Una literatura de cuadernos

Paola Piacenza
Universidad Nacional de Rosario

En el ensayo «El cuaderno de Mr. Kipling» incluido en *Horas en la biblioteca*, Virginia Woolf escribe sobre los cuadernos que llevó Rudyard Kipling entre 1878 y 1910 que funcionaban como un laboratorio para el escritor, porque en ellos apuntaba ideas para cuentos y poemas; coleccionaba fragmentos de versos; escribía borradores, anotaba sus lecturas; registraba frases escuchadas y observaciones cotidianas. Woolf llama «cuadernos» a estos escritos, aunque otros críticos de la obra de Kipling los reconocen como «diarios de viaje» e incluso como «cartas».

En principio, la referencia a un «cuaderno» de Kipling parecería remitir estrictamente a una materialidad —el soporte en el que probablemente se escribiera el diario de viaje o las cartas—, sin embargo, Woolf en este ensayo reconoce la existencia de una «literatura de cuadernos» (*notebook literature*). Esta supondría una determinada representación sobre la escritura, señalada por un gesto de recolección y apego a la descripción —una condición que abomina— pero, en la que descubre, por el contrario, una potencia en las anotaciones que va más allá de su carácter representacional, dota de sentido a esos registros y hace que no resulten «ilegibles» (48). Para Woolf, la anotación no es «expresión de las cosas» sino el anclaje del sentido que resulta de la deriva de la lectura. Una «literatura de cuadernos» sería entonces, además de la que se escribe de hecho en libretas o cuadernos, una literatura fragmentaria que, con Barthes, podríamos decir, exhibe la lógica del texto antes que la de la obra (*De la obra al texto*). Abre un espacio en el que se produce un desplazamiento de las notas a sus resonancias, donde acontece el sentido que se erige contra la lógica centrípeta de la idea de obra y una hipótesis funcionalista del lenguaje.

A partir de esta caracterización inicial de Woolf, propongo extender la idea de una *literatura de cuadernos* para reconocer tanto las escrituras previas que preparan la obra —materiales que funcionan como bitácoras de escritura de ciertas obras o bien de la formación del escritor y que, ocasionalmente, cons-

tituyen el objeto de una crítica genética— *como obras publicadas como cuadernos*, en las que la escritura fragmentaria es la forma elegida —una «forma artística»—, pero en las que la referencia al cuaderno no necesariamente responde a la condición de la emergencia del escrito. Estas dos modalidades de la literatura de cuadernos tendrían en común el hecho de que funcionan como «máquinas», como recientemente las llamara Miguel Vitagliano (*Sala de máquinas*), en las que se puede experimentar el devenir del sentido en el espacio discontinuo de la anotación o registro: entre las notas, entre las citas, entre la cita y la memoria del lector u otro texto ausente y, en ocasiones, también entre lo verbal y lo no verbal de las marcas y subrayados.

La persona del cuaderno

Joan Didion, en un famoso ensayo de 1968 —«Sobre tener un cuaderno de notas»— también reconoció, en estas resonancias de las notas, las razones para llevar un cuaderno. Didion plantea que su propósito para llevar uno desde los cinco años no había sido hacer «un registro actual preciso» (81) de lo que estaba pensando o haciendo —un gesto que asocia con la voluntad de escribir un diario—, sino que habría respondido a un impulso más arbitrario. La «verdad» de esos cuadernos, nuevamente, no estaría en lo que comunican las notas sino en lo que revelan, que, de acuerdo con Didion, en este caso no es otra cosa que el testimonio del «implacable yo» que es el «común denominador» del repertorio heterogéneo de anotaciones (85).

La diferencia que introduce Didion entre la escritura del diario y del cuaderno parece responder a una distinción entre la figuración del yo que escribe en cada caso. En el ensayo, Didion asocia la escritura del diario con la previsible afirmación narcisista del yo como presupuesto verosímil de la idea de «intimidad» que siempre ha acompañado a este género. Por el contrario, en los cuadernos, la expresión del yo puede estar deliberadamente ausente: la cita, el collage, la colección son algunos de los gestos que definen la escritura de cuadernos y en los que el «implacable yo» solo se inscribe, en estos casos, como margen, subrayado o forma de atención.

«La persona del cuaderno», dice Sontag en una anotación en su *Diario de madurez* (515) para designar a quien «lleva» un cuaderno, ante la falta de una

palabra específica: ni autor, ni escritor. La idea evoca una relación de atribución que reniega de cualquier representación de un origen a la vez que designa cierta distancia necesaria para que se produzca la resonancia en la que se escuchan otras voces —citadas, acopiadas, señaladas por la elección— junto a la del que apunta su lectura, observación o colección.

La atribución que indica el genitivo recuerda que ese personaje del cuaderno no es anterior a la página en la que ensaya su subjetividad a través de la anotación, como enseñaron los *hypomnénata* entre los griegos y los *Commonplace books*, que alcanzaron su mayor esplendor en el siglo XVII.Quien escribe el cuaderno hace de su vida obra a partir de lo leído y lo escuchado, entre lo recordado y olvidado. «Según», dice Osvaldo Baigorria (*Según*) para escribir una «autobibliografía» en la que la vida toma forma en una suerte de paráfrasis de citas recolectadas de subrayados de su biblioteca. Bajo el amparo de un adjunto periférico que envuelve (y relativiza) en su perspectivismo —«según»—, Baigorria vuelve sobre los subrayados de sus libros para apropiarse de sus lecturas y glosarlas. En entradas que van desde una línea hasta media página, ordenadas alfabética e irónicamente según el apellido de los autores recuperados de las estanterías, dice «yo» o, más precisamente, «nosotros» —en consonancia con la naturaleza polifónica del texto— excepto en la última entrada en la que asume por única vez que *el subrayado le pertenece*, como indica la costumbre. Sin datos bibliográficos en el cuerpo del texto, sin ninguna de las convenciones ortotipográficas propias de la cita directa o indirecta en las entradas, no es posible diferenciar la voz «propia» de la «ajena»; tampoco el alcance de la perspectiva: la página (*pagus*) aloja y le da entidad a un sujeto hecho de lecturas. «Lectorx» llama Baigorria a la persona de esta «autobibliografía».

Más allá del yo egotista del escritor de diarios, la persona del cuaderno escribe oculta en la galería de la colección: las piezas que reúne el cuaderno hablan del coleccionista o más precisamente de su deseo que convierte al objeto en rememoración. El álbum, como una de las formas particulares del cuaderno, es testimonio del tiempo hecho recuerdo. *Me acuerdo*, dice Martín Kohan para enhebrar, al modo de Joe Brainard y de George Perec, las cuentas de su memoria. Kohan elige no repetir «me acuerdo» como sus predecesores, pero el yo explícito, pronominal o flexivo, opera como el punto en el que converge la dispersión, aparentemente arbitraria, de retazos de su pasado infantil y

adolescente. La memoria selecciona objetos (bicicletas, papel arañita, chicles Adam), escenas (ver un partido de la selección en 1977, adivinar el muñequito del chocolate Jack), vínculos (la foto grupal de 7º grado, las cosas importadas en casa de los tíos que viajaban), lecturas (*Billiken* y *Las tumbas*, de Enrique Medina) nombres (Chips y Yenny, la perra) y, a medida que se suceden en el escenario de la página, convocan la memoria colectiva de su generación. Ya lo había dicho Perec: «estos 'Me acuerdo' no son exactamente recuerdos personales, sino pequeños retazos de lo cotidiano, de cosas que, en tal o cual año, todas las personas de una misma época vivieron» (23) y, por eso, cada nueva edición de su cuaderno deja, como la primera, algunas páginas en blanco para que el lector escriba, invitado por la identificación.

En el cuaderno-álbum la vocación memorialista del coleccionista compite con las fantasías de la experiencia que significan y singularizan el objeto. Jazmina Barrera inicia su colección de faros en *Cuaderno de faros* después de confesar su fracaso como coleccionista en la infancia y de aclarar que su colección más grande es la de libros. No obstante, distingue entre dos tipos: «la de los libros en sí —los objetos— y la de las experiencias de lectura, que también se codician y acumulan» (12). La conciencia de esta doble condición articula las dos partes del libro: en la primera, los faros se presentan bajo estrictas referencias geográficas que localizan con precisión cada una de las piezas de la colección bajo cuya guía se desarrollan recuerdos, historias propias y de la «literatura de/con faros»: Julio Verne, Edgar Allan Poe, Virginia Woolf, Walter Scott, Juan José Arreola, entre otros. Barrera llama «fragmentos» a los breves ensayos de esta primera parte que, si bien se escriben bajo la referencia a un faro en particular, resultan excéntricos y solo tangencialmente se tocan en algún punto con la torre que, irónicamente, señala el camino. La segunda, por su parte, si bien gira en torno al «Faro de Tapia», asume la forma de un «diario de viaje» o, más precisamente, la de la indecisión entre la escritura de un cuaderno y un diario. La coleccionista de faros-objetos ha concentrado su atención en los «objetos» en la primera parte del libro; en la segunda, se pregunta sobre la posibilidad de atender a las experiencias. Para ello, cuando llega a la isla de Tapia, dentro del principado de Asturias, sobre el mar Cantábrico, se compra una libreta para escribir un diario de viajes. Como consecuencia de esta decisión, si en la primera parte leemos breves ensayos que se desgranan en torno a cada faro, en este último caso se suceden una serie de

entradas fechadas de un diario que se extiende por aproximadamente dos meses. En las entradas, el ensayo de una virtual teoría sobre las diferencias entre el cuaderno y el diario desacredita las diferencias entre el objeto y la experiencia que había ensayado en el inicio, entre las formas del ensayo y el diario con las que ha organizado la obra, y entre la observación que demanda la libreta comprada y la lectura del diario de Walter Scott que la acompaña en este último viaje y que le emociona tanto que «quisiera transcribirlo» (113). Como Didion, Barrera, en estas entradas, dice que prefiere la forma del cuaderno a la del diario. El cuaderno se le presenta más libre, sin tantas convenciones, sin la exigencia de un estilo sino de una «escritura taquigráfica, que elude los pronombres y no se molesta en conjugar los verbos». Quiere escribir, como Scott, «solo lo que vio, lo que vivió» (101). La persona del cuaderno de Jazmina Barrera se resiste a la confesión (como presupuesto de la «presencia» del diarista) y a la anécdota. Se pregunta si el diarista tiene que decirlo todo para ser honesto y escribir a diario para no hacer trampa y parodia las expectativas del diario a partir de enunciados contrafácticos: «Si esto fuera otro tipo de diario harían falta más reflexiones personales». En el rechazo de las expectativas sobre el diarista y el diario, adopta el cuaderno: «Esto no puede ser un diario. Es nada más un cuaderno» (112-113). Barrera dice que no tiene «un estilo propio» (100) y por eso adopta el de la coleccionista.

Formas breves

El Lectorx imaginó, cuenta Baigorria, que ese proyecto «podía ubicarse en aquella esfera que por convención se llama literatura, distinguible de toda otra escritura como la de manuales técnicos, documentos legales, notas periodísticas, investigaciones, tesis y monografías» (8); también Virginia Woolf había pensado que la de Kipling era una *literatura* de cuadernos. La designación resiste a pesar de remitir a un repertorio incierto de escrituras fragmentarias que se presentan —en el paratexto editorial o como parte del propio discurso de la obra— como diarios, bitácoras, apuntes, notas, o que explícitamente se autodenominan «cuadernos».

La «inespecificidad» de la forma del cuaderno (Azevedo 75) contraría la posibilidad de reconocer cualquier aire de familia indispensable para introducir

algún tipo de clasificación, distinguir géneros y especies. De hecho, en todos los casos, la escritura «interrumpida» de los cuadernos elude las prerrogativas (y exigencias) de la composición, que ha sido el valor más alto de lo literario por siglos, presente hasta en la invención del fragmento durante el Romanticismo alemán que también aspiró a la totalidad, aunque de una manera insular. La forma de la literatura de cuadernos no solo es inespecífica sino «resto, el sedimento dejado por una práctica artística». La definición es del crítico de arte Nicolas Bourriaud y la ensaya para caracterizar la forma del arte moderno por oposición a la idea de una forma como «cualidad sustancial». Para Bourriaud (apropiándose de una caracterización de Benjamin Buchloch) el dominio de lo formal es «ante todo exclusividad del historiador» (123) cuando transforma la función histórica de la obra en cualidad formal. En el mismo sentido, una *literatura* de cuadernos se reconoce más en los gestos y prácticas de la literatura que en sus géneros o en aquello que se entiende por tal, como resultado de una definición histórica: leer, citar, glosar son algunos de los verbos que escriben esta literatura.

El cuaderno es el texto de la lectura o, mejor, el texto-lectura, el compuesto que inventa Barthes para nombrar a la lectura como sujeto de la enunciación textual. En «Escribir la lectura» (*Susurro*) a partir de la experiencia de *S/Z*, Barthes descubre en la «lexía» —como unidad de la lectura delimitada por aquellos momentos en los que el lector «levanta la cabeza»— la «disposición topológica que proporciona a la lectura del texto clásico su trabajo y su libertad» (38). Este texto-lectura (36) constituye un suplemento de sentido, no se corresponde con el objeto de la obra y «ni el diccionario ni la gramática puedan dar cuenta» (37) de él. Muchos cuadernos, sin embargo, hacen de ese «suplemento» su materia: «la huella de un lector voraz» (*El libro negro*) es el subtítulo que los editores de los cuadernos del lector y escritor colombiano Andrés Caicedo eligieron para caracterizar las notas —comentarios, breves reseñas— que Caicedo escribe entre los 10 y los 17 años para registrar sus lecturas. La metáfora de la «huella» funciona como signo de esa otra «topología» del sentido a la que refiere Barthes; también Baigorria elige la metáfora de la «huella» para nombrar las marcas en los libros: «huellas del tiempo que pasó» (11) dice el autor y además «recorridos de lecturas», otra metáfora territorial para el resultado del proyecto del Lectorx.

La «nota de lectura» y el «diario de lectura» quizás sean, respectivamente, la unidad y el «género» más reconocidos y con historia dentro del dominio de una literatura de cuadernos como ejercicios de estilo y extensiones de la biblioteca de los escritores. «Diario de lectura» es la designación que elige Guillermo Saccomano para *Los días Trakl*, la crónica dispersa de una traducción. En entradas fechadas y otras «tituladas», citas de la obra de Georg Trakl y de otras lecturas, aforismos y apuntes sobre la vida cotidiana, Saccomano registra la experiencia de la traducción del poeta austríaco, una tarea que emprende sin conocer suficientemente la lengua alemana. La idea de diario en *Los días Trakl* remite tanto a las entradas datadas que señalan el tiempo de la actividad traductora como a la vida diaria del autor-traductor; las derivas de la lectura y lo que depara el método de «transfiguración» y «deconstrucción reconstructiva», dos operaciones de cotejo de traducciones disponibles que suplen el conocimiento de la lengua de los poemas. Desde esta perspectiva, el diario es el registro de las lecturas que se abisman en otras lecturas a las que «la persona del cuaderno» le asigna mayor entidad que a la lengua misma de los poemas, que se considera, como decíamos, un problema menor. La lectura, en sus formas de cotejo, traducción, documentación y memoria del autor-traductor, es la única «gramática» que escribe el cuaderno de Saccomano, tal vez, como resultado de su «tendencia a convertir en literatura la vida entera» (17).

Escrituras de segunda mano

En el prólogo de *Pequeño mundo ilustrado*, María Negroni señala que el libro nace de un «cuaderno-diccionario» que escribió para el *Buenos Aires Tour*: «una lista de veintisiete palabras, definidas brevemente, que formaban o, al menos eso me pareció entonces, una suerte de mapa de mis obsesiones más fieles» (7). *Pequeño mundo ilustrado* conserva de ese origen la forma de una colección de piezas mínimas: «un archivo» (8) de objetos, autores y personajes que integran su universo personal. La estrategia compositiva de estos ensayos breves recupera, una vez más, la lógica de la colección y del archivo, pero también la de la glosa: un diálogo en el margen con las palabras de otros.

La glosa es un texto dependiente, una escritura «de segunda mano», como la caracterizara Antoine Compagnon. Su sentido se inscribe entre la cita y el

comentario en una relación dialéctica: mientras la cita descontextualiza un fragmento para otorgarle autoridad al nuevo discurso, la glosa lo recontextualiza, convirtiendo la repetición en una invención. De este modo, glosar se revela como otro de los gestos fundantes de la literatura de cuadernos.

Sabemos que una colección ordenada de glosas conforma un glosario: Andrés Gallina y Matías Moscardi escriben en 2016 un *Diccionario de separación. De amor a zombie*. En este «manual de antiayuda», la estructura de diccionario introduce un principio de exploración del tema y, a la vez, la ilusión de una explicación allí donde la búsqueda de sentido se ha vuelto urgente para quien atraviesa el duelo y la ansiedad de la ruptura. El léxico, antes que oficiar de un índice analítico para someter a examen el amor y la separación, oficia como un punto de partida para los apuntes que los autores hacen girar en torno a cada palabra.

Si el alfabeto ordena, por su parte, la particularidad del diccionario como glosa es que nunca se sabe dónde se detiene el sentido: una referencia llama a la otra y el repertorio amenaza con expandirse por la deriva del comentario. En un artículo en el que los autores presentan su libro en el diario *La Nación*, Gallina y Moscardi sostienen que «Lo que sucede es que la significación, como proceso, aparece puesta en marcha para desplazar cualquier estatismo del sentido» (Dema en línea).

Otro cuaderno de este tipo es *Alfabeto ruso*, de Marina Berri. En el origen hay una serie de libretas en las que Berri apuntó sus arduos aprendizajes de la lengua rusa. En la obra, las letras del alfabeto cirílico, en mayúsculas y minúsculas, se convierten en el pretexto para hablar de Rusia. La autora es lingüista y lexicógrafa, pero en *Alfabeto ruso* la anotación no se reduce a la definición o a otras características lingüísticas, sino que las entradas recogen las «notas al pie» de una aprendiz que busca apropiarse de una lengua extraña. El conocimiento de las reglas de la lengua no resulta suficiente para esta aprendiz que apela a otros saberes para trascender el «vidrio» —según su propia metáfora— que la separa de esta lengua lejana. Berri, en las distintas entradas, pone en relación palabras y expresiones con recuerdos de las lecturas de literatura rusa que precedieron al conocimiento del idioma, anécdotas de viaje, preguntas ante las dificultades que se le presentan, la experiencia que le deparan los dibujos animados soviéticos que mira junto a sus hijos por recomendación de su profesora.

Estos *cuadernos con índice* enseñan que la glosa es la forma que asume el aprendizaje en la literatura de cuadernos: aprender con el lápiz en la mano.

Intervalos

Pensada como escritura preparatoria, la forma breve que representa la anotación de cuaderno es menos expresión de brevedad en términos espaciales (una propiedad de su extensión) que una duración, cierta temporalidad. La literatura de cuaderno se inscribe en el intervalo entre los pensamientos, observaciones y otros registros apuntados, y la obra publicada. En términos de Agamben, es «la imagen más fiel de la potencia, que custodia intacta la posibilidad de ser y de no ser, o de ser otra cosa» (61-62).

Entonces, dos intervalos. El primero, el que media entre la observación y la frase, para el Barthes de los seminarios de *La preparación de la novela*, el cuaderno es «lo que nace de un solo momento como Visto y Fraseado» (152). La unidad textual del cuaderno —se llame, según sea el caso, anotación, recuerdo, reflexión, nota de lectura, entrada, cita— busca abolir, de alguna manera, la distancia que separa el arte de la vida. Se presenta a la vista como registro, pero la escritura —lo «fraseado»— funge de archivo o memoria, en ciertos casos y, en otros, de cajón de sastre o botiquín de la obra que potencialmente puede (llegar a) ser.

El segundo intervalo: en tanto traducción de un instante, epifanía, ocurrencia, «momento de verdad» o iluminación, tradicionalmente, anticipa sinecdóquicamente la «forma larga» (Barthes «Las cosas cuajan»274) que es extensión, glosa o circunloquio de la forma breve de la anotación de cuaderno. Así lo pensó Barthes, a propósito de Proust, cuando caracterizó la composición por «encabalgamiento» que está en el origen de *En busca del tiempo perdido*. Pero, también, Auerbach señala que Montaigne encuentra «la forma de los *Ensayos*» en «las colecciones de ejemplos, citas y proverbios; un tipo de libros que ya de gran aceptación a fines de la antigüedad y en la Edad Media, y que sirvió en el siglo XVI para la divulgación del material humanista» (Auerbach 274). Entonces, la forma del ensayo procede de la libertad expresiva de las notas y de su cercanía con el registro de la conversación. En *Los días Trakl*, Saccomano escribe en una de las entradas de un domingo, que el diario

de lectura es también un «diario de composición» (18).

Para este intervalo que media entre la anotación y la obra, Francisco Bitar ha usado la metáfora del «exoesqueleto», es decir, una mediación física exterior al organismo del texto, pero vital. El escritor —el ensayista, en el caso discutido por Bitar— reescribe sus notas para ponerlas «en conexión con su propio origen» y de ese modo reapropiárselas en tanto, por su carácter descriptivo, se le presentan ajenas en el momento de escribir «la forma larga». No solo ha pasado el tiempo, sino que el escritor no se reconoce en aquel que apuntó la idea. Entonces, el proceso de composición partiría de una pregunta crucial: «'¿hasta dónde llegan mis notas?', y su derivada metódica '¿qué posibilidades tengo, de acuerdo con ese cálculo, de estirar cada nota hasta la nota que sigue?'» (57).

El ascenso del cuaderno

En 1980, en uno de sus cuadernos publicados como diarios, Susan Sontag anuncia el «ascenso del cuaderno» para nombrar tanto la escritura que prepara «el aforismo y el fragmento —que parten de la reflexión de cuaderno» (514)— como la forma artística que tiene su origen en Rilke y *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, la novela publicada en 1910.

Hoy, la literatura de cuadernos, como artística, nos pone frente a una que deliberadamente no solo reproduce los gestos de las escrituras preparatorias, sino que asume su propia condición, sin necesidad de habitar otros géneros. Como escritura autónoma, en principio, interpela las convenciones más íntimas de lo literario, algunas de las cuales ya hemos descubierto: la lógica compositiva, la unidad temática, la idea de obra como forma final, la estabilidad de las estructuras genéricas. No obstante, paradójicamente, por las mismas razones, también puede decirse que esta literatura reclama para sí algunas de las particularidades más singulares de lo literario, entre otras, un uso intensivo del lenguaje; la interrupción de las certezas sobre el mundo que asegura la integridad de la prosa; la afirmación de la como búsqueda.

La de esta literatura de cuadernos, entonces, evoca y al mismo tiempo se separa de las diferencias a las que confiamos el reconocimiento de lo literario. Esta condición recuerda la estrategia de Walter Benjamin en el *Libro de los*

pasajes, que había depositado en el montaje la posibilidad de devolver al hombre la experiencia auténtica en la modernidad mediante la descontextualización y la fragmentación, contra la linealidad del tiempo histórico y la atrofia de la percepción sumida en la indiferencia del todo. Al respecto, podría plantearse que, en la literatura de cuadernos contemporánea, la escritura interrumpida parece conservar, del método benjaminiano, esa procura de la vivencia. En este caso, no busca ya la redención del pasado sino intervenir sobre las posibilidades de un presente sin tiempo. La suspensión del flujo de la causalidad y la sucesión; la discontinuidad sintagmática; la exploración del intersticio entre los fragmentos —la potencia del blanco— y la precariedad material del cuaderno tienden a capturar el momento en el que el pensamiento se ensaya en una forma que, por fin, parece encontrar los medios para mostrarse en su devenir.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2018.Traducido por Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D'Meza Pérez.

Auerbach, Eric. *Mímesis*. Buenos Aires: FCE, 1996. Traducido por Ignacio Villanueva Eugenio Ímaz.

Azevedo, Luciene. «Notación y crítica». *Boletín/20*, (2020): 75-94. Traducido por Guillermina Torres.

Baigorria, Osvaldo. *Según. Una autobibliografía*. Buenos Aires: Caja negra, 2023.

Barrera, Jazmina. *Cuaderno de faros*. Buenos Aires: Alto Pogo, 2021.

Barthes, Roland. «Escribir la lectura». *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987: 35-39. Traducido por Cristina Fernández Medrano.

—. «De la obra al texto». *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987: 73-82.

—. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Traducido por Patricia Willson.

—. «Las cosas cuajan». *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Traducido por Enrique Folch González.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. Traducido por Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero.

Berri, Marina. *Alfabeto ruso*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2025.

Bitar, Francisco. «Tercer movimiento: exoesqueleto». *Un accidente controlado*. Buenos Aires: 17 grises editora, 2022. 55-81.

Bourriaud, Nicolas. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí.* Murcia: CENDEAC, 1999. Traducido por Carmen Rivero Pastor.

Brainard, Joe. *Me acuerdo*. México D.F.: Editorial Sexto Piso, 2009. Traducido por Julia Osuna Aguilar.

Caicedo, Andrés. *El libro negro de Andrés Caicedo. La huella de un lector voraz*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.

Compagnon, Antoine. *La segunda mano o el trabajo de la cita.* Barcelona: Acantilado, 2020. Traducido por Manuel Arranz.

Dema, Verónica. «Te cuento mi libro: Diccionario de separación, de Andrés Gallina y Matías Moscardi». *La Nación*, 08/01/2017. En línea. Fecha de acceso: 01/05/2026.

Didion, Joan. «Sobre tener un cuaderno de notas». *Los que sueñan el sueño dorado*. Barcelona: Mondadori, 2012. 81-89. Traducido por Javier Calvo Perales.

Gallina, Andrés y Matías Moscardi. *Diccionario de separación. De amor a zombie*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

Kohan, Martín. *Me acuerdo*. Buenos Aires: Godot, 2020.

Perec, George. *Me acuerdo.* Buenos Aires: Impedimenta, 2025. Traducido por Mercedes Cebrián.

Saccomano, Guillermo. *Los días Trakl. Diario de lectura*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta/ La flor azul, 2020.

Sontag, Susan. *La conciencia uncida a la carne. Diarios de madurez. 1964-1980*. Barcelona: Penguin Random House, 2014. Traducido por Aurelio Major.

Vitagliano, Miguel. «Cuadernos de notas». *Sala de máquinas.* Buenos Aires: Tenemos las máquinas, 2025. 80-87.

Woolf, Virginia. «Los cuadernos de Mr. Kipling». *Horas en la biblioteca*. Barcelona: Seix Barral, 2016. 81-89. Traducido por Miguel Martinez-Lage.