ausente* (estrenada en 1995), y con quien se ha afirmado que pretendió hacer « una experiencia equivalente [a estos "Fragmentos"] aplicada a la música » (Piglia, Stupia, 2012c). No conozco esa colaboración, pero Gandini sí ha compuesto un « Diario musical » (Fessel). Además de trabajar como guionista en proyectos sobre textos propios o ajenos— también ha colaborado con cineastas como Andrés di Tella en el documental basado en los diarios piglianos: *327 cuaderos*, que se estrenó en 2015 y no incluyó referencia a la exposición. Sin embargo, en 2016, Di Tella realizó una « instalación » con el mismo título de la película, con ocasión de su estreno en el Festival de San Sebastián, a la que consideró « cine desbordado, un cine que va más allá de la pantalla » (García Chasco, 2016).

12 - Piglia, Scafati, De Santis, 2000, p. 11.

5 - Piglia, Stupia, 2012a.

6 - Conviene advertir ya que los textos incluidos en el libro *Fragmentos de un diario* [2012a, FD, en lo sucesivo] habían salido (junto con otros) previamente en los suplementos culturales de los diarios *El País* de Madrid y *Clarín* de Buenos Aires, así como en la revista quincenal chilena *The Clinic* (entre enero y julio de 2011, de forma no simultánea y con diferente orden en algún caso). Los otros textos diarísticos publicados en esos medios (que no pasan a los *Fragmentos...*) constituyen una especie de « segunda serie » y vieron la luz, con alguna diferencia, entre enero y mayo de 2012. La historia de esta publicación periódica también es compleja y merecería un análisis pormenorizado, que —además— podría atender a las ilustraciones que acompañaron a los textos en cada uno de los medios que las acogieron. Todos esos textos se incorporarían, también con variaciones, al tercer volumen —póstumo— de *Los diarios de Emilio Renzi* (2017; en lo sucesivo, DER): aparecen en la tercera parte de ese volumen (« Dias sin fecha ») donde se incluyen, numerados, los seis « capítulos-secuencias » publicados en FD (con los mismos títulos salvo en la primera de esas secuencias). Esos seis capítulos están ubicados en Princeton, y a ellos se añaden en DER otros cinco capítulos-secuencias ubicados en Buenos Aires (también van titulados y, salvo el último « La caída », y constituyen la « segunda serie » publicada en la prensa, aunque no en FD). Cada uno de esos capítulos-secuencias está dividido en entradas sólo fechadas con el día de la semana. En esta « pequeña historia » habría que considerar también la publicación de *Blanco nocturno*, la cuarta novela de Piglia, publicada en 2010 (tras 13 años de espera), premiada en 2011 con el « Rómulo Gallegos », y que constituye un cambio de « estatus » en la difusión internacional de la obra del autor (es la primera que se publica antes en España que en Argentina).

7 - Piglia, Stupia, 2012a.

8 - Así ya en el título del libro de García Berrio y Hernández Fernández (1988).

9 - Piglia, Stupia, 2012c.

de lo que ha desaparecido, según Piglia. En una entrada clave de FD, este escribe: « En la literatura lo que se nombra ya no está »¹³. La imagen —cabría decir, entonces— *repone* esa presencia. Sin embargo, eso *re-puesto* ya es otra cosa. Y la cuestión, desde luego, se hace más compleja cuando, en lugar de re-posición, se trata de una *ex-posición*, como en el caso de FD.

Eduardo Stupía por su parte tiene una larga trayectoria como pintor desde 1972, y a menudo ha colaborado con otros escritores argentinos¹⁴ o proyectos vinculados a la literatura¹⁵. Todo ello es prueba de lo que podría considerarse una intensa investigación en « las estructuras elementales del parentesco entre escritura y dibujo », según Matías Serra Bradford, quien da también una clave para engarzar el trabajo de Stupía con el de Piglia, al comparar el trabajo del pintor con el de

[...] un escritor que garabatea grafías desalfabetizadas mientras piensa qué cuernos anotar. O un diarista hermético que inventa una caligrafía que no requiere desciframiento —que exige la incomprensión— para ser apreciada. Es el hermetismo natural, inevitable, entendible por sobreabundancia de detalles, de una novela que abruma al lector con un detalle tras otro¹⁶.

El propio pintor ha ido disociando su trabajo de la pintura y destacando la cada vez mayor interrelación entre texto e imagen: « Hoy el arte tiene una colateralidad textual. El arte y el texto están adosados, son parte de la misma obra. Muchas veces son escenarios dentro de otros escenarios »¹⁷. Lo que me interesa particularmente en esta ocasión es que, para Stupía, esa comunidad-continuidad entre arte y texto tiene que ver con la práctica de la escritura y con las condiciones de legibilidad¹⁸:

[...] por el modo en que trabajo el lenguaje, estoy a mitad de camino entre una alusión a alguna forma representativa que puede andar apareciendo por ahí y cierta cualidad abstracta que, si bien yo no busco, aparece porque no termino nunca de definir deliberadamente el relato, la descripción visible de algo identificable en el cuadro. A mí me interesa el movimiento entre esa forma legible y esa forma que se escapa de lo legible¹⁹.

Esa conexión del trabajo de Stupía con la escritura había de desembocar, fatalmente, en un libro. En 2019 Stupía publica *Líneas como culebras, pinceles como perros: Textos sobre arte 1986-2018*, título que parece una versión

13 - Piglia, Stupía, 2012a, p. 35.

14 - Con poetas como Guillermo Saavedra o Daniel Samoilovich; y con narradores como Sergio Chejfec.

15 - Ha sido responsable del diseño gráfico de colecciones para Adriana Hidalgo Editores o de la revista *Diano de Poesía*, y en alguna ocasión ha confesado que proyectaba « una película inestable » sobre Héctor Libertella (Serra Bradford, 2015).

16 - Serra Bradford, 2015.

17 - Sálche, 2017.

18 - Quizás es esa fusión la que llevó a considerarlo « filólogo en las sombras » (a partir de *Ulises inmigrante*, colaboración entre Stupía y Chejfec; Palumbo, 2018).

19 - Sálche, 2017.

« salvaje » del *topos* del *ut pictura poesis*. En el prólogo a esa obra Stupía anota algo que permite avanzar hacia la discusión de las relaciones entre palabra e imagen en FD:

[...] las palabras podrán parecernos domesticadas pero nunca pierden su anárquica autonomía. Algo parecido sucede con los elementos de otros lenguajes, que se manifiestan naturalmente en el campo semántico que les es propio, y a la vez no solo están en permanente tensión rupturista con las condiciones de ese mismo campo, sino que aparecen allí donde menos uno lo espera, desplazados de su lógica semiótica, como piezas espectrales de una máquina analógica, metafórica, que vuelve a manifestarse y se resignifica mimetizada con cualquier figura del mundo²⁰.

Debe, entonces, asumirse que en el libro firmado por Piglia y Stupía no hay relación de dependencia entre texto e imagen (en un sentido u otro), sino analogía, pues uno y otra generan *mimesis resignificada* de « cualquier figura del mundo ».

Con ocasión de la inauguración de la exposición en Buenos Aires, diferentes entrevistas sirvieron para que los autores establecieran explícitamente los límites del diálogo entre palabra e imagen. Según ya apunté, desde el principio, la imagen no se concibe como « ilustración » de la primera, sino como enlace analógico « entre dos espíritus afines »:

No soy ilustrador. Los signos pictóricos y dibujísticos y la palabra escrita son como campos magnéticos que se atraen y se repelen con la misma intensidad, que en todo caso conviven aunque siempre en tensión y en pugna, y siempre se vuelven sobre sí mismos, astringentes y reconcentrados²¹.

Piglia, por su parte, establece la conexión entre su escritura diarística y la obra de Stupía a partir del trabajo con el tiempo: « No tengo un plan, me dejo llevar por cuestiones inmediatas. Por eso me gusta el trabajo de Eduardo, que fija la mirada en un instante »²². El diario —escritura del tiempo, huella fechada, como decía Lejeune— constituirá, necesariamente, el marco de confluencia de ambas obras.

Stupía evoca cuestiones materiales de la práctica diarística cuando insiste en su interés por el trazo y la escritura o recuerda su procedimiento habitual de utilizar imágenes sacadas de un « archivo » personal. Para él, el dibujo —como si hablara del diario— aparece siempre como una práctica inconclusa, a veces considerada interminable, en la que conviven lo relevante y lo irrelevante y nada es categórico ni definitivo. Igual que para el Piglia diarista, su propósito es hacer real lo que todavía no lo es.

En Piglia, como ocurre con la plástica de Stupía, el paso del tiempo se define como una acumulación, y la escritura del diario se concibe como « improvisación » que busca captar algo y evitar su fuga. También la escritura del diario concede una importancia especial a la *materialidad*, al menos desde el momento en que se asocia a un soporte concreto (los famosos « cuadernos de hule negro », que la

20 - Stupía, 2019.

21 - Stupía *apud* Verlichak, 2012.

22 - Piglia, Stupía, 2012b.

exposición y el libro reproducen). Del mismo modo, afirma que el diario es su única escritura « manuscrita » (junto con las listas) y que se basa también en el concepto de « archivo » de cosas²³.

En otra entrevista, Piglia añade la « fragmentación » como un rasgo común entre su escritura diarística y el trabajo plástico de Stupia, e insiste en su propósito de reintegrar esos fragmentos en « series » o redes, que pueden traducir una simultaneidad narrativa (aunque también reconoce que esa conexión puede ser ilusoria):

[...] me sentía muy cerca del trabajo de Stupia [...] porque yo veo que en él la imagen está fragmentada [...] es necesario recomponerla [...] distintos momentos de los cuadros se pueden unificar en distintas redes [...] como si el tiempo estuviera dentro del cuadro [...] como si él hiciera presente la idea de una imagen que se ha expandido y que desde el momento del inicio al momento que uno ve ha pasado un tiempo que está en el cuadro [...] y la otra cosa que siento en común con él es que a mí me interesan mucho las narraciones que cuentan varias historias a la vez [...] en el caso de Eduardo no hay una sola imagen ahí, sino que las imágenes también son múltiples [...]. Pero esas son unas ilusiones de conexión²⁴.

REPRESENTACIÓN E (I)LEGIBILIDAD:

EL DIARIO EN LA DISCORDIA ENTRE ESCRITURA Y DIBUJO

Si Stupia investiga las « estructuras elementales del parentesco entre escritura y dibujo » (como acabo de recordar, en palabras de Serra Bradford), cabría postular que el diario es un revelador de la « discordia de esos dos linajes » (por usar ahora a Borges —*El Sur*—). Stupia ha declarado que no escribe diarios, porque « los bocetos son mis diarios y mis obras »²⁵.

Teniendo en cuenta el « hermetismo natural » y el carácter « espectral » de sus piezas (que también señalaba Serra Bradford), podemos ir acercándonos a la posibilidad de un « diario (plástico) no figurativo », y, en consecuencia, a la *des-figuración* del diario (en toda su amplitud), entendido como (auto)retrato imposible, basado en la sobreabundancia de detalles cuyas conexiones —si es que las tienen— quedan implícitas.

Considerar el diario como una manifestación muy particular, quizá la más genuina, del autorretrato literario es, en todo caso, una interpretación metafórica que parte de un género plástico definido por la autorrepresentación (en principio, figurativa) de un yo, que —a su vez— pone en juego toda la problemática de la

23 - *Ibid.*

24 - Piglia, 2014.

25 - Piglia, Stupia, 2012b. Toda esta reflexión debería engranarse con la presentación de lo que podríamos denominar « diarismo plástico » o la pintura « al hilo de los días »: sin necesidad de remontarnos al trabajo con el tiempo que suele considerarse una de las principales aportaciones del impresionismo, pienso en las obras de artistas como el argentino Guillermo Kuitca (*Diarios*, 2007), el japonés On Kawara (*Date Paintings*) o incluso las *Time Capsules* de Andy Warhol (*Speranza*, 2007).

*mimesis*²⁶. Sin embargo, el diario es también un texto « por venir » (en el sentido blanchotiano²⁷), un texto *in fieri*, nunca completo, acorde con la *im-permanencia* del sujeto que lo escribe, siempre distinto, y por tanto esquivo a la *mimesis*. Lo que el diario, en todo caso, puede aspirar a re-presentar (o, si se quiere, a ex-poner) es a un sujeto que no puede *fijarse* en una *figura*²⁸. De ahí que pueda proponerse que la escritura diarística es —paradójicamente— la más propiamente *no-figurativa*.

Esta condición « afigurativa » del diario sería paralela a su esencial « informalismo » (la falta de plan y de estructura)²⁹. Y ese informalismo, apenas accesible al diarista, suscita de inmediato la cuestión de la ilegibilidad³⁰. El diario es un texto pensado *para no ser leído*, que, sin embargo, *se da* (o *se presta*) a la *lectura*, a riesgo —en caso contrario— de condenarse a la inexistencia o a la insignificancia, dos límites también determinantes para el propio género. El propio Piglia anota entre estos *Fragmentos* que « los diarios aspiran al relato y en ese sentido están escritos para ser leídos (aunque nadie los lea) »³¹.

La frase de Piglia parece invertir la tensión esencial entre « legibilidad » e « ilegibilidad » para el caso del diario (« texto escrito para que nadie lo lea, aunque alguien pueda terminar leyéndolo »). En este caso, la cuestión de la ilegibilidad va, desde luego, más allá del puro hermetismo (en el nivel del estilo) o *trouer clus*, y alcanza un estrato más profundo que pone al diario en relación con prácticas artísticas arriesgadas, que incluyen *letras* en su materialidad. Cabría pensar que, al igual que en esas obras, en el diario las letras son « fantasmas de letras »³², un « discurso que no admite escucha », una « logofagia » (en términos de Blesa³³), algo que, no obstante, podría afectar, en general, a cualquier práctica artística. El texto ilegible en una obra plástica —dice Blesa— podría ser la sinécdoque perfecta de la « ilegibilidad general del arte ». Su (re)presentación y su crítica se enfrentan descarnadamente con el problema central del arte, según el mismo teórico: « ¿cómo leer la ilegibilidad? », un « malentendido » fundacional de la crítica³⁴. Por eso mismo, el diario podría considerarse como sinécdoque de esa sinécdoque: el diario (aun ex-puesto), a pesar de su apariencia de « palabras domesticadas »

26 - Mesa Gancedo, 2018.

27 - Blesa, 2011, p. 37.

28 - Pienso aquí en el concepto de *figura* tal como lo utiliza Cortázar (una especie de estructura no intencional, sólo percible por un salto de perspectiva; la ha explicado en su entrevista con Luis Harss), que no está lejos de lo que la psicología ha denominado *Gestalt*: si cualquier observador tiende a « cerrar » (fijar) la figura que unos elementos dispersos e inconexos sugieren, el diario desmiente y vuelve inestable ese proceso —o considera mutable su resultado—.

29 - Y aquí habría que recordar al Rousseau que consideraba que la escritura de su cotidianidad sólo podía plasmarse en « un informe journal de mes rêveries » (según escribe al principio de *Les Rêveries du promeneur solitaire*). Conviene volver a evocar aquí que Piglia considera los *collages* de Stupia como « fragmentos de ensoñaciones », análogos, pues, a los fragmentos de un diario.

30 - Blesa, 2011.

31 - « El consejo de Tolstoi », Jueves; Piglia, Stupia, 2012a, p. 30.

32 - Blesa, 2011, p. 64.

33 - Tal como reza el título de su libro *Logofagias. Los trazos del silencio* (Blesa, 1998).

34 - Blesa, 2011, p. 64.

(por recordar a Stupia) sigue resultando –en esencia– ilegible, y cuestionando cualquier intento de leer esa ilegibilidad.

Podríamos, a tal respecto, evocar la ilegibilidad del *Finnegans Wake* (un texto paradigmático y clave para Piglia) y considerar que en ese *work in progress* joyceano la ilegibilidad procede de la mutación del código (si bien, « solo » lingüístico). Pero, como el propio Piglia narró en *La ciudad ausente*, ese texto transcodificado aún libra algunos fragmentos a la lectura, cuando se proyecta en un universo en el que los códigos van, igualmente, mutando: la ilegibilidad sería, por tanto, fragmentaria y dinámica, una cuestión de tiempo, en suma. El diario es –como sabemos– también una cuestión de tiempo, quizás la cuestión del tiempo: el texto del tiempo, en el que la tensión legible / ilegible –puede ahora matizarse– muta y nos ofrece un objeto « no siempre legible / no siempre ilegible ».

Esa ilegibilidad puede –en el caso del diario– suponer además el cifrado de diferente intensidad, la traducción a otro código. Pero, en su consideración más « material », la ilegibilidad inicial –fundacional– del diario tiene que ver con la « caligrafía » del autor, su *trazo* más personal. Por ese motivo, la manifestación más « acabada » o genuina de la escritura diarística parece todavía exigir el manuscrito (el aura del manuscrito, idéntica a la de la « obra de arte antes de su reproducibilidad técnica »³⁵). Todo diario editado es, entonces, un simulacro, una *des-figuración*.

Dice Piglia en el prólogo a *FD*: « hablar de mí es hablar de ese diario. Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras »³⁶. El yo del diario es un « hombre de palabra »; específicamente, como añade de inmediato, sus transformaciones, su mutación, son « cambios en mi letra manuscrita »³⁷. Por eso, el protocolo

35 - La cuestión de la museificación de la literatura conoce ya acercamientos teóricos muy relevantes (el número 16 de *Interférences Littéraires* habla de « *Ce que le musée fait à la littérature* » e incluye análisis reveladores y un muy útil estado de la cuestión). Retengo sólo un pasaje vinculado al aspecto que acabo de evocar: « *Une fois exposés, les extraits de journaux intimes, les carnets de notes, les manuscrits, les vêtements ou les photographies constituent des ressources muséologiques dont le potentiel empathique mérite d'être exploité. Prenons le cas des documents manuscrits. L'écriture d'un auteur peut être ressentie comme l'expression directe de sa personnalité, de son corps. Un trait plus nerveux que d'ordinaire ou un tracé irrégulier (si plusieurs documents sont comparés) peuvent servir d'indice de l'état émotionnel de l'écrivain, que le visiteur interprète inconsciemment. Plus généralement, la simple matérialité de l'écriture manuscrite en tant qu'émanation d'un corps, en l'occurrence celui de l'écrivain, permet de déclencher chez le visiteur une réponse émotionnelle que l'imprimé ne provoque pas.* » (Boudart, 2015, p. 74). Además, la reflexión sobre el Museo y su relación con la vanguardia son centrales en la creación (una vez más en *La ciudad ausente*) y la crítica pigliana, por ejemplo, en sus reflexiones sobre la vanguardia (Piglia, 2016), que resume en una entrada de estos Fragmentos...: « [...] con el avance de las nuevas tecnologías, los blogs y los viejísimo e-mails y los mensajes de texto serán exhibidos en los museos. ¿Qué lógica es ésta? Sólo se vuelve artístico lo que caduca y está "atrasado" » (« El perro ciego », Viernes; Piglia, Stupia, 2012b, p. 21).

36 - Piglia, Stupia, 2012a, p. 7.

37 - Por eso cobran una importancia capital las páginas de guardas del libro y algunas otras que en el interior del libro reproducen páginas de los cuadernos (en un tamaño sin duda mayor que el original, que facilita, intencionalmente, la lectura). Aunque en esas reproducciones, por limitadas, no pueden, ciertamente, percibirse esos cambios que el autor menciona.

más habitual para la *ex-posición* del género diario tiene que ver con la muestra fetichizante de los documentos de autor³⁸, y se condensa en la *firma*, que es el *verdadero* (auto)retrato « letrado » del autor. La firma es la quintaesencia (no necesariamente legible) del manuscrito y de la identidad (Derrida). Es la cifra de un sujeto que no puede figurarse porque no puede leerse: « Yo mismo no entiendo mi letra », afirma Piglia en un momento dado en 327 *cuadernos* (el documental que Andrés Di Tella hizo sobre ese diario). Pero inmediatamente añade: « si la entiendo pero no para leerla en voz alta ». Puede el yo entenderse, pero no « darse a la escucha »; como un espectro textual, no puede *ex-ponerse*. A no ser que someta el signo ilegible –de nuevo– a una especie de transcodificación. Transcodificación y materialidad están implícitas en la re-producción visual de estos *Fragmentos* (plástica, pero también gráfica: el cuadro no ilustra al texto; el texto no glosa al cuadro).

Por último, si esa transcodificación a la que vengo aludiendo se define como « fragmentaria » y el diario sólo puede ser visto como « autorretrato afigurativo », cabe preguntarse: ¿hay algún retrato en los cuadros?; ¿quién es el sujeto de ese retrato? Dejando de lado la complejidad del concepto de *fragmento*, en sí mismo³⁹, así como el hecho de que el libro es, también, un fragmento del *acontecimiento* expositivo, podría resultar obvio que el título (*Fragmentos de un diario*), unificado y unitario, invita a pensar en un diario único, del cual texto y cuadros serían los mencionados « fragmentos » (ya no más « notas »), ciertamente heterogéneos, por su materialidad, referidos –si se quiere– a un doble código y a una doble autoría, en principio *in-discreta*. En suma, podríamos pensar: « Esto es un diario de dos autores hecho de *grafos* de diverso tipo –texto / imagen– ».

Pero en cuanto conectamos la exposición con algunos paratextos, la unidad se deshace: el prólogo del libro (que lleva el mismo título que el libro y las exposiciones) designa a un solo individuo (quien firma ese prólogo, Ricardo Piglia) como autor del diario (« voy a dar a conocer en este libro, con placer, algunos fragmentos de *mi* diario »⁴⁰; la cursiva es mía). Y por si quedaba duda añade: « Son notas –o entradas– escritas en los últimos meses, en Princeton, donde vivo parte del año y en cuya universidad enseño desde 1997 ». Por lo tanto, la *equiparación* « textos-cuadros » como fragmentos equivalentes ya no es operativa. Si los textos son (según el prólogo) fragmentos del diario de Piglia (y, de nuevo entonces, cómo él subraya, « notas –o entradas– »), ¿qué son los cuadros de Stupia?; ¿qué

38 - Por ejemplo, « *Un journal à soi. Histoire d'une pratique* » (Lejeune, Bogaert, 2003) o « *The Dear Diary Exhibition* », que tuvo lugar en el King's College de Londres en 2017 (Van De Wahl, 2017).

39 - No puede sino evocarse aquí toda la teoría al respecto, desde el romanticismo hasta la posmodernidad (véase tan sólo Lacoue-Labarthe, Nancy, 2012; Blesa, 1998, o Bartoszynski, 1998), y la designación alternativa (cuando se publicaron en otros canales) de esos « fragmentos » como « notas ».

40 - Piglia, Stupia, 2012a, p. 8.

41 - Dejo de lado aquí la discusión terminológica sobre la denominación de las secuencias de escritura en el género diario, que ha preocupado a pocos teóricos. Braud (2006, p. 11) establece una distinción clara entre « entrada » y « anotación –o nota– », en función de la fecha –que define a la primera– y la segmentación con blancos y la unidad y coherencia de las segundas (varias notas pueden compartir la misma entrada).

función desempeñan en la sintaxis común de la exposición-libro?; ¿son también fragmentos o no? Si lo son, ¿a qué todo remiten?; ¿a otro diario?; ¿a un diario otro? ¿Cuál es la figura —ahora podríamos decir *Gestalt*— que convocan⁴²?

Aún podemos ir más allá si consideramos que, frente a la ilegibilidad del arte (o, eventualmente, de la mutante letra manuscrita) el texto *ex-puesto* (impreso en una pared) es un texto definitivamente legible. Entonces, también podríamos preguntarnos (una vez más con Blesa)⁴³, ¿cuál sería el género plástico de esa « forma » letrada? ¿Cabría llamarlo simplemente « texto »? ¿O quizá, apenas, trazo (como antes dije), en el sentido de *huella* (a *fortiori* fechada, como quería Lejeune definir el diario)? Así las cosas, el « texto en una pared », legible, fácilmente legible incluso, por el tamaño de la tipografía, ¿podría considerarse el colmo (paradójico) de la *no-figuración*, un simulacro —como simulacro de figuración es el hiperrealismo—, una muestra de *hiperrealismo* textovisual⁴⁴? O bien, y en otras palabras: ¿qué figura la letra expuesta?

Acaso, lo que ocurre, como señalan García Berrio y Hernández Fernández, es que

[...]cuadro y poema comparten sustancialmente las mismas condiciones de *referencialidad* icónica. Ambos son intermediarios simbólicos, cuyas respectivas estructuras constitutivo-materiales resultan relativamente arbitrarias y distantes a la naturaleza y morfología específicas de los referentes reales que tienen la capacidad de representar⁴⁵.

Esa « mediación » simbólica, cuando se exponen simultáneamente letra e imagen, como es el caso concreto de este experimento entre Piglia y Stupía, revela la tensión entre los cuadros (« informalistas », pero con destellos figurativos) y los textos (« mimético-referenciales », pero con frecuentes derivas teóricas y, desde luego, autorreferenciales). Si se admite, por lo demás, la analogía entre texto diarístico e imagen plástica no figurativa, se entienden mejor —tal vez— ciertas metáforas utilizadas para caracterizar la *in-formalidad* de esa escritura: el « bloque

42 - El problema de la unidad, entendida como un efecto derivado de esa figura a la que se atribuyen esos fragmentos, aún se complica más cuando se atiende a la diacronía de la difusión de esos textos, que encuentran su lugar ¿definitivo? en las páginas finales de DER (III, *Un día en la vida*), y por tanto se atribuyen a otro « sujeto » (Renzi). Por último, hay que considerar que el nombre de Stupía sólo aparece en la portada del libro, en la puerta de la sala de exposición y —como firma— en uno solo de los cuadros incluidos en el libro, el primero, el que viene justo después del prólogo. Al respecto, puede recordarse también lo que Stupía dijo con ocasión de la exposición de Madrid: « Firma como si fuera griego, STVPIA, no me gusta la ornamentación de la firma, así que hago las letras como si fueran líneas rectas, incluso aquellas que son sinuosas; la firma es una perturbación en el cuadro, intento que no se note » (Cruz, 2014).

43 - Blesa (2011, p. 38) se lo pregunta en relación con las obras que incorporan texto y se exponen como plástica, pero que no se dejan leer. En tal sentido, cabría relacionarlas con la « escritura asémica », que ha interesado a Stupía y a autores con los que ha colaborado (como Chejfec 2015).

44 - Una reflexión intensa sobre ese concepto complejo, clave en el giro icónico de la cultura occidental, se encuentra en los trabajos de Mora (2012, 2019), con especial atención a sus implicaciones digitales.

45 - García Berrio, Hernández Fernández, 1988, p. 13.

de existencia », expresado en un « lenguaje privado », que menciona Piglia en una entrada clave:

Un diario registra los hechos mientras suceden, no los recuerda ni los organiza narrativamente. Tiende al lenguaje privado, al idiolecto. Por eso, cuando uno lee un diario encuentra bloques de existencia, siempre en presente, y sólo la lectura permite reconstruir la historia que se despliega invisible a lo largo de los años. Pero los diarios aspiran al relato y en ese sentido están escritos para ser leídos (aunque nadie los lea)⁴⁶.

El texto no figurativo (la historia « invisible a lo largo de los años ») sólo puede entenderse en la lectura, aunque esta sólo sea una aspiración. Esos bloques de existencia, a menudo, en el caso de los *Fragmentos* piglianos se convierten en escenas (*shows*) con diverso grado de plasticidad: una interjección a partir del recuerdo de la madre; unos « espejuelos » que brillan más como palabra « extraña » en el discurso que en la propia realidad; unos patos sobre el hielo; el suicidio de un profesor; varias películas —de serie B—. Pero —volviendo a la heterogeneidad de los « fragmentos »— si los textos de Piglia permiten eventualmente la traslación a una imagen (mental), los cuadros de Stupía se resisten a la « glosa » verbal: apenas se pueden describir los colores predominantes, los trazos más acusados, la presencia de determinados *collages*... No hay relato posible en ellos, no hay figura, constelación o *Gestalt*, a pesar de la sobreabundancia de detalles que podrían incitar a construirla.

CECI N'EST PAS UN JOURNAL

El diario no-figurativo, podría, en fin, considerarse a su vez una especie de *tropo* (o figura de lenguaje, esto es, por ejemplo, una sinécdoque) del efecto de des-figuración (*de-facement*) que podemos sospechar, con De Man, está presente en toda escritura autobiográfica: o también una « figura de lectura » (o efecto retórico) que lleva implícita una des-figuración del texto y del sujeto⁴⁷. Para terminar de exponer la cuestión tal como la he planteado en este momento, conviene añadir algunas reflexiones acerca de la cuestión (teórica) del título como lugar en el que se conectan palabra e imagen (se nombra una figura) y se pone en crisis el compuesto icono-textual.

Más allá del título de la exposición, los cuadros de Stupía exhibidos en Buenos Aires o Madrid no llevaban título, ni fecha (ni siquiera una cartela descriptiva). Los textos troquelados en las paredes de aquellas salas, tampoco llevaban antepuesto

46 - « El consejo de Tolstoi », Jueves; Piglia, Stupía, 2012a, p. 30.

47 - Conviene recordar la advertencia del traductor al español del texto de De Man, 1991, p. 116: « El original en "Autobiography as defacement" dice así: "Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and disfiguration". Es una frase que resulta difícil de traducir por los múltiples sentidos que tienen algunas de sus palabras: *face* es rostro, pero también, como verbo, es "enfrentarse a"; *deface* puede significar "ensuciar" (una fachada, por ejemplo) o "deformar un rostro"; *figure* es figura retórica, pero también figura, forma y, como verbo, "figurarse"; *figuration* apunta al conjunto de figuras retóricas, pero en el contexto de este ensayo adquiere también el sentido de "pensar, figurarse" ».

ningún signo verbal que pudiera considerarse su título..., a no ser que se tomara por tal la indicación del día de la semana (por el mero hecho de ir impreso en negrita y cursiva). En el libro, los cuadros siguen sin llevar título y los fragmentos textuales (notas o entradas, como quería Piglia en su prólogo) también aparecen precedidos por un día de la semana⁴⁸. Pero se produce, en este nuevo soporte, una operación que la exposición no anticipaba: las entradas se organizan en seis series⁴⁹ (irregulares) que, en este caso sí, llevan un título, a modo de capítulos: I. El detective privado (6 entradas); II. El perro ciego (8); III. El consejo de Tolstoi (9); IV. El piano (4); V. El oso (6); VI. El bar de Scott Fitzgerald (13)⁵⁰. Una entrada del libro, extensa (y por tanto, plausiblemente, no retenida en su integridad en ninguna exposición) reflexiona explícitamente sobre el problema del título en relación con las artes plásticas y a ella quiero dedicarle particular atención para concluir, por el momento, mi análisis:

Jueves

Hace años que doy vueltas con la idea de hacer una historia de la pintura a partir de los títulos de los cuadros. Una serie de larguísima duración. A veces son un relato; a veces parecen la línea perdida de un poema: *El sumo sacerdote Coreso sacrifica su vida para salvar a Calirroe*, de Fragonard. *Luxe, calme et volupté*, de Matisse. Algunos muestran la incertidumbre de la representación: *Light, Earth and Blue*, de Rothko, que puede ser visto como *Luz, tierra y cielo* o como *Claro, marrón y azul*. Otros son muy precisos: *Vista de Delft*, de Vermeer, *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, de Hokusai.

Los nombres mejoran a medida que los cuadros dejan de ser figurativos. *Impression, Soleil Levant* (1872), de Monet es un título fundador (del Impresionismo). Y lo mismo podríamos decir del extraordinario *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de Malevich. O de *Juzgue*, el duchampiano título de Xul Solar. Como son descriptivos, tienden a ser enigmáticos porque la imagen que representan no es fácil de nombrar. Por eso muchos

48 - Para la cuestión teórica del nombre de las secuencias verbales de un diario, conviene recordar a Braud (2006, p. 11). También es interesante el problema de los modos de fechar dichas secuencias (al que ha atendido Dusini, p. 167-188), que en Piglia, sin duda, es intencional.

49 - El concepto de « serie » es fundamental en la « composición » del diario de Piglia, con un sentido probablemente distinto. En los *Fragmentos...* también tienen su anotación: « [...] Mi vida se ordena en series discontinuas. Hay una persistencia invisible de los hábitos. La serie de los bares, de las lecturas, de la política, del dinero, del amor, de la música. Ciertas imágenes —una luz en la ventana en medio de la noche; la ciudad al amanecer— se repiten a lo largo de los años. Me gustaría editar este diario en secuencias que sigan las series: todas las veces que me he encontrado con amigos en un bar, todas las veces que he ido a visitar a mi madre. De ese modo se podría alterar la causalidad cronológica. No una situación después de otra, sino una situación igual a otra. Efecto irónico de la repetición » (« El bar de Scott Fitzgerald », Lunes; FD, p. 49).

50 - El total de 46 entradas supera con mucho el número de fragmentos textuales exhibidos tanto en Buenos Aires (donde plausiblemente se expusieron 10, junto con una gigantografía del manuscrito; 21 cuadros grandes y una decena de miniaturas), como en Madrid (donde la exposición ocupó un espacio bastante más reducido). Además, la huella gráfica de las exposiciones permite comprobar que el texto exhibido ni siquiera coincide con entradas completas del libro, sino que se restringe a una unidad distinta: el párrafo (fragmento del fragmento, entonces).

pintores han terminado por trabajar con el grado cero de la descripción, como Pollock con su *Number 32*, 1950.

La clave, desde luego, es que el título depende del cuadro; en un sentido lo describe, en todo caso lo nombra. La tensión entre mostrar (*showing*) y decir (*telling*), sobre la que Henry James fundaba su teoría de la novela, decide la tensión entre las palabras y la imagen.

Definen un particular uso del lenguaje: lo que se nombra está ahí. (En la literatura, lo que se nombra ya no está.) Algo se fija en el lenguaje; mejor sería decir: el lenguaje se fija en una imagen. Depende de ella aunque la desmienta, como en el célebre *Esto no es un pipa*, de Magritte. Describir aquello de lo que trata la obra no es decir lo que significa, y lo que significa no depende del título.

La fotografía, en cambio, parece necesitar del lenguaje para significar. Todo es tan visible que hace falta lo que Jean-Marie Schaeffer en su libro sobre la fotografía llama el saber lateral, es decir, ciertas informaciones que no surgen de la propia imagen. Como los sueños, la foto necesita del lenguaje para encontrar su sentido. Digamos que necesita un título. Mejor sería decir (freudianamente): el título de la foto es su interpretación.

Vivimos en una cultura en donde la interpretación define las imágenes. La hiper explicación es la marca de la cultura actual, circula por los medios, en los blogs, en el Facebook, en los twitters: todo debe ser aclarado. Las series en EEUU, *Lost*, *The Comer*, se interpretan y se discuten casi en el momento mismo en que se emiten los capítulos, los receptores tienen un conocimiento completo de lo que están por ver.

Lo mismo ha sucedido siempre en el fútbol, gran espectáculo narrativo de masas, el relato de los partidos está acompañado por un análisis muy sofisticado, que explica las tácticas y el sentido de juego. Se narra y se interpreta al mismo tiempo⁵¹.

Piglia introduce en esta nota una cuestión capital a la hora de pensar las relaciones entre texto e imagen (una cuestión que ha ocupado a otros teóricos contemporáneos): el título es una figura textual que revela lo *irreductible* de los dos códigos⁵². La palabra « fragmentos » —como antes sugerí— no significa lo mismo proyectada sobre otras palabras que proyectada sobre unas imágenes; la palabra « diario », en consecuencia, tampoco. Pero como también señalan algunos

51 - « El piano »; Piglia, Stupia, 2012a, p. 34-35. Este pasaje es clave para la cuestión de las variantes evocada más arriba. Doy la versión de *Fragmentos de un diario*. La recogida en otros lugares (DER, III, 264-265; y *El País*, por ejemplo) difiere en cuestiones de ortografía y —en DER— en una errata flagrante (¿intencional?), al atribuir *Impression, soleil levant* a Matisse (en lugar de a Monet). También se había publicado como prólogo a *Algunos son el dos* (2007), con alguna ligera variante en el inicio y deturpada de los dos últimos párrafos, que se sustituyen por otro. Podría señalarse también otra importante variante no detectable sin comparar los textos: si en los del catálogo la mujer que acompaña al yo es consistentemente designada como « ella », sin darle nunca un nombre, en las versiones equivalentes incluidas en DER esa « ella » es « Carola » (un nombre que aparece en *La ciudad ausente*, pero que aquí designa indirectamente a la esposa de Piglia: Beba Eguía).

52 - « El título de la obra literaria es un archilexema textual, resuelto según muy variados procedimientos, en términos de identidad metalingüística con su texto; mientras que el archilexema del título de la obra plástica, explícito o no junto a ella, nunca puede ser incorporado, pues se trata de signos de distintos lenguajes. » (García Berrio, Hernández Fernández, 1988, p. 65).

téoricos de esas relaciones entre *poiesis* y *pictura*, el título es un hilván entre lo contextual y lo co-textual⁵³, y, por tanto, tampoco será lo mismo sobre la portada de un libro que a la entrada de una galería.

Si atendemos a la clasificación rudimentaria que Piglia establece al comienzo de esa entrada, *Fragmentos de un diario*, a su vez, sería un título intermedio entre lo puramente denotativo o poético (remático, en términos de Genette⁵⁴) y lo narrativo (temático): « fragmento » designa al objeto al que se refiere; pero también permite intuir una *historia* (la del proceso de fragmentación —despiece o desfiguración, diríamos— del todo del que procede ese fragmento). Pero al decir que ese *todo* es un *diario*, la designación aún es más problemática, puesto que el diario se define *per se* como « fragmentario » en su propio hacerse. Por eso, seguimos cuestionando, ¿estos fragmentos *proceden de un diario*? ¿O más bien *van hacia* —anuncian— un diario —ese libro por venir al que antes aludíamos con Blanchot—? Ese título pues es, a un tiempo, poético y narrativo; incierto y preciso⁵⁵.

Querría también llamar la atención sobre otra idea expuesta en esa entrada capital, acaso más pertinente para mi planteamiento: « Los nombres mejoran a medida que los cuadros dejan de ser figurativos », dice Piglia. En efecto, en primer lugar, el título es el nombre del objeto (el cuadro, en esta entrada). Su pertinencia es tanto mayor cuanto más paradójicamente difusa —parece afirmarse— es la relación con la imagen: si no se sabe qué es lo que esta representa, la aparente descripción tautológica (« Cuadrado blanco sobre fondo blanco ») hace surgir el enigma. Y el enigma es otro avatar de la figura (del *tropo* retórico, del decir desviado), en este caso una figura clave en la construcción de la teoría narrativa de Piglia, al punto que en muchos casos el relato se concibe como la simultánea exposición e interpretación de un enigma (siguiendo el modelo deportivo evocado).

Cabría, tal vez, pensar, a la inversa: no que un cuadro « no sea fácil de nombrar », sino que cuando un cuadro que —digamos— « ilustra » (pero mejor: acompaña, pregunta o responde) al texto es, en sí mismo, no figurativo (y, por tanto, enigmático), a lo mejor lo que ocurre es que el texto *re-presentado* por esa imagen *no es fácil de figurar*. Y si —como dice esa entrada que estoy glosando— el « grado cero de la descripción » es apenas la inscripción de una serie numérica (*Number 12, 1950*; pero, por qué no, y *a fortiori* sólo una fecha⁵⁶), ¿cuál sería el grado cero de la figuración (de un texto que no se deja re-presentar)? ¿Tal vez eso que se llama « informalismo abstracto », que está en Pollock y también en Stupia?

Pero no hay por qué detenerse, y sí podemos pensar (otra vez), al revés de este revés, o sea, más tradicionalmente. Supongamos, pues, que el texto —el *fragmento textual* (por extenso que sea)— sí sea el título del cuadro; que esos

53 - « [...] el título está a medio camino entre lo cotextual y lo contextual » (García Berrio, Hernández Fernández, 1988, p. 65). Por eso, esa entrada del diario tampoco tiene el mismo sentido al leerla en este libro (o, parcialmente, como dije, en el prólogo al libro que Piglia hizo con el pintor Justo Barboza), que cuando se lee en DER.

54 - Genette, 1987, p. 89.

55 - Además de comunísimo en la tradición del género, al menos desde la primera publicación de los *Fragments d'un journal intime*, de Amiel (1882).

56 - Una fecha que en sí misma podría constituir el cuadro, como en los *Date Paintings* de On Kawara.

fragmentos textuales *dependan* del cuadro... Entonces, ¿de qué cuadro hablan? ¿Qué es, en realidad, « un » cuadro, en esta ocasión? En las exposiciones de Buenos Aires y Madrid —como ya he dicho— había más cuadros que textos. En el libro-objeto (de ningún modo un catálogo, por si hubiera que aclararlo a estas alturas) hay muchos más « párrafos » (incluso más entradas —aunque no más secuencias—) que « láminas » (valga ahora este nombre tan injusto). En ningún caso, entonces, puede establecerse una relación biunívoca entre unidad textual y unidad plástica. Lo que nos lleva de nuevo a preguntarnos dónde se establecen los límites de la unidad (y por tanto los de los fragmentos) en este experimento. Stupia lo sintetiza de la siguiente forma en una entrevista a raíz de la exposición bonaerense: « El texto es irreductible y la imagen, también. Se suele pensar en los textos como epígrafes de las imágenes o que las imágenes revelan lo que el texto no puede. En esta muestra, dos materias conviven en un formato determinado »⁵⁷.

Piglia —narrador, al fin y al cabo— convierte esa « irreductibilidad » (que él llama la *tensión*) en la oposición (atribuida a Henry James) entre *showing* y *telling*. Podemos volver ya, pues, a aquella lejana (y quizá apócrifa) pregunta inicial: « ¿qué es publicar un diario comparado con exponerlo? »; ¿qué relación hay entre *decir* —*telling*— los días y *exhibirlos* —*showing*—? El diario-texto, ¿verdaderamente « cuenta » —*tells*— algo? ¿O sólo « muestra » —*shows*— algo (por ejemplo, sus estrategias discursivas o —un tópico del género— la vida que falta)? Y el cuadro (no figurativo) ¿muestra tan sólo, y de una vez, la evidencia de su materialidad pictórica —cromática, digamos— u obliga, más bien, a un recorrido —y más si se sirve del *collage*—, lo que ya es el germen de un relato?

Cuando se usa un título referido a una imagen, dice Piglia, « lo que se nombra está ahí. (En la literatura, lo que se nombra ya no está) »⁵⁸. ¿Qué entidad, entonces, tienen estos « fragmentos »? ¿Nombran algo que está —el cuadro— o algo que no está —digamos, la experiencia—? Quizá el titubeo contradictorio (y retórico) que sigue a esa idea en la anotación pigliana sea una síntesis de lo que este proyecto « híbrido » desarrolla: « Algo se fija en el lenguaje; mejor sería decir: el lenguaje se fija en una imagen ». Y « fijarse » significa « detenerse », pero también —lo sabemos— « prestar mucha atención ». Si « el lenguaje se fija en una imagen », cabe entender que el texto queda expuesto (y esto en todos los sentidos del término: inerte) como imagen. A la inversa, el cuadro fija (o pretende fijar) el *fluir* del texto. Piglia se corrige, entonces, contradiciéndose (usa esa « figura » retórica denominada *epanortosis*), de la misma manera que algunos títulos corrigen contradiciendo (y, por tanto, dicen otra cosa) la imagen que « re-presentan » o, mejor sería decir, « des-figuran ». Entonces, y ya sí para terminar, diga lo que diga

57 - Piglia, Stupia, 2012b.

58 - En otras ocasiones el que falta, para Piglia, es el narrador: « el que habla no existe », dice en una entrada clave de DER, vinculada a la posible publicación de los diarios: « [...] No me reconozco del todo en el individuo que escribe ahí ciertos hechos de mi vida. Ésa es la paradoja, es mi vida, digamos así, pero no soy yo el que la escribe. En ese punto incierto está lo mejor de mi literatura. El ser o no ser se traslada al contenido de los acontecimientos, pero el que los está escribiendo queda al margen, a salvo de la incertidumbre. Esa enunciación —vamos a llamarla así— es lo que justificaría publicar una selección de estos escritos. El material es verdadero, es la experiencia real, pero el que escribe —el que habla— no existe » (Domingo 22 [septiembre], 1975; DER II, p. 373).

el título de esas exposiciones y de ese libro, « Ceci n'est pas un journal; ceux-ci ne sont pas de fragments ». Lo que significa que el cuadro no depende de los textos (y a la inversa). Pero, a lo peor, hemos incurrido en hiper-explicación, y todo esto, en el fondo, no debía ser aclarado.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS, CAPÍTULOS DE LIBROS Y ARTÍCULOS DE REVISTAS

- Bartoszynski K. (1998), *Teoría del fragmento*, Desiderio Navarro (trad.), Valencia, Ediciones Episteme.
- Blanchot M. (1971), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- Blesa T. (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Lola Editorial.
- (2011), *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca, Delirio.
- Boudart L. (2015), « L'empathie: une modalité de l'expérience muséale de la littérature », *Interférences littéraires/Littéraire interférentes*, 16, *Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire*, juin, p. 61-77.
- Braud M. (2006), *La forme des jours: pour une poétique du journal personnel*, Paris, Éditions du Seuil.
- Cheffec S. (2015), *Últimas noticias de la escritura*, Zaragoza, Jekyll & Jill.
- De Man P. (1991), « La autobiografía como desfiguración », Ángel G. Loureiro (trad.), *Suplemento Anthropos*, 29, p. 113-118.
- Derida J. (1994), « Firma, acontecimiento, contexto », en *Márgenes de la filosofía*, Carmen González Marín (trad.), Madrid, Cátedra, p. 347-372.
- Dusini A. (2005), *Tagebuch: Möglichkeiten einer Gattung*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Fessel P. (2014), « Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini », *Resonancias*, 19 (35), julio-noviembre, p. 135-156.
- García Berio A., Hernández Fernández T. (1988), *Ut poesis pictura: poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- Genette G. (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (reed 2002).
- González Álvarez J. M. (2009), *En los « bordes fluidos »: formas híbridas y autoficción en la escritura en Ricardo Piglia*, Bern, Peter Lang.
- Harss L. (1969), « Julio Cortázar o la cachetada metafísica », *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 252-300.
- Ilbrig C. (2015), « Objektaura, Inszenierung, künstlerische Annäherung: Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt? », *Interférences littéraires/Littéraire interférentes*, 16, *Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire*, juin, p. 41-57.
- Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. (2012), *El absoluto literario, teoría de la literatura del Romanticismo alemán*, Cecilia González y Laura Carugati (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Lejeune Ph., Bogaert C. (dir.) [2003], *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Éditions Textuel.
- Mesa Gancedo D. (2018), « Negativos reveladores: el autorretrato en los diarios de Alejandra Pizarnik y Adolfo Bioy Casares », en Rubio J., Serrano E. (dir.), *El retrato literario en el mundo hispánico*, Zaragoza, PUZ, p. 275-298.
- Mora V. L. (2012), *El lector espectador*, Barcelona, Seix Barral.
- (2019), « Entre estética y literatura: metodologías para leer el continuo textovisual de las obras literarias en la era digital », *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura*

comparada, 3, p. 456-480.

- Orecchia-Havas T. (2019), « El último viaje de Orfeo: Los diarios de Emilio Renzi », *Cuadernos LIRICO* [En línea : <https://doi.org/10.4000/lirico.7921>], hors-série.
- Piglia R. (1975), *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1992), *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2015-2017), *Los diarios de Emilio Renzi* (I: Años de formación / II: Los años felices / III: Un día en la vida), Barcelona, Anagrama.
- (2016), *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2021), *Cuentos completos*, Barcelona, Anagrama.
- Piglia R., Scafati L., De Santis P. (2000), *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Océano.
- Piglia R., Barboza J. (2007), *Algunos son el dos*, Madrid, Del Centro.
- Piglia R., Stupia E. (2012a), *Fragmentos de un diario*, Buenos Aires – Madrid, Galería Jorge Mara – La Ruche, Círculo de Bellas Artes.
- Piglia R., Stupia E., Nacht, L. (2014), *La incertidumbre*, Buenos Aires, Ultrapop-Club del Disco.
- Speranza G. (2007), *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- Stupia E. (2019), « La sustancia envenenada », *Líneas como culebras, pinceles como perros: Textos sobre arte 1986-2018*, Buenos Aires, Ripio. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/la-sustancia-envenenada.html>
- Van De Wal R. (2017), « Dear Diary: A Celebration of Diaries and their Digital Descendant: The Dear Diary Exhibition, King's College London, 2017 », *European Journal of Life Writing*, VI, p. 20-27. <https://doi.org/10.5463/ejw.6.230>

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

- Cruz J. (2014), « Desayuno con... Eduardo Stupia », *El País*, 18/02/2014.
- Palumbo G. (2018), « Ulises, vuelto eterno inmigrante », *Clarín*, 06/10/2018.
- Piglia R., Stupia E. (2012b), « Pluma y pincel: Piglia y Stupia sumaron talentos en una obra », *Clarín*, 31/03/2012.
- (2012c), « Un collage con la marca del tiempo », *Clarín*, 19/04/2012.
- Sálche L. (2017), « Eduardo Stupia y una charla sobre los nuevos caminos del arte en la era del "Me gusta" », *Infobae*, 03/09/2017.

VIDEOS Y ENTREVISTAS

- Di Tella A. (2015), 327 cuadernos. Documental, 76 min.
- García Chasco G. (2016), « Cine desbordado. Sobre 327 cuadernos de Andrés di Tella », https://www.sansebastianfestival.com/2016/festival_diary/1/5949/es
- Piglia R. (2014) « Entrevista », Madrid, Círculo de Bellas Artes, 02/4/2014. <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/ricardo-piglia-entrevista/>
- Serra Bradford M. (2015), « Interrogantes alrededor de una mano vacía », blog Eterna Cadencia, 22/04/2015. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/cine/item/interrogantes-alrededor-de-una-mano-vacia.html>
- Verlichak V. (2012), « Eduardo Stupia. Entre la imagen y la palabra », *Arte al día*. s.f. https://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Eduardo_Stupia

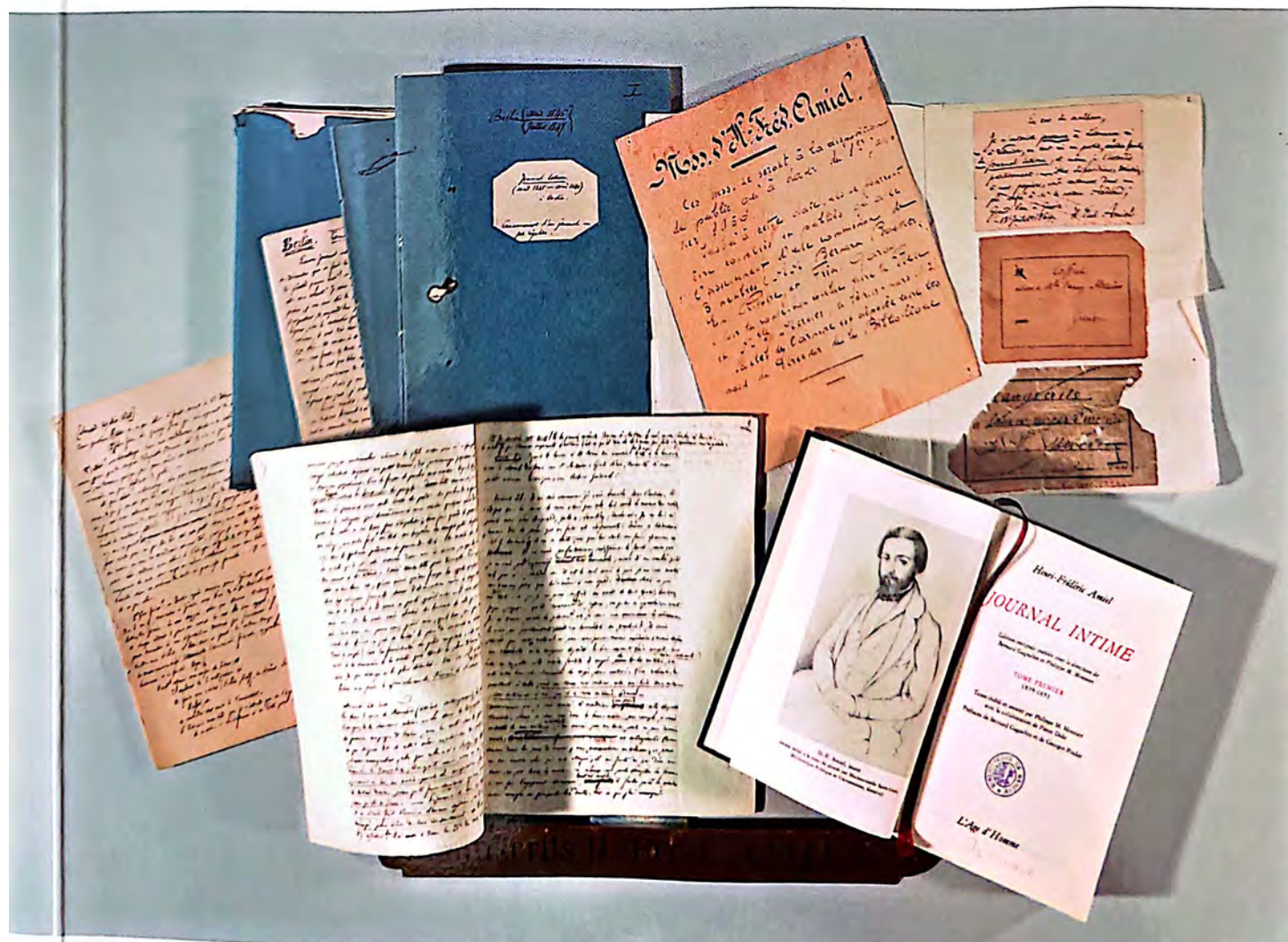
Le journal littéraire

El diario literario

Sous la direction de
Michel Braud et Álvaro Luque Amo

puppa

EFM 23



La collection EFM (Espaces, Frontières, Métissages) publie des travaux interdisciplinaires portant sur les questions relatives aux espaces, aux frontières et aux métissages.

Direction de la collection

Sabine Forero Mendoza (Université de Pau et des pays de l'Adour)

Nadia Mékouar-Hertzberg (Université de Pau et des pays de l'Adour)

Direction du volume

Michel Braud (Université de Pau et des pays de l'Adour)

Álvaro Luque Amo (Universidad Complutense de Madrid)

Conception graphique

Brigitte Cupertino

Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour - PUPPA

Directeur: Laurent Callegarin

Composition

Loïse Fournier

Caroline de Charette

©Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour

Institut Claude Laugénie

Domaine universitaire

Avenue du doyen Poplawski

64 000 Pau

ISBN 978-2-35311-202-9

ISSN 2269-0778

Dépôt légal: août 2025

<i>Michel Braud, Álvaro Luque Amo</i> Introduction / Introducción	11
--	----

— CONTEXTE FRANCOPHONE

<i>Géraldine Sauquet</i> Le <i>Journal intime</i> d'Henri-Frédéric Amiel : de la pratique journalière au journal littéraire	35
---	----

<i>Emmanuelle Calvisi</i> « Moi qui serai peut-être un jour un grand écrivain » : jouer à l'auteur dans ses carnets secrets (XIX ^e -XX ^e siècles)	47
---	----

<i>Emmanuelle Tabet</i> « C'est poétiquement pourtant / Que l'homme habite sur cette terre » : écriture intime et poésie dans les derniers journaux d'Henry Bauchau	63
--	----

<i>Sandrine Bédouret-Larraburu</i> De quelques journaux-sonnets, contemporains, de langue française	75
---	----

— CONTEXTO HISPÁNICO

<i>Lucía Lizarbe</i> Diarios (im)posibles: dilemas del género en el <i>Diario</i> de Alfonso Reyes	89
--	----

<i>Anabel Gutiérrez León</i> La emergencia (verbal) de la subjetividad en los diarios íntimos de Teresa Wilms Montt e Idea Vilariño	101
---	-----

<i>Gustavo Quichiz Campos</i> La forma de lo informe: las anotaciones sin fechar en el diario de Julio Ramón Ribeyro	115
--	-----

<i>Daniel Mesa Gancedo</i> El diario no figurativo: Piglia – Stupía. Algunos cuestionamientos sobre el género.	125
--	-----

Corinne Ferrero

Entre soi et le monde : esquisse d'une po/éthique du journal (intime)
littéraire. Ricardo Piglia (*Los diarios de Emilio Renzi*) et Mario Levrero
(*El discurso vacío*): deux modèles du genre 143

— PERSPECTIVES / PERSPECTIVAS

Michel Braud

Sur les conditions de «littérisation» du journal personnel en France :
notes pour une poétique 167

Alvaro Luque Amo

Un acercamiento al estado actual
del diario literario en España (2019-2022) 179