

# *And everything emptying into white.*

## Entrevista y biografía en *Nací para ser breve*, de Gabriela Massuh

Fecha de recepción: 04 de mayo de 2019  
Fecha de aprobación: 20 septiembre de 2019

### Resumen

En este artículo, se propone una lectura de *Nací para ser breve*, de Gabriela Massuh, como un texto que forma parte de lo que Roland Barthes llamó “nebulosa biográfica”, es decir, un texto que sin ser cabalmente una autobiografía o una biografía trabaja también, como aquellas, con la escritura de vidas reales. Al respecto, se plantea que la entrevista –el libro, en su parte central, es una larga entrevista que Massuh le realizó a María Elena Walsh en 1981, mientras esta se recuperaba de un cáncer– es un modo posible de contar una vida. Al respecto, en el trabajo se hace hincapié en el problema de la autoría a propósito de un libro como este. Además, se inquiriere por el lugar que el silencio y la muerte ocupan en la posibilidad de existencia de este libro. En este sentido, esta indagación se acentúa en relación con las denominadas “últimas entrevistas” y con las *deathbed scenes*. Finalmente, a propósito del problema de la transcripción de la entrevista, se postulan algunas hipótesis sobre el problema de la voz –entendida como sonido, como *phoné*– en la escritura biográfica.

**Palabras clave:** autor; biografía; entrevista; Massuh; muerte; voz, Walsh.

---

**Citar:** Fontana, P. (enero-marzo de 2020) *And everything emptying into white*. Entrevista y biografía en *Nací para ser breve*, de Gabriela Massuh. *La Palabra*, (36), 77-91.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n36.2020.10638>

**Patricio Fontana**  
UBA-CONICET

patriciofontana@hotmail.com,   
<https://orcid.org/0000-0002-5810-1416>

# *And Everything Emptying into White: Interview and Biography in *I Was Born to Be Brief**

## **Abstract**

This article proposes a reading on *Nací para ser breve*, by Gabriela Massuh, as a text that is part of what Roland Barthes called “biographical nebula”, in other words, a text that even without being a proper biography or an autobiography works with the writing of real lives. One of the hypotheses of this article is that the interview –the book is mainly a long interview that the author made to María Elena Walsh in 1981, while Walsh was recovering from cancer– is a possible way of recounting a person’s life. Furthermore, because of the way the book was made, this article entails that silence and death are part of this making process. Therefore, *Nací para ser breve* emphasizes its links very closely with the “deathbed scenes” and with the so-called “last interviews”. Finally, focusing on the transcription of the interview, this article brings out some hypotheses in regard to the problem of the voice –understood as sound, as *phoné*– in the biographical writing.

**Key words:** Author; Biography; Death; Interview; Massuh; Voice; Walsh.

El interés por textos en los que se narre una vida que realmente ocurrió –por textos en los que se relate una vida no enteramente imaginada– me llevó en estos años a prestar atención a dos libros publicados en la Argentina por importantes editoriales (Anagrama y Penguin Random House) que no son precisamente biografías, pero que sí trabajan con materiales biográficos. Es decir, libros que sin ser cabalmente biografías –si es que hoy algún texto es una biografía de manera cabal, si es que existe en la actualidad algo así como una ortodoxia biográfica o un modelo canónico del género– ofrecen más o menos lo mismo que aquellas: en ellos también la letra –la *grafía*– cuenta vidas. Se trata, pues, de libros que forman parte de lo que Roland Barthes llamó la “nebulosa biográfica” para “no abordar el problema de las definiciones” (2005, p. 276). Esos dos libros son *Magnetizado*, de Carlos Busqued, y *Nací para ser breve*, de Gabriela Massuh. Aunque no es el único que ofrecen, ambos están conformados de manera prioritaria por la transcripción y la cuidadosa edición de largas conversaciones, registradas por un grabador, que Busqued y Massuh mantuvieron, respectivamente, con el asesino múltiple Ricardo Luis Melogno (*Magnetizado*) y con la escritora y cantante María Elena Walsh (*Nací para ser breve*). Esas son, en principio, las vidas que

se cuentan en esos libros: la de Melogno y la de Walsh.

Cuando empezaba a considerar la posibilidad de leer esos libros raros o inclasificables como textos biográficos, la revista *Biography*, editada por el Biographical Research Center, consagró un número completo a la entrevista. En varios artículos de ese número se asegura de diversos modos que aquella es sin dudas un material de la biografía (una materia prima o una “herramienta” del biógrafo, ya se trate de entrevistas realizadas por él mismo o de otras que halló en su trabajo de investigación), pero también, con pleno derecho, una “práctica creativa” y una posible inflexión de ese género (Masschelein y Roach, 2018). En otro trabajo de mi autoría (Fontana, 2019), consideré *Magnetizado* desde esta perspectiva. En las páginas siguientes propongo una lectura del otro libro que mencioné: *Nací para ser breve*.

*Nací para ser breve* está dividido en tres partes o capítulos. La parte central, que ocupa 133 páginas, de las 249 totales, es la transcripción de la grabación de varias conversaciones que Gabriela Massuh mantuvo con María Elena Walsh casi a diario, durante varios meses de 1981 y de 1982, mientras esta última se sometía a un tratamiento para superar un cáncer de huesos. En esa larga entrevista, Walsh recorre su vida desde “su recuerdo

más antiguo” (un frustrado viaje a Necochea) hasta el inicio de la década de 1980 y, también, reflexiona con inteligencia sobre su muy famosa y variada obra para niños o adultos. El primer capítulo, de casi 60 páginas, es un texto en primera persona donde Massuh cuenta su relación con Walsh hasta el momento de realizarle la entrevista, las circunstancias en que esta se realizó y, además, gran parte de su propia vida (por ejemplo, la historia de su padre, Víctor Massuh). De características similares, el tercer y último capítulo, que ocupa casi 50 páginas, ofrece el relato de los avatares del vínculo entre ambas desde el fin de la entrevista hasta la muerte de Walsh en enero de 2011 y, asimismo, de varias zonas de la vida de Massuh hasta la víspera de la publicación de este libro, en 2017. Con mayor o menor exhaustividad, en *Nací para ser breve* se narran por lo menos dos vidas: la de María Elena Walsh, la entrevistada, y la de Gabriela Massuh, la entrevistadora.

El libro es testimonio y también resultado de una amistad que durante los varios meses que duró la entrevista acaso transitó sus momentos de mayor intimidad. Massuh refiere que luego de terminada la entrevista, y por cuestiones prioritariamente laborales, si bien siguió siendo muy amiga de Walsh, la relación fue perdiendo la intimidad que la había caracterizado du-

rante esas jornadas sucesivas de largas charlas:

Pero cada vez se hacía *más difícil recrear la intimidad que genera la frecuentación cotidiana*. María Elena había vuelto a la vida y yo estaba construyendo la mía que me llevaba por un mundo que no iba a recorrer con ella. (Massuh, 2017, p. 237, énfasis mío)

La intimidad, entonces, no se define en este libro como algo asociado a lo secreto o a lo privado —aunque por supuesto algo de eso conlleva—, sino como un *estar con*: como una práctica relacional que implica la frecuentación, la asiduidad, el compartir con insistencia un espacio en común. La intimidad es, ante todo, en *Nací para ser breve*, una frecuente cercanía de los cuerpos. De este modo, este libro parece venir a asegurar que sin proximidad de los cuerpos puede haber amistad e incluso amor, pero no intimidad. ¿Será también la intimidad aquello que busca definir Giorgio Agamben (2005) cuando plantea que la amistad es “una proximidad tal que no es posible hacer de ella ni una representación ni un concepto”? La amistad entre Massuh y Walsh fue especialmente íntima cuando se reunieron para conversar, en un mismo y acotado espacio,

casi todos los días durante varios meses de 1981 y de 1982: “Durante dos años la acompañé de lunes a viernes” (Massuh, 2017, p. 227). Luego la amistad siguió, pero la intimidad, sin proximidad, se disolvió.

Pero este libro es no solo el testimonio y el resultado de una amistad entre mujeres, sino también de un amor entre mujeres. La palabra *amor*, por lo pronto, aparece ya en el subtítulo. No obstante, en las casi 250 páginas de *Nací para ser breve*, la relación amorosa entre Massuh y Walsh —ese amor que anuncia la cubierta del libro— está y no está, se alude y se elude, se dice tácitamente. Como con acierto lo señaló Gabriela Cabezón Cámara (2017) en un reportaje a Massuh publicado en el suplemento *Soy* del diario argentino *Página/12*: “la historia de amor concreta” está en este libro “mencionada pero no narrada”, por ejemplo, cuando, en la tercera parte, Massuh asevera: “Nunca es fácil desprenderse de un amor, sobre todo cuando hay amor” (2017, p. 238). Al respecto, además, Cabezón Cámara se refiere a este libro como uno más “pudoroso” que *La intemperie*, la primera novela de Massuh, que es también, entre otras cosas, el relato del amor entre dos mujeres (y, en especial, la narración del fin

de ese amor). En el cierre del libro, cuando Massuh repasa los últimos años de vida de Walsh, escribe:

Muchas veces tuve necesidad de llamarla, para decirle a boca de jarro que la extrañaba, que cuando no estaba me perdía en mis laberintos, que varias veces al día, aunque no lo pareciera, no sabía qué hacer con mi vida. *Por pudor nunca lo hice*. (2017, p. 240, énfasis mío)

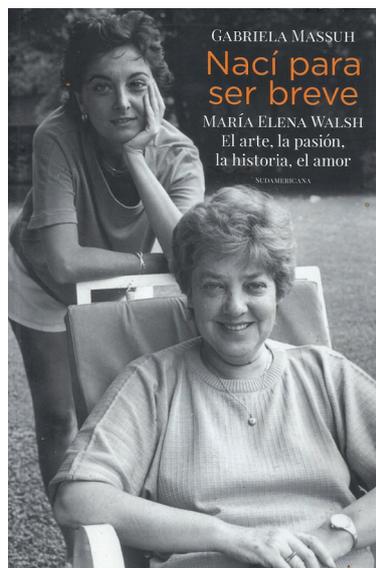
Con ese mismo pudor que impide que Massuh le confiese algo a Walsh, está dicho en *Nací para ser breve* el amor entre ellas. En este libro el amor entre estas dos mujeres se menciona, pero pudorosamente, con reticencia. Massuh escribe sobre ese amor ofreciendo menos una revelación que “la inminencia de una revelación”, con ese “lenguaje del silencio” que había estudiado en la literatura de Borges (2017, p. 27).

*Nací para ser breve* cuenta vidas mixturando autobiografía y biografía, amalgamándolas, borrando sus discutibles fronteras<sup>1</sup>. Al respecto, es relevante interrogarse acerca de la autoría de este libro, una pregunta que involucra la cuestión de quién ejerce el control o de quién tiene la última palabra en el relato de una vida.

<sup>1</sup> François Dosse afirma que, en principio, el narrador de una biografía “se sitúa fuera de la historia que cuenta (heterodiegética), al contrario de la autobiografía (autodiegética)” (Dosse, 2007, p. 94); sin embargo, enseguida señala que esa “exterioridad total” es muy a menudo transgredida por el biógrafo. En *Nací para ser breve*, la barrera entre el afuera y el adentro está borroñeada y lo biográfico y lo autobiográfico se solapan, se funden o confunden.

Para la tapa del libro se usó una misma tipografía para los nombres propios Gabriela Massuh y María Elena Walsh, una diferente para el título (*Nací para ser breve*) y otra para el subtítulo (*El arte, la pasión, la historia, el amor*). Al equiparar tipográficamente los nombres de estas dos mujeres, esa cubierta –ilustrada además por una foto sacada por Sara Facio en la que se observa a Walsh sentada en una reposera y a Massuh detrás de ella y apoyada sobre el respaldo de esa reposera– pareciera anunciar una autoría compartida o coautoría. *Nací para ser breve* se presenta en principio como un texto escrito a cuatro manos, en colaboración. Sin embargo, la solapa del libro, un lugar casi siempre reservado para el autor, está consagrada tan solo a Massuh. Si nos guiamos por este otro paratexto, ella sola sería la autora. Con respeto a la autoría de este libro estos dos paratextos (la tapa y su solapa) no manifiestan lo mismo, sino que, por el contrario, instalan cierta sugestiva ambigüedad. (Figura 1) En la primera parte, Massuh cuenta que le propuso a Walsh hacerle una entrevista y que, después de algunas idas y venidas, una tarde Walsh la recibió “con una sorpresa”: “Basta de flit, basta de mufa, vamos

a hacer este libro” (2017, p. 62). Massuh, no obstante, no brinda demasiadas precisiones de cómo habría sido “este libro”, aunque sí aclara que Walsh corrigió prolijamente la transcripción de la entrevista; vale decir, la entrevistada autorizó la versión que de la entrevista hoy se nos ofrece. A más de un tercio del texto que leemos, pero no al texto completo, Walsh le dio el *imprimatur*; una orden con la que Massuh cumplió casi cuarenta años después<sup>2</sup>.



GABRIELA MASSUH nació en Tucumán. Hizo la licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires y obtuvo su doctorado en Filología en la Universidad de Erlangen-Nürnberg con la tesis - *Borges, una estética del silencio* (Editorial de Belgrano). Fue docente universitaria, periodista en temas de cultura, y tradujo a Kafka, Schiller, Enzensberger, Rilke y Camus, entre otros. Dirigió la programación cultural del Goethe-Institut de Buenos Aires durante más de dos décadas, transformándolo en un centro de intercambios y reflexión sobre temas político-culturales. En 2011 fundó la Editorial Mardulce. Publicó las novelas *La intemperie* (2008), *La omisión* (2012) y *Desmonte* (2013), y la investigación *El robo de Buenos Aires* (2014).

Figura 1. Tapa y solapa de *Nací para ser breve*

Fuente: Fotografías sacadas por el autor.

Sin embargo, dado todo aquello que en él se cuenta, este libro que hoy leemos de ningún modo es –no puede ser– aquel al que alude Walsh sobre el final de la primera parte: el que *iban a hacer* juntas (“vamos a hacer este libro”)<sup>3</sup>. La mujer que a comienzos de la década de 1980 conversó con Walsh no

<sup>2</sup> “Terminé de transcribir el reportaje y se lo llevé para que lo revisara. Pasó el tiempo y me lo devolvió con algunas correcciones que me resultaron útiles, como agregar nombres, corregir otros, limpiar algunas expresiones y subsanar algunos defectos de gramática, en los que era muy puntillosa” (2017, p. 229), se lee en la tercera parte. En la primera, sobre el final, Massuh consigna que cuando finalmente se decidió, luego de la muerte de Walsh, a considerar más firmemente la posibilidad de publicar la entrevista, *descubrió* “que el reportaje había sido corregido por María Elena” (p. 62).

<sup>3</sup> En contraste con el de la tapa, el diseño de la portada deja en claro que la autora de este libro es Gabriela Massuh y que el título y los subtítulos son: *Nací para ser breve. María Elena Walsh. La vida, la pasión, la historia, el amor*.

era, y faltaba mucho para que lo fuera, la escritora reconocida y la figura pública que es hoy y que es quien escribió las partes primera y tercera de *Nací para ser breve*. Así, en este libro temporalmente más complejo y enmarañado de lo que aparenta ser en un principio, y por ello más atractivo, hay al menos dos Gabriela Massuh diferentes: la desconocida de 30 años que entrevistó a la célebre autora María Elena Walsh y la autora que en 2017, con varios libros publicados<sup>4</sup>, escribió los dos capítulos que enmarcan y presentan la transcripción de esta entrevista y, además, escogió los breves textos de Walsh que, a manera de indirectos comentarios, acompañan el desarrollo de cada capítulo. Podría considerarse, por lo demás, que el lapso temporal transcurrido entre la realización de la entrevista, a comienzos de la década de 1980, y su final publicación en 2017 –casi cuarenta años– resultó necesario no solo para que aquella fuera entonces el cierre textual de una vida, la última palabra de Walsh y el inicio de su silencio definitivo; sino, también, para que tomara consistencia la entidad como autora de Massuh, su *autorización* para

que, por ejemplo, su nombre figure, con la misma importancia que el de María Elena Walsh, en la tapa y, en soledad, en la solapa de un libro como este: no del potencial de comienzos de los años 1980 (nunca sabremos cómo habría sido ese libro), sino de este publicado en 2017. No estoy proponiendo, ni mucho menos, que esto haya sido estratégicamente planeado sino, antes bien, que tuvo que ser así o que así fue. Son al menos dos, por tanto, las condiciones indispensables para que este libro, tal como es, exista: la muerte de una autora y la consolidación de otra<sup>5</sup>. En el comienzo, Massuh se refiere a la tarea de publicar la entrevista como la de “saldar una deuda”; en este sentido, podría decirse que entre 1982 y 2017 acumuló el *capital simbólico* necesario como para poder saldar con holgura esa *deuda*.

Es posible que, por no prestar demasiada atención, se lea esta entrevista como una que le hizo una autora (Massuh) a otra autora (Walsh). Pero, en realidad, durante los primeros años del decenio de 1980, Massuh no era una autora (tan solo había publicado su tesis doctoral sobre Borges, de la que no

habla con demasiada simpatía). Era una joven amiga de Walsh que procuraba ganarse la vida con algún quehacer vinculado al mundo de las letras o de la cultura, ámbitos en los que se había formado. En términos de imágenes, se trata de la diferencia entre la joven Massuh que aparece en la tapa del libro detrás de Walsh, como amparándose en ella, y la mujer de más de sesenta años que aparece retratada en la foto de solapa, que está ubicada encima del texto que resume su *curriculum vitae* –esa entonación breve y exitista de la biografía– en diecinueve apretadas líneas. En ese texto la mayor parte de lo mencionado (por ejemplo, sus tres primeras novelas, publicadas en 2008, 2012 y 2015) son trabajos realizados por Massuh mucho después de ocurrida la entrevista.

Con relación a lo anterior, podría precisarse, incurriendo inevitablemente en algún esquematismo, el uso de los términos *conversación* y *entrevista* –que hasta aquí usé como sinónimos– para referirse al largo intercambio verbal entre Massuh y Walsh y considerar, luego, la mutación en entrevista de lo que primero fueron conversa-

<sup>4</sup> Entre otros, las novelas *La intemperie* (2008), *La omisión* (2012) y *Desmonte* (2015), y el ensayo de investigación: *El robo de Buenos Aires* (2014).

<sup>5</sup> De algún modo, esto es dicho por la propia Massuh en el párrafo final del libro al explicar las razones por las que tardó tanto en publicar la entrevista: “Fue lo que sentí en el momento de concluir el reportaje y también durante los largos años que vinieron después: *que yo no estaba a la altura de la entrevistada, que no era escritora*, que cualquiera podría haberlo hecho mejor. Recién luego de copiarlo y trabajarlo para este libro me di cuenta de que no era así, que insólitamente había desdeñado un material que sobre todo me había conferido generosamente la oportunidad ya no de saber quién era María Elena Walsh, sino de descubrir quién era yo. Tal vez para tratarme a mí misma con un poco menos de severidad y, para bien de los que me rodean, tal vez con un poco más de indulgencia” (Massuh, 2017, p. 243, énfasis mío).

ciones. Mientras la entrevista involucraría algún grado de institucionalidad y se realizaría en función de “un fin determinado” (esto según la definición que de este vocablo brinda el *Diccionario* de la RAE), la conversación sería más laxa en términos de, por ejemplo, quién inquiriere y quién contesta y, antes que lo institucional, estaría caracterizada, muy a menudo, y esto es lo que aquí importa, por cierta afectividad que determinaría el vínculo entre sus participantes. La entrevista pertenecería entonces al orden de lo público y la realizaría un profesional (un periodista); la conversación, al orden de lo privado y aún de lo íntimo<sup>6</sup>. El largo intercambio que tuvieron Massuh y Walsh fue una conversación entre amigas que, eventualmente, culminaría en un libro. Walsh, en un momento difícil, se convenció de que era hora de contarle su vida a Massuh, de que era hora de que Massuh, con sus preguntas, la ayudara a narrarse.

No *cuéntame tu vida*, sino, más bien, *haz que te cuente mi vida*. La publicación demorada, en 2017, de la transcripción de esas conversaciones las transfiguró, ahora sí, en una entrevista. El libro, pues, informa también ese lento pasaje de las conversaciones a la entrevista, de lo oral a lo escrito, de la *escena íntima* a lo público y a lo publicado.

En este libro, como ya afirmé, se narran por lo menos dos vidas: la de Walsh y la de Massuh. Estas dos mujeres, cada una a su modo, con más o menos prolijidad, se entregan al recuerdo y a la rememoración: de su infancia, de sus padres, de su formación, de sus amistades, de sus amores. Y por colocar en primer plano a dos mujeres que se permiten la evocación de su pasado, por focalizarse en dos mujeres que se atreven a “bucear en los meandros de su vida” (Massuh, 2017, p. 62), este libro implica que ambas emprenden una tarea que, en principio, en tanto

mujeres, les estaría vedada, que no podrían hacer con naturalidad o que realizarían con culpa. “A las mujeres nos cuesta recordar porque somos culposas y carecemos de la nostalgia narcisista de los hombres” (Massuh, 2017, p. 62), dice Walsh en la primera parte y en el mismo sentido, más adelante, ya en la entrevista: “No me resulta muy fácil hablar de mí. Como mujer que soy, todo recuerdo con mi persona como protagonista está teñido de culpa” (2018, p. 74). Además, durante la entrevista, Massuh le comenta a Walsh:

Hay un tipo humano muy difundido entre nosotros al que le encanta contar anécdotas personales y siente fruición de hablar de sí mismo. A vos te cuesta mucho no solo hablar de vos misma, sino también recordar anécdotas en las que estuviste involucrada como personaje. (2017, p. 136)

<sup>6</sup> Sigo en esto las propuestas de Leonor Arfuch en su libro *La entrevista, una invención dialógica*, de 1995, en el que esta investigadora y ensayista deslinda la conversación de la entrevista y, sobre esta última, afirma que implica “una estricta normativa institucional que rige las posiciones no intercambiables de entrevistador y entrevistado, los temas y recorridos autorizados según de quien se trate, los límites respectivos y hasta las posibles infracciones” (1995, p. 30). En 1979, Barthes escribió las palabras liminares para un volumen de *Communications* dedicado a la conversación; en ese texto, en el que se define a la conversación como un “objeto [...] asistemático” que acaso deriva su valor como materia de análisis de su “ductilidad formal” (Barthes, 2017, p. 364), no hay ninguna referencia a la entrevista y, además, solo un artículo de ese volumen—el de Patrick Mauriès— está dedicado a la entrevista, pero a las *sui generis* realizadas por Andy Warhol para *Interview*. En el número de *Biography* al que ya hice referencia, la investigadora y novelista francesa Julia Kerninon deslinda la entrevista de la conversación con estos términos: “Hay distinciones que parecen importantes entre entrevistas y conversaciones. Hace quince años, conocí a un escritor y, una vez, tímidamente, le dije que quería entrevistarle, para una oscura página web, y su respuesta fue: ‘Si me entrevistas, te hablaré como si fueras una periodista. Te trataré mal porque esa es la única manera de tratar a un periodista’. Rememorando, creo que él bromeaba, pero considero que de todos modos hay ahí cierta sabiduría. La primera distinción entre una conversación y una entrevista es que una conversación se supone que es privada, mientras que la entrevista se supone que será pública. También, en una conversación, todos los hablantes tienen en teoría el mismo estatus. [...] Por otro lado, la entrevista tiene un tema, y el interlocutor o la interlocutora son prioritariamente una herramienta” (Roach, 2018, p. 318, traducción propia).

¿Un “tipo humano” que sería prioritariamente masculino?<sup>7</sup> *Nací para ser breve* constituye entonces un dispositivo textual –una “máquina delicada”, como propone la contratapa– que facilita que dos mujeres, antinaturalmente, venciendo la culpa, forzándose a ocupar el centro de la escena, hablen de sí: Walsh mediante las preguntas de Massuh, que la orientan y le permiten narrarse; Massuh al verse en la obligación de presentar la entrevista y advertir en esa tarea la oportunidad para hablar de sí, para historiarse a sí misma<sup>8</sup>. En *Nací para ser breve* se trama una alianza amorosa entre mujeres que se ayudan mutuamente, cada una a su modo, a contarse, a forjar la ficción de sus vidas, a hablar de sí sin culpa o atenuando esa culpa, exculpándose una a la otra. Por eso, a propósito de este libro, es que prefiero –y considero que no se trata de un capricho– ha-

blar antes de biografía que de autobiografía<sup>9</sup>. Massuh y también Walsh serían biógrafas en el sentido, por ejemplo, de que son quienes pulen y sostienen el espejo que le permite a la amiga consagrarse sin culpa a una modulación del *narcisismo* de la que las mujeres, en principio, *carecerían*<sup>10</sup>. En ambos casos hay así un otro explícito en el texto –al que llamo biógrafo– que ayuda a contar la propia vida y a que esta se haga *grafía*. No se trata de Walsh, y tampoco siquiera de Massuh, contando en soledad sus vidas, haciendo autobiografía en el sentido más difundido del término; es necesario otro que ayude en esa tarea, la biógrafa amiga.

Algunas de las peculiaridades del diálogo entre Massuh y Walsh lo emparentan con una variedad de la entrevista que desde fines del siglo xx ha tenido, según la investigadora

Anneleen Masschelein (2018), una popularidad creciente gracias a su mediatización: la “última entrevista”, ejemplo de la cual son las ofrecidas por Jacques Derrida, Edward Said o Dennis Potter poco antes de su fallecimiento<sup>11</sup>. A su vez, el escenario donde se realizó esta entrevista, tal como lo describe Massuh en la primera parte del libro, remite también a lo que Masschelein señala como un antecedente de esa inflexión escatológica de la entrevista: la conversación en el lecho de muerte o *deathbed conversation*, ejemplos célebres de la cual son los intercambios que, en esa situación, mantuvieron James Boswell y Johann Peter Eckermann con David Hume y Johann Wolfgang von Goethe respectivamente (Masschelein 2018, p. 364). Masschelein propone además que esas conversaciones son una posible entonación de un

<sup>7</sup> Walsh, que se declara lectora de Simone de Beauvoir, desarrolla en la entrevista una teoría sobre lo que llama la “memoria femenina”: en contraste con la masculina, se trataría de una “memoria sensual y sensorial mucho más difusa donde el intelecto no interviene demasiado” (Massuh, 2017, p. 137); pero, antes que naturalizarla, plantea que esas características se deberían a que las mujeres “viven atrapadas en un mundo afectivo e intuitivo que no es para nada innato” (2017, p. 137). Las mujeres, así, estarían condenadas culturalmente a una cárcel afectiva, no intelectual; en ella, la posibilidad de recordar daría por resultado recuerdos difusos: desestructurados y no narrativos. Culturalmente, el *narrarse a sí mismo* se habría constituido como una prerrogativa masculina.

<sup>8</sup> Massuh, al menos en dos de sus libros, cuenta su vida recurriendo a géneros que no son precisamente la autobiografía, se cuenta al sesgo: la novela, en *La intemperie*, y este libro, *Nací para ser breve*, en buena medida inclasificable (ni libro de conversaciones ni biografía ni autobiografía, al menos no de manera pura o evidente).

<sup>9</sup> La catalogación del libro me respalda en esto: allí, en el ítem dedicado a los temas, se lee “Biografía”. Acertadamente, en el reportaje ya mencionado, Gabriela Cabezón Cámara (2017) denomina a este libro una “biografía dialogada”.

<sup>10</sup> Lorena Amaro Castro (2018), en un preciso análisis de *Flush*, de Virginia Woolf, se refirió al género biográfico como uno preponderantemente masculino dentro del canon occidental: “Una forma de escritura en que tanto la autoría como el protagonismo, e incluso la lectura, han sido colonizadas por el androcentrismo y [...] el antropocentrismo” (2018, p. 84). Las mujeres, según Amaro Castro, no están invitadas a la “impecable mesa de las convenciones biográficas masculinas, falocéntricas y antropocéntricas” (Amaro Castro, 2018, p. 102) y, por tanto, solo pueden irrumpir en ella alborotándola, interrumpiendo su normal, e insípido, desarrollo. *Nací para ser breve* es, desde mi perspectiva, un texto que funciona de esa manera respecto de esa “impecable mesa”: como irrupción y alborotamiento de un espacio biográfico en principio bloqueado para las mujeres.

<sup>11</sup> La entrevista a Derrida, realizada por Jean Birnbaum, se publicó en *Le Monde* el 19 de agosto de 2004, dos meses antes de la muerte del filósofo, con el título “Je suis en guerre avec moi-même”. La entrevista a Dennis Potter se emitió en Channel 4, el 5 de abril de 1994, y fue realizada por Melvyn Bragg. En el caso de Said, se trata de la entrevista que registra el film de 2004 *Edward Said: The Last Interview*, dirigido por Michael Dibb.

*topos* frecuente en la historia de Occidente: la escena en el lecho de muerte o *deathbed scene*, una repetida ceremonia del final cuyas variaciones y constantes a lo largo de los siglos estudió el historiador francés Philippe Ariès.

Durante el tiempo en el cual se desarrolló la entrevista, varios meses de 1981 y 1982, Walsh no era una agonizante (como sí lo son Derrida, Said o Potter en las últimas entrevistas que mencioné), pero sí era alguien a quien un cáncer estaba obligando a realizar un tratamiento cuya drasticidad la postró temporariamente y hasta la puso al borde de la amputación: “A mediados de 1981, a María Elena Walsh se le declaró el cáncer que la postró durante meses”, comunica la contratapa del libro. No estamos exactamente ante una última entrevista pero sí ante una que comparte con ese tipo de entrevistas el hecho de que fue realizada en unas circunstancias que implicaban que la entrevistada estuviera o se viera conminada a situarse ante la eventualidad de la muerte. No es esta una entrevista con alguien que poco después murió, pero sí una con alguien que estaba entregando su cuerpo a los protocolos de la medicina para evitar morir o, como se dice en el libro, para ganarse una “so-

brevida digna” (Massuh, 2017, p. 57) o una “supervivencia” (2017, p. 199). Por lo demás, el hecho de que durante la entrevista Walsh estuviera “recostada en una cama camera apenas cubierta por una manta de telar mientras yo [Massuh] apretaba la tecla *play* del grabador” (2017, p. 10) o “recostada sobre un diván cama” (p. 62) o “reclinada sobre una cama camera que estaba ubicada en su escritorio de la calle Bustamante” (p. 62) figura un escenario y una utilería que remiten directamente a esas *deathbed scenes* que mencioné. El *cómo* de esta conversación es el de esas escenas de agonía y muerte en la cama, con la diferencia de que quien aquí está *recostada* o *reclinada* en la cama no es una agonizante o una moribunda, sino una convaleciente. Walsh, durante estos diálogos, no es alguien desahuciado sino alguien que está recuperándose de una enfermedad que, de no haber sido detectada a tiempo y de no haber sido tratada con métodos efectivos, sí pudo haberla conducido a la muerte<sup>12</sup>. De hecho, así como *se entrega* al tratamiento Walsh *se entrega* a la conversación, que es también, según Massuh, un modo de la sanación: “Era evidente, *se entregaba* porque en las confesiones suele haber una *buen a cuota de cura*” (2017, p. 62, énfasis mío). Como en

las *deathbed scenes* en general y en las últimas entrevistas en particular, este diálogo está enmarcado o asediado por la posibilidad del final, de la “culminación”, del “silencio” final y lapidario: “Sentía algo parecido a la culminación de su existencia y la necesidad de hablar de su vida la había poblado ya antes de que se desencadenara el cáncer” (2017, p. 61), explica Massuh y enseguida agrega que por esos mismos días Walsh le había regalado –se había desprendido de– “todos sus libros, algunos manuscritos, reportajes, poemas sin publicar y poemas recién escritos que no atinaba todavía a compilar” (2017, p. 61).

El “silencio” aparece mencionado con recurrencia sobre el final del intercambio entre Massuh y Walsh. Un silencio que, de manera más general, alude al momento político que transitaba la Argentina en esos años: “Supongo que, con este proceso del cáncer, yo estoy atravesando mi propio ‘Proceso de Reorganización Nacional’ [...]. Y la única respuesta que tengo es la mudez” (Massuh, 2017, p. 193). Pero también, en términos más individuales, al silencio de Walsh como artista: al hecho de que, en 1981, ya había dado casi todo lo que podía dar; que, creativamente, estaba exhausta: “Ya

<sup>12</sup> En *El hombre ante la muerte*, Ariès explica que, en contraste con el pasado, en la actualidad enfermedad y muerte no son consideradas por la medicina por separado: para “la medicina actual [...] la muerte no es separable de la enfermedad, de la que es uno de los dos fines, siendo el otro la curación. En nuestros días se estudia por tanto la enfermedad y ya no la muerte; salvo en el caso especialísimo, más marginal que antaño, de la medicina legal” (Ariès, 1983, p. 295).

dije todo lo que tenía para decir. Ahora, silencio” (2017, p. 194). En consecuencia, si bien en esta entrevista no hay demasiadas referencias a la muerte o a la enfermedad, de todos modos, sí puede ser considerada como una posibilidad de las llamadas *narrativas de la muerte* o de las *narrativas de la enfermedad* o, también, como un consorcio entre ambas (*Un año sin amor*, de Pablo Pérez, sería ejemplo de algo similar). Treinta años antes de su muerte, María Elena Walsh en esta entrevista hace balance y calla, enmudece: “es tan bueno el silencio” (2017, p. 194), asegura antes de la pregunta postrera de Massuh<sup>13</sup>.

Así, pese a que esta no es en sentido estricto la última entrevista que Walsh concedió —al menos hay, entre muchas, una muy famosa posterior: la que le realizó María Moreno para el periódico *alfonsina*—, sí resulta, de algún modo, la última. *Nací para ser breve* es el inicio del definitivo *mutis* de María Elena Walsh. Como indiqué más arriba, la muerte de la entrevistada se presenta como un hecho necesario para que la entrevista se publique. El libro

empieza cuando Massuh recibe la noticia de la muerte de Walsh, en enero de 2011 (2017, p. 7), mientras se hallaba en una quinta en la localidad bonaerense de Loma Verde, escribiendo la que sería su segunda novela, *La omisión*, publicada en 2012 (p. 7). La muerte de Walsh, entonces, aviva en Massuh la voluntad de exhumar esta entrevista —se habla literalmente de *desenterrar* (p. 61)— y publicarla luego de casi cuatro décadas de ocurrida<sup>14</sup>. La entrevista que se recoge en las páginas centrales de *Nací para ser breve* no es la última entrevista que dio Walsh, pero sí es, y es probable que lo sea de aquí en más, la última entrevista publicada. Además, Massuh sugiere —no creo incurrir en un exceso al afirmar esto— que, en 1981, la vida de Walsh en algunos aspectos ya estaba casi concluida.

No se trata, por supuesto, de que no haya sucedido nada relevante durante esa “sobrevida digna” o “supervivencia” de Walsh (ejemplos de lo cual son el muy innovador programa de TV *La cigarra*, que realizó, en 1984, junto a Susana Rinaldi y María Herminia Avellaneda,

su participación en el Consejo para la Consolidación de la Democracia o la polémica suscitada por la carta que publicó en 1997, en el diario *La Nación*, sobre la llamada “carpa blanca” de los docentes), sino de que lo ocurrido no aporta demasiado en cuanto a la relación puntual entre vida y obra:

Hacia fines de 1981, fecha que aproximadamente coincide con el final de nuestro diálogo, María Elena ya había completado el grueso de su obra. [...] A partir de entonces no compuso ninguna canción más, dejó de escribir poesía y literatura infantil. Era como si su vida productiva se hubiere detenido en ese punto. (197, énfasis mío)

O, en todo caso, se trata de postular que la vida de Walsh tuvo dos finales: uno en 1981, cuando se agota casi absolutamente su “vida productiva” —cuando siente “algo parecido a la culminación de su existencia”—, y uno posterior, ocurrido en enero de 2011, que sería el del fin de la “sobrevida” (años durante los cuales Massuh estuvo, casi siempre, espacialmente distanciada de Walsh). De hecho, en la

<sup>13</sup> En igual sentido —es decir, el de esta entrevista como palabra final: como balance y silencio definitivo— esa “última pregunta” que hace Massuh y la consiguiente respuesta de Walsh apuntan ambas —con las referencias al “silencio” y al viraje hacia el “blanco” y la final “desaparición”— a la idea de algo que cesa, que termina, que se agota, que se vacía definitivamente (¿la obra de Walsh?, ¿la vida de Walsh?, ¿ambas?): “Si por acaso llegaras a tener ganas de componer ahora una canción, o un poema, ¿cómo sería expresar ese silencio?”, pregunta Massuh y Walsh contesta: “Me gustaría componer algo como “Into White”, de Cat Stevens. Imágenes furtivas que viran hacia el blanco y desaparecen” (2017, p. 195). En esa canción de Cat Stevens, que forma parte del álbum *Tea for the Tillerman*, de 1970, el verso que se reitera una y otra vez es “And everything emptying into white”, que podríamos traducir como “Y todo vaciándose en blanco”. ¿Vaciándose en la página en blanco?

<sup>14</sup> Por la centralidad que la muerte de Walsh ocupa en este texto y, además, porque fue un texto cuya publicación necesitó de esa muerte para terminar de escribirse y publicarse, es adecuado considerar a *Nací para ser breve* como “sepulchral architecture”, tal como definió el género biográfico Arnold Rampersad (1992, p. 4).

tercera parte, al tiempo que los elogia y aun se indigna con justicia con cierto ninguneo crítico que habrían sufrido, Massuh razona que *Novios de antaño* (1990), *Diario brujo* (1999) y *Fantasma en el parque* (2008) son otras entonaciones de la voluntad de dar “testimonio de sí” –de la “necesidad de hablar de su vida”– que había dado por primer resultado las conversaciones que mantuvieron ella y Walsh a comienzos de los años 1980. Esos tres libros serían también consecuencia del afán confesional y evocatorio que había acicateado Massuh con sus preguntas, a comienzos de la década de 1980. Estrategias de “supervivencia” (2017, p. 199) antes que parte de la obra de esta autora. No, al menos, del “grueso” de ella, para decirlo con la palabra que elige Massuh, la biografía y la “exégeta” (2017, p. 61) de Walsh<sup>15</sup>.

*Nací para ser breve*, entonces –y no solo el texto, sino también el libro como objeto: su tapa, su portada, su contratapa, sus solapas–, admite ser leído como una obstinada reflexión sobre la autoría: sobre el transformarse

en autor, sobre el consagrarse como autor, sobre el ser autor, sobre la sociabilidad entre autores y sobre el agotamiento autoral<sup>16</sup>. A Massuh le interesa destacar no solo la calidad, la originalidad y la variedad de la obra compuesta por Walsh, sino, además, su capacidad para advertir cuándo su productividad como autora estaba agotada, cuándo ya no tenía casi nada más que decir. Massuh elogia que, entre el silencio y la repetición, Walsh sabiamente supo advertir que la primera opción, el silencio, era la más adecuada. En este sentido, el cáncer se vincula con esa decisión de hacer silencio, de dejar la página en blanco –*everything emptying into white*– y de no esforzarse inútil y patéticamente en escribir en ella más de lo mismo: en eludir la proliferación malsana de la obra, la metástasis autoral. No se trata, por tanto, de la experimentación con los blancos de la hoja en la poesía de Stéphane Mallarmé o de “La página blanca” de Rubén Darío, ni tampoco del terror a lo blanco en Edgar Allan Poe o Herman Melville (*Aventuras de Arthur Gordon Pym* y *Moby*

*Dick*), sino de la aceptación digna del blanco, de la opción por él y aun de su cortejo:

Seguramente el cáncer influyó en ese hiato, pero más lo hizo esa sensación intrínseca que la había caracterizado toda su vida: la de que un género se agota en el interior de un artista y vira hacia otro foco de atención, que, generalmente, coincide con cambios en los hábitos culturales de consumo. (Massuh, 2017, p. 197)

Desde el título, *Nací para ser breve* es una reivindicación del silencio autoral y no su cuestionamiento. En ese silencio también hay “profesionalismo” (2017, p. 61). Considerada aquí no como invitación a la escritura o como vacío que debe colmarse sino como silencio, la página en blanco es sabiduría del autor y no, necesariamente, fracaso. El título de la tesis de Massuh sobre Borges, *Una estética del silencio*, encuentra así eco en este otro libro suyo consagrado a una autora argentina. En Walsh, sin embargo, no se trataría de una *estética del si-*

<sup>15</sup> Al respecto, Massuh asegura que, algo despectivamente, Walsh los llamaba “libros de autoayuda” (2017, p. 199).

<sup>16</sup> Más allá de las razones no vinculadas con su actividad como escritora que determinaban esa situación, la insistente imagen de Walsh recostada en la cama –de la autora en la cama– es, también, una suerte de alegoría espacial del agotamiento autoral. No se trata, pues, de los personajes de Onetti que crean en la cama o de, por ejemplo, Marcel Proust o Mark Twain, que solían escribir en la cama. Aquí la autora en la cama es la autora agotada, improductiva.

lencio, sino más bien, o además, de una ética del silencio<sup>17</sup>.

Entendida en este caso, dadas las características señaladas, como una posibilidad o inflexión de la biografía, habría que decir, por último, que la entrevista pone dramáticamente en evidencia algo que parecería ser un problema irresoluble de aquel género, una insuficiencia nodal: la evocación de la voz del biografiado. Barthes, en el texto que abre el libro de entrevistas *El grano de la voz*, se refiere en detalle al proceso o tránsito que hay *del habla a la escritura* –que allí prefiere llamar “escripción”: la “trampa de la escripción” (1985, p. 11)– en términos de pérdida, de borramiento y de transformación. Pero además de ese proceso

de “escripción” que indudablemente habrá afectado lo dicho por Walsh y Massuh durante las conversaciones –un proceso al que el texto alude más de una vez–, a lo que acá me refiero como insuficiencia del género es a su incapacidad para comunicar convincentemente la voz como sustancia sonora, como *phoné*. Cualquier recreación de la voz del biografiado será insuficiente, inexacta. El biógrafo puede o no haber tenido la suerte de oír la voz de su biografiado, pero lo que escriba sobre esa voz siempre resultará –siempre *le* resultará, a lo sumo, aproximativo.<sup>18</sup> Massuh, por supuesto, conoció muy bien la voz de Walsh y lo que lamenta, en *Nací para ser breve*, es justamente la imposibilidad de transmitir con la letra ese saber esencial, ese

elemento que singularizaba a la biografiada. En la escritura, la voz queda afuera, expulsada, exiliada, *hors-texte*:

Esa voz, esa tonada intencionalmente descangallada, que era su armadura contra la solemnidad, *no se puede recrear en la letra escrita*. Esa voz prístina y urticante *no puede leerse ni reproducirse*, pero está encaramada al recuerdo de aquellas tardes de intimidad. (2017, p. 13, énfasis mío).

La biografía, podríamos concluir, sufre irremediamente de “falta de voz”, de afonía<sup>19</sup>. Su voluntad mimética o referencial encuentra ahí, en la voz, uno de sus límites. La voz es lo que no se puede dar a leer. La voz, por consiguiente, como *bíos* que se

<sup>17</sup> *Nací para ser breve*, en el que una autora hace balance sobre su obra a los 50 años y considera que, desde ese momento, su relación con la escritura y con el ser autor será diferente, presenta varios puntos en común con *Cumpleaños*, de César Aira, libro en el que este escritor, el día de su cumpleaños número 50, también realiza una especie de balance y especula sobre la diferente relación con la escritura (por ejemplo, de novelas) que tendrá de allí en más. En ese libro, la cuestión del cuerpo del escritor, de la salud del cuerpo, del cuidado del cuerpo y de la muerte son centrales. En *Cumpleaños*, hay una joven aspirante a escritora –que Aira conoce en un bar de Pringles– que le permite a éste reflexionar sobre su labor. Sobre el final de ese libro, Aira se refiere a la “nada”: “Si dejo de escribir, es como si me quedara sin nada, como si echara abajo un puente por el que todavía no pasé. Si sobrevivo, voy a seguir escribiendo, eso es seguro. Ya se me ocurrirá cómo hacerlo” (Aira, 2017, p. 101).

<sup>18</sup> En *El cuervo blanco*, Fernando Vallejo (2012) escribe que, casi milagrosamente, pudo oír la voz de su biografiado, Rufino José Cuervo, gracias a la conservación de un precario registro fonográfico, pero no hace el menor esfuerzo –y ahí se advierten sus saberes como biógrafo: la consciencia de sus limitaciones– por tratar de describir esa voz; tan solo informa el éxtasis que sintió al escucharla: es el único hagiógrafo que oyó la voz de su santo. El lector del libro puede recurrir a YouTube y allí oír la voz de Cuervo y acceder entonces a un saber que hasta ese momento había sido solo del biógrafo, pero esa voz no está en el texto. En su reciente biografía de Alberto Gerchunoff, *La vocación desmesurada*, Mónica Szurmuk refiere el caso contrario: le decepcionó que le produjo no haber podido dar con ningún registro de la voz de su biografiado: “Estoy por terminar este libro y no he podido ver una película de Gerchunoff, no he podido escuchar su voz. En los homenajes póstumos fueron filmadas su esposa, sus hijas. Las he visto y he escuchado la voz de Ana María hablando de su padre, pero imagino su voz solamente a través de las descripciones de sus contemporáneos” (2018, p. 384). Otro ejemplo aleatorio y lejano: en *Juan Moreira*, Eduardo Gutiérrez, para darle a su texto fuerza referencial, cuenta que él pudo oír la voz del gaucho cuya biografía estaba escribiendo y que ésta lo conmovió: “Hemos hablado una sola vez con Moreira, el año ’74, y el timbre de su voz ha quedado grabado en nuestra memoria” (2001, p. 17).

<sup>19</sup> Este vocablo proviene del griego ἀφωνία (aphonia), que, a su vez, surge de la conjunción entre el prefijo α, “sin”, y de φωνη (phōnē) que significa “voz”, y, por lo tanto, se refiere a algo o alguien que no tiene voz, que no emite sonido articulado. María Teresa García Bravo (2014) señala que, en diversos textos, Jacques Derrida ha pasado del concepto de *phoné* como “índice inequívoco de falocentrismo y perteneciente a la historia de la metafísica de la presencia” al de *voix* entendida, diversamente, como una posibilidad “de un pensamiento del otro” y que surgiría, por ejemplo, de su lectura e interpretación de las propuestas de Paul de Man sobre la autobiografía y de una zona en especial de *Ser y tiempo*. La voz a la que se refiere Massuh estaría más cerca del concepto derridiano de *voix*: es, efectivamente, la voz de la otra, de la amiga; el instrumento que fue clave en la intimidad entre ambas.

resiste a ser *grafía*<sup>20</sup>. Y ese límite, en *Nací para ser breve*, es también el del acceso si se quiere voyerista del lector a “aquellas tardes de intimidad” –a esa frecuente “escena de amor” (Cabezón Cámara, 2017)– que en este libro salen a la luz, metamorfoseadas en texto escrito, en *escripción* y, por lo tanto, afónicas después de casi 40 años de ocurridas<sup>21</sup>.

## Referencias

- Aira, C. (2017). *Cumpleaños*. Buenos Aires: Peguin Random House.
- Agamben, G. (25 de septiembre de 2005). La amistad. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-amistad-nid741397>
- Amaro Castro, L. (2018), El discreto encanto de la biografía. En N. Avaro, J.
- Musitano y J. Podlubne (comps.), *Un arte vulnerable. La biografía como forma* (pp. 83-102). Rosario, Argentina: Nube Negra.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Aries, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1985). *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2017). Presentación. En *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications* (pp. 77-80). Buenos Aires: Ediciones Godot.

<sup>20</sup> En un sagaz ensayo sobre las *causeries* –charlas, conversaciones– de Lucio V. Mansilla, Alan Pauls señala que es efectivamente la voz lo que se pierde en –o lo irrecuperable por– estos textos que se quieren originariamente orales. Escribe Pauls: “Lo escrito es entonces el campo de la insuficiencia radical (como se habla de la insuficiencia de un órgano del cuerpo); entre sus intenciones y sus resultados, ninguna correlación, ningún ajuste, sino un abismo que se abre, especie de línea de fuga por donde escapan los destellos de la palabra hablada” (2007, p. 83).

<sup>21</sup> La (imposible) evocación de las voces, no obstante, es muy importante en *Nací para ser breve*: de hecho, podría decirse que es un texto sobre voces, tramado por la evocación de voces. *Nací para ser breve* es, entre otras cosas, un libro sobre la voz y el silencio; no solo el de Walsh sino también el de otras mujeres, por ejemplo, el de María Herminia Avellaneda, que “se fue en silencio con el mismo recato que la caracterizó en vida” (p. 204). Así, a la voz de la biografiada hay que sumar, por lo menos, la voz de Silvina Ocampo, que Massuh reconoce en el teléfono pese a que nunca antes la había oído (2017, p. 59), la voz de la madre de Walsh (p. 65), la “voz tan monocorde que era como una respiración entrecortada” de Borges (p. 103), la voz de Zenobia, la mujer de Juan Ramón Jiménez (p. 125) y la “voz confesional matizada con falsetes” de Carmen Gándara (p. 131), a las que podríamos agregar el maullido insistente de la gata Emily, una mascota de Massuh que *le cuenta todo* (p. 43) a Walsh. Por lo demás, más allá de la cuestión de la voz, la oralidad o lo oral aparece como algo fundamental en este vínculo; en este sentido, Massuh anota que la relación con Walsh fue una de *nutrición*, Walsh *la nutría*: “Recurro a una frase de ella: ¿Cómo consolarse del mutis de una persona que nos ha dado de comer?” (p. 12).

- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI.
- Cabezón Cámara, G. (8 de septiembre de 2017), La Continuidad de los parques. (Reportaje a Gabriela Massuh). Diario *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/61520-la-continuidad-de-los-parques>
- Dosse, F. (2007). *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia: Publicaciones Universitat de Valencia.
- Fontana, P. (2019), 'Tener mi vida organizada por otros'. Biografía y ficción en *Magnetizado*, de Carlos Busqued. *Revista Maracanan*, 22, 42-57. Doi: <https://doi.org/10.12957/revmar.2019.40184>
- García Bravo, M. T. (2014). Retórica del duelo: el problema de la voz en Jacques Derrida. *Perspectivas Metodológicas*, 9(9), 63-81. Recuperado de <http://revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/download/486/527/>
- Gutiérrez, E. (2001). *Juan Moreira*. Madrid: Editorial Sol 90.
- Masschelein, A. (2018), Morituri Te Salutant. The mediatization of the literary last interview at the turn of the Twenty-First Century, *Biography*, 41(2), 361-382. Doi: <https://doi.org/10.1353/bio.2018.0028>
- Masschelein, A. y Roach, R. (2018). Putting things together: to interviewing as creative practice. *Biography*, 41(2), 169-178. Doi: <https://doi.org/10.1353/bio.2018.0018>
- Massuh, G. (2017). *Nací para ser breve. María Elena Walsh. El arte, la pasión, la historia, el amor*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pauls, Alan (2007). Las *causeries* de Mansilla. Una causa perdida". *Las ranas*, n°4, pp.81-88.
- Rampersad, A. (1992). Design and Truth in Biography. *South Central Review*, 9(2), 1-18. Doi:10.2307/3189526
- Roach, R. (2018). 'To unreel a whole story': Julia Kerninon on writers' interviews, *Biography*, 41(2), 310-321. Doi: <https://doi.org/10.1353/bio.2018.0025>
- Szurmuk, M. (2018). *La vocación desmesurada. Una biografía de Alberto Gernuchoff*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vallejo, F. (2012). *El cuervo blanco*. Buenos Aires: Alfaguara.

## ARTÍCULOS RECOMENDADOS

Surghi, C. E. (enero-junio de 2017). Kierkegaard: literatura, filosofía, vida. *La Palabra*, (30),169-182.  
doi <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6212>

Gutiérrez Piña, C. L. (enero-junio de 2017). La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. *La Palabra*, (30),183-199. doi <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6962>