

**UCLA**

**UCLA Electronic Theses and Dissertations**

**Title**

El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX

**Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/3np6s59f>

**Author**

Contreras Ríos, Isaura

**Publication Date**

2017

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX

A dissertation submitted in partial satisfaction of the  
requirements for the degree of Doctor of Philosophy  
in Hispanic Languages and Literatures

by

Isaura Contreras Ríos

2017

© Copyright by

Isaura Contreras Ríos

2017

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX

by

Isaura Contreras Ríos

Doctor in Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2017

Professor Maarten H. van Delden, Chair

My dissertation studies a broad corpus of writers' diaries in twentieth-century Latin American literature, and examines how the diary genre has developed in the region. I show that the diary has enjoyed historical continuity and has matured in contact with Latin American and foreign literary traditions.

I propose the concept of the 'diario de escritor' (writer's diary) in order to systematize the presence and function of the diary in Latin America through the articulation of a critical framework that encompasses diaries published by their authors in the 20th and 21st centuries. By drawing on a wide variety of theoretical approaches to the diary as an essentially complex and hybrid genre, including reception theory and hermeneutics, I discuss the diary's structural and literary implications in Latin America.

In my first chapter, I focus on the works of Rufino Blanco Fombona (Venezuela), Federico Gamboa (Mexico), Mario Levrero (Uruguay), Julio Ramón Ribeyro (Peru), and

Ricardo Piglia (Argentina). This chapter analyses scenes of reading presented in Latin American diaries and focuses on the inter-textual mechanisms used by the writers to link their diaries to Europe's diary-writing tradition. I show that Latin American diarists' engagement with European diary forms allowed them to enhance the rhetorical possibilities of their writing.

The second chapter is a product of my research at Princeton University's Firestone Library, where I consulted the manuscripts of the diaries, notebooks, and personal papers of José Donoso (Chile), Alberto Girri (Argentina), Augusto Monterroso (Guatemala) and Alejandra Pizarnik (Argentina). This archival research helps me to analyze the diaries' transitions from manuscripts to published works. By analyzing the process of rewriting, I discuss the restitution of diaries as literary works capable of transforming the idea of genre in literature. I also argue for a proper place for so-called "fragmentary writing" in contemporary diaries.

My third chapter examines representations of travel in the diaries of Mario Levrero (Uruguay), César Aira (Argentina), Andres Neuman (Argentina), and Eduardo Lalo (Puerto Rico). This chapter focuses on the diarists' practice of rethinking writing through travel. I propose that contemporary writers' diaries, in the context of travel, transform the genre into a hybrid form close to the short novel, the fragment, and the essay. These diaries convert the traditional idea of travel into an interior experience in which the exploration takes place in the writing.

My final chapter analyzes the metaphors of illness (cancer, AIDS, and arthritis) and the representation of corporeal fragility in the diaries of Gonzalo Millán (Chile), Pablo Pérez (Argentina), and María Luisa Puga (México). Through the analysis of metaphoric and obscene language, I discuss the representation of corporality as a material sign of the disease and as a space of transformation of identity.

The dissertation of Isaura Contreras Ríos is approved

Viviane Mahieux

Jorge Marturano

María Teresa de Zubiaurre

Maarten H. van Delden, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2017

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

### CAPÍTULO UNO

<i>Diaristas latinoamericanos: lectores de diarios.....</i>	15
-------------------------------------------------------------	----

I. La lectura del diario de los hermanos Goncourt en los primeros diarios de escritor en Latinoamérica.....	16
II. La tentación de la crítica: Amiel y Du Bos en el diario de Julio Ramón Ribeyro.....	28
III. La tentación de la muerte: el diario de Pavese entre Alejandra Pizarnik y Ricardo Piglia.....	45
IV. La lectura de los diarios entre el artificio y la ficción.....	52

### CAPÍTULO DOS

<i>De la escritura a la publicación: versiones del diario de escritor.....</i>	62
--------------------------------------------------------------------------------	----

I. Del fragmento diarístico al fragmento poético en los diarios de Alejandra Pizarnik y Alberto Girri.....	63
II. Los fragmentos de un diario de Augusto Monterroso y José Donoso: entre el cuaderno, el periódico y el libro.....	90

### CAPÍTULO TRES

<i>Viajar y escribir: imágenes de lo visible y lo invisible en los diarios latinoamericanos.....</i>	114
------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

I. Europa: una ficción de imágenes.....	116
II. Latinoamérica visible.....	139

### CAPÍTULO CUATRO.

<i>El escritor enfermo: cuerpo y escritura en los diarios.....</i>	158
--------------------------------------------------------------------	-----

I. Tres diarios de la enfermedad.....	160
II. La enfermedad y el cuerpo entre la metáfora y lo obscuro.....	171
III. Recuperar el cuerpo.....	189

CONCLUSIONES.....	193
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	200
-------------------	-----

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Dibujos del diario inédito de María Luisa Puga.....	167
Fig. 2. <i>Diario del dolor</i> , página del diario de María Luisa Puga.....	168
Fig. 3. El escorpión y el cangrejo. Diario visual de Gonzalo Millán.....	177



## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de todos mis profesores y compañeros del Departamento de Español y Portugués de UCLA, a quienes extiendo mi gratitud por estos cinco años de diálogo y amistad.

Agradezco especialmente al Dr. Maarten van Delden por su invaluable ayuda, por la confianza en mi trabajo, la constante retroalimentación y por su siempre generosa disposición y asesoría.

A los miembros de mi comité, Dra. Maite Zubiaurre, Dra. Viviane Mahieux y Dr. Jorge Marturano, por el estímulo intelectual, por su cuidadosa lectura y sus valiosas observaciones.

Gracias a Paul Cella por la ayuda infinita durante mis estudios y aún más durante la escritura de este trabajo. A mis compañeros y amigos David Ramírez, Jenny Forsythe, Julio Puente, Willy Delgadillo e Inês Cordeiro por el ánimo y la guía académica en diversos proyectos. A Gloria Tovar por la calidez con la que siempre me auxilió.

Agradezco la generosidad de Ben Pine y Rue Pine al apoyar mi estancia de investigación en los archivos de la biblioteca Firestone de Princeton University, cuyo acervo de manuscritos me permitió realizar parte de esta investigación.

A Paty Puga por mostrarme los diarios inéditos de su hermana María Luisa Puga.

Finalmente, agradezco a mis padres Ana María y Ramón, a mis hermanas Anabel y Roselia por su presencia y cariño. Y a mis amigos en México que siempre me esperan.

\*La presente investigación contó con el apoyo del programa de becas CONACYT-UC Mexus, así como con las becas de la división de estudios de posgrado de UCLA: Graduate Research Mentorship, Graduate Summer Research Mentorship y Dissertation Year Fellowship.

**VITA**  
Isaura Contreras Ríos

EDUCATION

- 2011 M.A. in Letras Latinoamericanas (Thesis Honors Award).  
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Mexico City.  
Thesis: “El diario como fragmento de la poética en la obra de  
Alejandra Pizarnik”
- 2006 B.A. in Letras Españolas (*Cum Laude*).  
Universidad de Guanajuato; Guanajuato, México.  
Thesis: “La experiencia de escritura en la obra de Josefina Vicens”

ACADEMIC APPOINTMENT

- 2013- 2016 University of California Los Angeles. Department of Spanish and Portuguese  
Teaching Assistant / Teaching Associate

PUBLICATIONS

*Párrafo Magazine. The Animal Issue.* (Editor-in-Chief with David Ramírez). Department of Spanish and Portuguese, UCLA, 2016. [Edited Volume]

“La filiación literaria de los diarios de Alejandra Pizarnik”. *Escrituras al margen*,  
Ed. by Asunción Rangel. Universidad de Guanajuato, 2013, pp. 52-85. [Book Chapter]

“*En camino, Taan U Xiimbal.* Una video excavación de Christiane Burkhard”. *Revista Tierra Adentro* 186 (2013): 24-28. [Journal Article]

Review of: *Homenaje y diálogo.* Norma Cuevas, Ismael Martínez and Elba Sánchez (Eds.), in *Revista de Literatura Mexicana* 22.1 (2011): 255-259.

*Cosecha de verano*, Chiapas: CONECULTA, 2010. [Novel]

Review of: *La escritura invisible* by Patricia Venti, in *Semiosis* 6.11 (2010): 233-236.

“Empatía e interpretación de la palabra ajena en algunos cuentos de José Revueltas” (co authored with Norma Angelica Cuevas), *Semiosis* 3.8. (2008): 31-52. [Journal Article]

*La casa al fin de los días*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2007. [Novel]

“Alejandra Pizarnik: acuerdo y separación”. *Semiosis* 2.7 (2007): 167-179. [Journal Article]

Review of: *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia* by Yanna Haddaty Mora, in *Semiosis*. 2.5 (2007): 259-263.

#### SELECTED CONFERENCE PRESENTATIONS

“El diario de Julio Ramón Ribeyro entre la tentación de la crítica” . *Octavo congreso Internacional de peruanistas en el extranjero: El Perú en su cultura*. University of Ottawa, Canada. Mar 2017.

“French Diaries in the Practice of Diary Writing in Hispanic America”, *American Comparative Literature Association*, Harvard University; Massachusetts. Mar 2006.

“Una filiación literaria: Gerard de Nerval en el diario de Alejandra Pizarnik”, *XXXIII International Congress of the Latin American Studies Association*; San Juan, Puerto Rico. May 2015.

“Novela corta. Una poética incipiente”, *Primer Coloquio Internacional La autoficción en America Latina*, Pontificia Universidad Católica del Perú; Lima, Perú. Oct 2013.

“Fragmentación y reescritura en los diarios de Alejandra Pizarnik”, *Jornadas de trabajo en poética y crítica literaria hispanoamericana*, Universidad de Guanajuato; Guanajuato, México. May 2012.

“Los diarios de Alejandra Pizarnik: un relato fragmentario de la experiencia creadora. *VI Congreso Internacional del Análisis Textual*, Universidad de Valladolid; Segovia, España. Apr 2010.

“Formas literarias: poema en prosa y fragmento”, *VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, Universidad de La Plata; La Plata, Argentina. May 2009.

#### AWARDS AND FELLOWSHIPS

Dissertation Year Fellowship, UCLA. 2016- 2017.

UC Mexus- CONACYT Fellowship. Consejo Nacional para la Ciencia y Tecnología, México. 2013-2017.

Ben and Rue Pine Research Travel Award, UCLA. Summer 2016.

Graduate Summer Research Mentorship, UCLA. Summer 2013 and 2015.

Graduate Research Mentorship, UCLA. 2014-2015.

Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos, CONECULTA Chiapas, México, 2010.

## INTRODUCCIÓN

El miércoles 19 de febrero de 1992, en la segunda entrada de su diario, la escritora chilena Ágata Gligo refirió su sentimiento de frustración ante la imposibilidad de escribir. Habían transcurrido casi dos años desde la publicación de su novela *Mi pobre tercer deseo*, en 1990, año de reconocimientos e inquietudes: fue nombrada Directora de Cultura de su país y, poco después, le diagnosticaron cáncer. Sin saber cómo recomenzar se planteaba: “Si no escribo, ¿cómo podré seguir viviendo?” (12). Entonces tuvo lugar el encuentro con su amigo José Donoso, escritor y prolífico diarista, a quien la escritora le pidió un consejo. Donoso, escéptico de los consejos, finalmente le dijo:

–Llevar un diario de escritor.

Y reiteró:

–Diario de escritor, no diario de vida. (13)

El resultado sería *Diario de una pasajera* (1997), el último libro de Ágata Gligo publicado unos meses después su muerte.

Sirva esta cita para plantear la discusión sobre ese género abierto que será el objeto de este trabajo: el diario de escritor.<sup>1</sup> En esa escena podemos ver sintetizados dos aspectos recurrentes que lo definen: por un lado, una anotación cotidiana que tiene por cometido referir y privilegiar, antes que un proceso vital, el trabajo con la escritura en sus distintas modalidades. Trabajo realizado por el escritor o escritora que ha sido legitimado, o busca legitimarse, dentro de un oficio cuya producción forma parte de la institución que llamamos literatura. Y, por otro lado, el diario de escritor como sustituto de la ‘obra imposible’, cuya gestación depende de

---

<sup>1</sup> Utilizamos la expresión ‘diario de escritor’ dadas las convenciones del español, pero la entenderemos como nombre genérico que incluye implícitamente tanto escritores como escritoras.

implicaciones técnicas y estilísticas, propias del oficio, que derivan en la construcción de una obra literaria autónoma cuya finalidad es la publicación.

Desentrañar el concepto ‘diario de escritor’ no puede desligarse de la historia de escritura y lectura del género. El intento de definir el diario es en sí mismo una tarea problemática, puesto que tratándose de una práctica reflexiva y abierta sobre la escritura, cada diario ensaya también su propia definición. Los primeros intentos por situar el diario como género se dieron en el contexto de la crítica francesa, derivados de la antiquísima y común práctica del diario en ese país. Michèle Leleu escribió uno de los trabajos fundacionales sobre el tema: *Les journaux intimes* (1952). La autora reconoció el diario íntimo como un escrito cotidiano y regular por el que se penetra en el espacio interno de un autor, es decir, el diario se concibió, fundamentalmente, como una escritura dirigida a sí mismo con el objeto de dar cuenta de la cotidianidad, la personalidad, las reacciones y sentimientos de un individuo.

Uno de los hallazgos notables del trabajo de Michèle Leleu fue adoptar el término “diariste” (diarista) para aludir al autor de diarios. Este término fue pertinente en la lengua francesa, en tanto evitaba frases explicativas como “autor du journal intime” o “journaliste intime”, las cuales son necesarias en ese idioma, en tanto el término “journal intime” se empleaba necesariamente para diferenciar el género de la simple palabra “journal”, que en francés tiene una connotación ligada al periodismo. La importancia de esta categoría es que Leleu alude implícitamente a la fundación de una práctica a partir de su género, el diarista se inscribe en el mismo horizonte literario del “novelista”, el “cuentista”, etc.; la categoría “diarista”, que aquí remite de forma directa a la persona del autor y a su oficio, va a adquirir un significado más complejo en los estudios contemporáneos. Al trabajo de Leleu se sumaría el de Alain Girard, *Le journal intime* (1963), el cual sistematiza la historia del género en Francia desde

la sociología, la psicología y la literatura. Es importante el reconocimiento de estas tres perspectivas si consideramos el carácter ambiguo en que el diario se situó, al menos en sus orígenes: como una práctica privada cuyo destino literario sólo habría de considerarse a partir de las publicaciones.<sup>2</sup> Girard prefiere emplear el término “intimista” para referir a quien lleva un diario, reconociendo que la noción de “diarista”, propuesta por Leleu, enriquece el idioma, sin embargo, para Girard ésta tiene como limitación el preponderar la palabra diario, y desplazar el carácter íntimo que a decir de Girard serían la esencia del género (6).

Los trabajos de Michèle Leleu y de Alain Girard constituyen los primeros estudios críticos sobre el diario, ambos trazados por la premisa de la temporalidad y la intimidad como rasgos determinantes. Para los autores el diario es un medio de acceso directo a la persona del autor, entendido bajo la visión decimonónica de la crítica en la que se considera el valor biográfico de la obra, en tanto vía para acercarse al conocimiento real de una vida.

Esta perspectiva sobre su carácter íntimo y confesional será desestimada diez años después por Beatriz Didier en *Le journal intime* (1976), cuya obra sería influida por las ideas inmanentistas de la literatura entonces en boga. Para Didier el estatuto de lo íntimo solo remite a uno de sus tantos matices, y la intimidad no se restringe al ámbito de lo privado sino al espacio del inconsciente y su imaginario. Uno de los aspectos más determinantes del estudio de Didier es el cuestionamiento que plantea sobre la continuidad del diario articulada por el “yo”. La autora

---

<sup>2</sup> Si bien la connotación literaria del diario parece ligarse a la sensibilidad estética propiciada por el intimismo francés, sus orígenes históricos se remiten incluso a la aparición misma de la escritura, pues la escritura como registro cotidiano ya era consignada en las tabletas de arcilla con el objeto de anotar propiedades y sucesos. La llegada del papel a Europa hacia el siglo XV hará posible se publique y se conserve una gran diversidad de testimonios sobre la cotidianidad, cuya función fue más bien de crónica y de memorial, así van surgiendo los diarios de viajes como registros de expediciones y exploraciones, o los diarios de hechos de altos jefes, posteriormente llegan los diarios espirituales, ligados a la confesión y purgación de culpas hasta llegar a la etapa del intimismo (Simonet-Tenant 91). Alain Girard sugiere que el diario íntimo se gesta a partir de un cambio en la noción de persona vinculado al individualismo del periodo romántico. Para Girard el diario surge alrededor de 1800 como resultado de dos tendencias: la práctica de las confesiones y la ambición racional y observadora de los ideólogos. De tales posturas surgen a su vez dos vertientes del diario: como escenario del análisis sociológico y como espacio del análisis personal (IX-X). En esta última vertiente se enmarca el diario íntimo, la noción adoptada para referir al diario, que logró un espacio literario hacia finales del siglo XIX a raíz de las publicaciones.

desliga al diario de una dimensión exclusivamente autobiográfica, sugiriendo que no es posible establecer un pacto de esa naturaleza en tanto el diario no testimonia necesariamente la simultaneidad entre lo hecho y lo escrito. La propuesta de Didier sugiere atender a los mecanismos específicos de esta escritura y apunta su enfoque hacia aspectos estructurales que sobresalen en los diarios: el recurso de la temporalidad y la configuración del yo como “otro”; ejes textuales sobre los que Didier busca acercarse a esa “forma abierta” del diario. Para la autora hay un carácter contradictorio en el diario pues, como sugiere, a pesar de ser un género literario, no responde a una poética claramente definida: “A peine peut-on affirmer qu’il s’agit d’un texte en prose á la première personne. [. . .] *A priori* ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de ‘logique du récit comparable á celle qui existe dans le conte ou dans le roman” (140).

Contrario a esta perspectiva, Michel Braud en *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel* (2006) parte de la necesidad de considerar el diario como un género que pueda ser objeto de un análisis crítico como lo son otros géneros consagrados. Este trabajo se sitúa desde una perspectiva teórica que navega entre una aproximación estructuralista y hermenéutica. Braud se vale de los recursos de disciplinas como el análisis del discurso, la sociología de la literatura y la narratología para intentar constituir la poética del género. A partir de la confrontación de diarios tradicionales con diarios contemporáneos, el autor delimita elementos compartidos y reiterativos que lo llevan a trazar una poética. Braud parte del reconocimiento de funciones específicas presentes en el diario, por ejemplo, la representación del sujeto, que es la función que delinea al “yo”. Aquí el autor sugiere una dimensión literaria, y no real, bajo la que se gesta el personaje principal del diario pues la configuración del yo obedece a una mediación de la escritura. Comprender la escritura diarística en cuanto mero discurso es una

problematización válida también para las otras funciones, como lo es la de la representación de la sucesión cronológica de los fragmentos, para Braud esta función es la que sostiene el relato ilusorio de los días. El autor se interesa especialmente en aludir a la progresiva consideración del diario como género literario en tensión con los recursos del arte novelesco. De acuerdo a esta perspectiva será posible reconocer en los diarios los mecanismos textuales por los que éstos se posicionan ante otras formas de escritura, estableciendo su especificidad a partir de una hibridez de recursos. En este contexto, Michel Braud recurre al término “diariste” no para referirse al autor de diarios, como lo hizo Michèle Leleu, sino para remitir a una función del texto, el diarista se observa como una figura textual que se gesta en el discurso, como es el caso del narrador en la novela; el diarista es, por tanto, una voz implícita que se va conformando mientras se escribe y que, desde la perspectiva de la narratología, se deslinda del autor real. El diarista sería entonces la figura que se representa en el diario como escritor de diarios.

Michel Braud sugiere la designación “diario personal” frente a la de “diario íntimo” para referir la posibilidad de incluir en este concepto diarios que no tienen como dominante la intimidad, lo interior; la reformulación del término diario personal establece una directriz de sentido más amplia en tanto la noción de “persona” es concebida dentro de un planteamiento de tipo discursivo, es decir, la noción de persona se reconoce dentro de una situación enunciativa desde la que se despliega el diario, determinada por la preponderancia del pronombre personal “yo”.

Dentro del horizonte del diario personal, definido por Michel Braud, y considerando su apuesta por reconstruir una poética del diario, nos proponemos abordar la noción “diario de escritor” en la literatura latinoamericana. Con ella nos interesa reconocer esa modalidad de diarios que consignan la experiencia de un “profesional” de la escritura, que se enuncia desde esa



instancia discursiva que es el yo escritor. Esta perspectiva permite desligarnos de la veta autobiográfica tradicional en que se reconoce el diario en tanto testimonio de vida, para situarlo en consonancia con otras prácticas contemporáneas que van desde la exploración literaria autorreflexiva, la construcción del escritor como personaje, hasta la ‘deconstrucción’ del género en busca de nuevas posibilidades retóricas propiciadas por el fragmento.

En el contexto latinoamericano, a partir de los años noventa, el reconocimiento de la dimensión subjetiva como vía de legitimación del discurso contemporáneo fortaleció la publicación y recepción crítica de los escritos del yo, en especial de la autobiografía, lo que posteriormente atrajo la atención hacia los diarios.<sup>3</sup> A diferencia de las autobiografías y las memorias, textos estructurados como obras orgánicas, el diario involucra una problemática distinta; al ser resultado de una práctica cotidiana y abierta de la escritura, su posicionamiento en la tradición literaria no ha sido fácil de asumir. Aunado a ello, el supuesto de ser un género ausente en Latinoamérica no ha desaparecido del todo. En 1992, cuando Julio Ramón Ribeyro inició la publicación de su diario *La tentación del fracaso*, lo presentó como un acto sin precedentes en nuestra literatura: “Al publicar este primer volumen [...] creo inaugurar una forma de expresión literaria nunca utilizada en nuestro medio, al menos bajo la forma específica del *diario del escritor*” (*La tentación* I 9-10). Lo mismo hizo Ana Becció en la primera edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik donde afirmó que “es la primera escritora latinoamericana que escribe un diario concibiéndolo como parte de su proyecto de obra literaria” (10).

---

<sup>3</sup> El libro de Sylvia Molloy, *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America* (1991), constituyó uno de los primeros esfuerzos por dar cuenta de las distintas formas de autofiguración (*self-figuration*) en los textos autobiográficos hispanoamericanos entendiendo la autofiguración como las estrategias de representación que emplean los autores para construir en el texto una imagen de sí mismos, es decir, una figura de autor. Al analizar una notable producción de autobiografías y memorias, la obra de Molloy logró despejar la común afirmación sobre su ausencia en Hispanoamérica, además de redefinir los marcos de recepción de estas obras en el contexto propiamente autobiográfico literario y no sólo histórico o ficcional desde el que habían sido leídas.

Observaciones de esta naturaleza fueron asumidos en su momento como vectores críticos en los trabajos académicos, mismos que enfatizaron la situación aislada e inusitada de los diaristas latinoamericanos.<sup>4</sup> Tales aseveraciones se han derivado del exiguo reconocimiento del género y, fundamentalmente, de la ausencia de una sistematización específica del diario en Latinoamérica. Situación que ha comenzado a cambiar, si bien, a la fecha no hay investigaciones panorámicas que fundamenten el asentamiento del género, ni se ha construido aún una historia del diario que dé cuenta de su desarrollo e impacto en nuestra tradición literaria, sí han surgido una serie de trabajos muy sólidos que han abierto esa perspectiva.<sup>5</sup>

Los escritores de diarios contemporáneos se inscriben en una práctica diarística no reconocida como tal pero sí presente en Hispanoamérica, la cual tiene como punto de partida las publicaciones, en vida, del mexicano Federico Gamboa y las del venezolano Rufino Blanco Fombona. La limitada circulación de estas ediciones a un ámbito local, así como la escasa resonancia crítica que había tenido el diario en Latinoamérica, opacado por el peso de otros géneros, ha provocado el olvido de estos autores como pioneros en la publicación del diario de escritor.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Por citar algunos casos, Susana Zanetti y Giovanna Minardi situaron el diario de Ribeyro como el primer diario de escritor en Latinoamérica. Por su parte, Nuria Calafell y Federica Rocco, estudiosas del diario de Alejandra Pizarnik, también consideraron pionero el de la poeta argentina. Así como Leónidas Morales afirmó que el diario del chileno Luis Oyarzún no tiene antecedente ni paralelo en Hispanoamérica respecto a su extensión.

<sup>5</sup> Uno de esos trabajos es el de Alberto Giordano quien ha publicado una serie de artículos sobre diarios de escritores latinoamericanos, entre ellos, Pablo Pérez, Julio Ramón Ribeyro y Alejandra Pizarnik. Así como su libro monográfico *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores* (2011) que incluye estudios sobre los diarios de Ricardo Güiraldes, Rodolfo Walsh, Juan B. Ritvo, Roger Pla y Ágata Gligo. En Chile Leónidas Morales se ha dedicado al estudio del género, cuyos frutos son los artículos que componen el libro *El diario íntimo en Chile* (2014) que incluye trabajos sobre Lily Íñiguez, Teresa Wilms Montt, Alone, Mario Góngora, Luis Oyarzún, José Donoso, Ágata Gligo y Gonzalo Millán. A estos artículos se suma la reciente antología *Diarios Latinoamericanos del siglo XX* (2016), que convocó a una serie de especialistas para abordar los diarios o fragmentos de diarios de Macedonio Fernández, Horacio Quiroga, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Juan Emar, Ricardo Güiraldes, Witold Gombrowicz, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, José María Arguedas, Adolfo Bioy Casares, Octavio Paz, Idea Vilariño, Alejandra Pizarnik, Julio Ramón Ribeyro, Mario Levrero, Gonzalo Millán y el Che Guevara.

<sup>6</sup> Insistimos en la publicación del diario de escritor directamente por parte de los autores y su intento por legitimar ese género. Lo que no significa que sean los primeros escritores en llevar un diario, fenómeno difícil de precisar. Las

El diario de Federico Gamboa, *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros (1892-1939)*, es una obra monumental en la literatura latinoamericana. Comprende un registro de casi cincuenta años, apenas comparable con su modelo francés: el diario de los hermanos Goncourt, autores de quienes heredará la visión del diario como testimonio del escenario literario e intelectual de la época.

Federico Gamboa fue el primer escritor latinoamericano en publicar su diario, bajo la determinación de incorporarlo al conjunto de su obra literaria, lo que ya apuntalaba una intención literaria. Actitud que, en la época, sólo se puede comparar con la del venezolano Rufino Blanco Fombona. El diario de Rufino Blanco Fombona, que se extiende de 1901 a 1930, fue publicado por el autor en tres libros: *Diario de mi vida. La novela de dos años (1929)*, *Camino de imperfección (1933)* y *Dos años y medio de inquietud (1942)*. Los diarios de Gamboa y Blanco Fombona, como observaremos en el primer capítulo, se caracterizan por el registro minucioso de temas de índole política, literaria e intelectual. Tal actitud parece encontrar explicación en la emulación de los diarios franceses que señalan haber leído, y en cuya técnica naturalista se refleja la enciclopédica descripción de la sociedad y del espacio en que habitan.

Los primeros diarios de escritor, surgidos en el contexto del modernismo –a través de figuras literarias como Federico Gamboa en México y Rufino Blanco Fombona en Venezuela– se enfocaron en la exaltación de la figura del escritor en el ámbito público.

A estos diarios latinoamericanos inaugurales se irá agregando a lo largo de los años una amplia lista que da cuenta de la vitalidad del género. Por un lado, encontramos los diarios que

---

recientes exploraciones de los archivos documentan diarios anteriores, como es el caso del breve diario de la colombiana Soledad Acosta Samper (1833-1913) quien lo llevó entre 1853 y 1855, el cual sería publicado recientemente en el 2004 por Carolina Alzate. Por otro lado, antes de estos diarios proliferaban ya los diarios de viaje o exploración, los cuales no entran directamente en la categoría ‘diario de escritor’ en tanto no tematizan propiamente el problema de la escritura y la figura del que escribe. Los estudios sobre el diario se han difundido, por lo general, en los prólogos a las ediciones de los diarios, como es el caso del amplio prólogo del diario de Federico Gamboa que le dedicó José Emilio Pacheco en *Diario de Federico Gamboa (1977)* y el que Ángel Rama le dedicó a Blanco Fombona en *Rufino Blanco Fombona íntimo (1975)*.

han sido publicados en vida por sus autores, la mayoría de ellos de forma parcial o fragmentaria, los cuales corresponden a: César Aira, José Donoso, Jorge Gaitán Durán, Lorenzo García Vega, Eduardo Lalo, Mario Levrero, Augusto Monterroso, Andrés Neuman, Octavio Paz, Pablo Pérez, María Luisa Puga, Ricardo Piglia, Sergio Pitol, Alejandra Pizarnik, Julio Ramón Ribeyro, Ernesto Sábato, Domingo Faustino Sarmiento.

Por otro lado, tenemos los diarios que fueron publicados de manera póstuma, como son los de: Soledad Acosta Samper, José María Arguedas (fragmentos), Adolfo Bioy Casares, José Donoso, Salvador Elizondo, Juan Emar, Ricardo Güiraldes, Pedro Henríquez Ureña, Lily Íñiguez, José Lezama Lima, Alejandra Pizarnik, José Martí, Luis Oyarzún, Horacio Quiroga, Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Idea Vilariño, Rodolfo Walsh, Teresa Wilms Montt (fragmentos), entre otros. Y finalmente encontramos los diarios que aún no han sido publicados, o aún quedan por publicar en su totalidad, cuyos autores son: Juan García Ponce, Elena Garro, Augusto Monterroso, Sergio Pitol, Roger Pla, María Luisa Puga, Héctor Tizón, por citar los casos más conocidos.

La diversidad de condiciones en las que los diarios salen a la luz determina necesariamente las aproximaciones críticas: la intención literaria o no cuando se escribe, la publicación en vida o póstuma, etc., son algunos aspectos que influyen tanto en su composición como en la recepción de la obra. Cuando Nora Catelli habla del diario de Witold Gombrowicz, publicado por entregas en un revista, refiere: “Por su puesto este no es un diario en el sentido corriente del término” (*En la era* 143). Pero, ¿qué es, hoy en día, un diario en sentido corriente? Con esta distinción Catelli alude a los efectos de un diario determinado por la inmediatez editorial, lo que confiere a los diarios “un carácter del todo institucional” (143). Hoy en día los

diarios publicados ciertamente no pueden ya escapar de la institución literaria, es decir, del libro como espacio consagrado de la escritura que insta los modos en que debe ser leída.

En este sentido, el proyecto *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX* busca explorar algunas de las funciones representativas del diario de escritor con el objetivo de verificar que su práctica no es aislada sino que se nutre del reconocimiento de una tradición literaria sobre la que va transformando y ampliando sus posibilidades discursivas y con ello su propia definición.

Nos interesa mostrar que la práctica diarística en Latinoamérica está vinculada a una cultura letrada. Consideramos que el diario latinoamericano y sus dinámicas de publicación obedecen a una filiación literaria que se ha ido transformando: desde la visión estereoscópica y naturalista de los diarios modernistas, hasta la acentuación poética y la autorreflexión escrituraria, propia de los diarios contemporáneos. Partimos de la consideración de que el diario opera con base en las transformaciones de los sistemas de pensamiento literario y se adscribe a ellos; su aparición está relacionada no con el reconocimiento de una afición y una práctica común, sino con la búsqueda de un proyecto literario definido.

Como observaremos estos diarios son herederos del replanteamiento contemporáneo de la función mimética de la literatura. Si antes de la modernidad, la palabra correspondía inextricablemente a la cosa nombrada, en el siglo XX, se ha reconocido el artificio de la representación, hasta sugerir que las palabras, antes que todo “dicen el lenguaje”. En esta encrucijada la figura del escritor queda ceñida a una especie de proyecto escénico, que tiene lugar en el diario, el cual ya no se delimita por el valor de verdad o sinceridad de lo escrito, aspectos que forman parte de un efecto literario, sino por la experimentación escritural sobre un personaje y una forma.

Nuestra investigación tomará en cuenta diarios publicados de autores latinoamericanos nacidos en el siglo XX. Incluiremos como referencia general todos los diarios que destacan por la naturaleza de sus contenidos pertinentes a nuestra reflexión, pero nos enfocaremos en los diarios o fragmentos de diarios que fueron publicados o autorizados por sus autores. Desde nuestro punto de vista, la deliberada publicación de los diarios no sólo permite justificar la incorporación de éstos al conjunto de la obra sino que, en la mayoría de los casos, permite observar el diario en estrecha relación con una poética de escritura.<sup>7</sup>

La ausencia de herramientas de análisis específicas para enfrentar el estudio de los diarios, tanto como el gran abanico temático que contienen, implicará recurrir a una metodología ecléctica. Asumimos aquí la paradoja de que hoy en día la palabra *diario* sólo funciona para articular una gran variedad de modalidades textuales que difícilmente permiten una visión integral del género por lo cual reconocemos en el fragmento uno de los rasgos formales que lo identifican, y haremos de este aspecto parte de nuestra discusión central.

En el primer capítulo “Diaristas latinoamericanos: lectores de diarios” mostraremos de manera introductoria, el contexto de la práctica diarística latinoamericana a partir de las escenas de lectura y exégesis de otros diarios. La escena de lectura de los diarios europeos está presente desde las publicaciones pioneras en Latinoamérica. Federico Gamboa y Blanco Fombona leyeron a Henri-Frédéric Amiel y a los hermanos Goncourt. Los mismos diarios también fueron leídos por las nuevas generaciones que tienen como maestro a Charles Du Bos, Franz Kafka y Cesare Pavese, como es el caso de Alejandra Pizarnik, Julio Ramón Ribeyro y Ricardo Piglia. Augusto Monterroso leyó a Ernst Jünger; Adolfo Bioy Casares a Paul Léautaud; Mario Levrero leyó a

---

<sup>7</sup> Cabe aclarar que la noción “diario” implica básicamente al género, mientras que “diarios” es un término más bien determinado por el conjunto de cuadernos escritos a lo largo del tiempo y que abarcan, cada uno, un periodo específico; sin embargo, en la actualidad este uso ya es indistinto, como lo será en este trabajo. Por otro lado, entenderemos la palabra “entrada” como la unidad de texto correspondiente a cada fecha del diario.

Rosa Chacel; por citar algunos casos mencionados en este capítulo. La posibilidad de verificar en los diarios latinoamericanos una filiación con el género nos permite reconocer el diálogo con una tradición diarística. Por un lado, nos situaremos en las escenas de lectura de los primeros diarios de escritores que observaron en el diario el ejercicio de un medio de legitimación de la figura del escritor. Posteriormente, observaremos el ejercicio de la lectura y el comentario literario como otra de las funciones del diario y finalmente aludiremos a la representación de algunos tópicos recurrentes en los diarios de escritores: la sombra del fracaso y la búsqueda de la obra.

Como referimos anteriormente, uno de los aspectos claves del diario de escritor descansa en la inscripción de esa obra en el espacio literario, de allí la importancia de la publicación de los diarios por parte de sus autores. Nuestro segundo capítulo “De la escritura a la publicación: versiones del diario de escritor”, muestra la génesis de los diarios de Alejandra Pizarnik, Alberto Girri, José Donoso y Augusto Monterroso. Analizamos los cambios y transiciones que van desde el manuscrito hasta la publicación fragmentaria que los autores llevaron a cabo en periódicos y revistas o en forma de libro. Este capítulo fue posible gracias a la colección de archivos consultados en Firestone Library en Princeton University, los cuales contienen los manuscritos originales de los diarios, lo que nos permitió establecer la comparación entre las distintas versiones así como observar el proceso de gestación de la escritura y el paso hacia el entorno público. En los casos de Alejandra Pizarnik y Alberto Girri observaremos que los diarios publicados se encuentran ligados a una poética de escritura que busca emparentar el fragmento diarístico a las formas poemáticas experimentadas por los autores. Mientras que en José Donoso y Augusto Monterroso la publicación de los fragmentos en periódicos de circulación nacional apunta a restablecer, cuestionar o parodiar el papel público del escritor.

En el tercer capítulo, “Viajar y escribir: imágenes de lo visible y lo invisible en los diarios latinoamericanos,” partimos de la lectura de *Diario de viaje a París* (1949) de Horacio Quiroga para aludir al viaje europeo como imagen iniciática del escritor, que en el diario de Quiroga se vive como fracaso y deseo de huida. Establecemos el paralelismo de este ‘desvío’ con dos diarios que se escriben en la periferia de la ciudad francesa: *Burdeos 1972* (2013) de Mario Levrero y *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002) de César Aira, que reflexionan sobre el viaje como acto de memoria y representación en un diario. Posteriormente abordamos el diario de escritor desde la experiencia del viaje-turismo contemporáneo en *Como viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito* (2010) de Andrés Neuman y *Los países invisibles* (2014) de Eduardo Lalo, que se configuran como modalidades híbridas de las formas breves y el ensayo respectivamente.

Finalmente en el último capítulo, “El escritor enfermo: cuerpo y escritura en los diarios”, planteamos un nuevo derrotero del diario contemporáneo, que polemiza con la visión del escritor como mera instancia del discurso y reivindica la necesidad de hacer presente el cuerpo que escribe. Analizamos aquí tres diarios sobre la enfermedad: *Un año sin amor. Diario del sida* (1998) de Pablo Pérez, *Diario del dolor* (2004) de María Luisa Puga y *Veneno de Escorpión azul. Diario de vida y de muerte* (2007) de Gonzalo Millán. Mediante el análisis del uso de la metáfora y el empleo del lenguaje de lo obscuro en los diarios, observaremos la representación de la corporalidad como signo material de la enfermedad y espacio de transformación de la identidad.

Bajo estas líneas generales que cubre nuestra investigación intentaremos discutir de manera orgánica, y sólo en la medida en que una obra tan disímil y fragmentaria como el diario lo permite, ese conjunto de obras a las que reconocemos como diarios de escritores. Cada capítulo intenta mostrar una arista única dentro de la gama inagotable de posibilidades que puede



tomar el diario. El encontrar un asidero crítico en la noción del diario de escritor, que los articule a pesar de las diferencias y variaciones espacio temporales, pretende ser un punto de partida para pensar el género y sus relaciones en el contexto de la literatura latinoamericana.

## CAPÍTULO UNO

### Diaristas latinoamericanos: lectores de diarios

En el siglo XIX la práctica del diario en Europa se afianzó como una actividad literaria de escritores y artistas que dieron inicio a la publicación deliberada de sus diarios. La lectura de los diarios europeos inspiró notablemente la creación de los diarios de los escritores latinoamericanos, como lo constatan las escenas de lectura expuestas primordialmente en sus propios diarios.<sup>8</sup>

En el contexto latinoamericano el surgimiento y consolidación del diario se relaciona con una práctica literaria. A diferencia de lo que sucede en Europa donde la aparición del diario se vincula principalmente a un hábito de registro ampliamente extendido, surgido de las prácticas de la confesión, y consolidado en el periodo romántico como resultado de la moderna noción de ‘persona’ y del énfasis en el individualismo (Girard IX-X), en Latinoamérica esta actividad sería reconocida y desarrollada a partir de la lectura de los diarios europeos.

Las fuentes a las que nos conducen los diarios latinoamericanos trazan una compleja red de conexiones que delata tanto los procesos mediante los que se construye el género como la tradición en la que se inscriben, erigiendo así su propia restitución en el seno de la vasta producción literaria

Este capítulo tiene como objetivo situar el contexto de la práctica diarística latinoamericana a partir de las escenas de lectura y exégesis de otros diarios, así como dar cuenta de las referencias intertextuales que dan lugar a la función del diario como metadiscurso crítico en el que el autor reflexiona sobre su práctica de escritura y la de otros. La posibilidad de

---

<sup>8</sup> En el siglo XIX, los diarios europeos de mayor resonancia, que fueron el alimento de los lectores latinoamericanos que leían francés fueron *Fragments d'un journal intime* (1884) de Henri Frédéric Amiel y los tres primeros tomos del *Journal* de Edmond y Jules de Goncourt publicados en 1887.

verificar en los diarios latinoamericanos una filiación con el género nos permitirá observar el diálogo con una tradición diarística e insistir en el reconocimiento de los diarios como obras autónomas, cultivadas y cuestionadas por los autores.

## **I. La lectura del diario de los hermanos Goncourt en los primeros diarios de escritor en Latinoamérica**

En *El tiempo recobrado* (1927), último volumen de la monumental obra de Marcel Proust, *A la búsqueda del tiempo perdido*, se registra una significativa escena que nos permite reflexionar sobre las funciones del diario de escritor y los procesos de su lectura a principios del siglo XX.

La noche antes de salir de Tansonville y encaminarse al sanatorio donde había de recluirse por algunos meses, el narrador encuentra en casa de su amiga Gilberte un volumen del diario inédito de los hermanos Goncourt. El narrador lee una amplia entrada del diario que alude a la visita de Edmond de Goncourt al salón del matrimonio Verdurin (personajes ficticiales de la novela de Proust y conocidos del narrador); escena en la que, a través de la detallada descripción de la atmósfera, la decoración y las conversaciones, se retrata el ascenso de los Verdurin a la cúspide de la sociedad parisina.

El fragmento de diario citado en la novela es una entrada apócrifa, un pastiche. Uno de los tantos que utilizaba Proust para imitar, homenajear e incluso burlarse de otros escritores.<sup>9</sup> En más de una ocasión, la obra de los hermanos Goncourt fue objeto de sus parodias, en especial el diario, pero es este pasaje de *El tiempo recobrado* donde podemos ver la síntesis no sólo de las habilidades de Proust para imitar un estilo, sino de los procesos de escritura y recepción de los

---

<sup>9</sup> Marcel Proust hizo pastiches de autores como Balzac, Flaubert, Michelet, Saint-Beuve, Saint-Simon, entre otros. Un estudio específico sobre las fuentes del pastiche de los Goncourt en la novela de Proust puede leerse en Jean Milly “Le pastiche Goncourt dans *Le temp retrouvé*” (1971).

diarios, así como un sólido cuestionamiento sobre los complejos mecanismos mediante los que la vida y la memoria se elevan a la esfera del arte en un libro.

Proust incluye en el diario de los Goncourt a los protagonistas de su propia novela: los Verdurin, los Cottard, Charles Swann, el escultor Viradobetski, entre otros. En la escena el narrador sufre una desilusión al verlos retratados en el diario y constatar que la profundidad de esa visión es un efecto de la literatura. Para el narrador, a quien le son familiares, éstos solo han adquirido gravedad e interés por medio del diario y le decepciona saber que bien podrían ser desmitificados por la realidad. La lectura del pasaje del diario de los Goncourt también confronta al narrador con la certeza de su propia incapacidad como escritor o, mejor dicho, su incapacidad de inscribirse en la tradición naturalista, frente a su preocupación por lograr una radiografía psicológica. Uno de los aspectos más reveladores de su lectura es el reconocimiento de cómo opera la literatura, en este caso el diario, como fuente de reconocimiento y configuración del otro.

En el pastiche de diario que Proust escribe encontramos sintetizadas diversas posibilidades del diario de escritor y sus funciones. Es significativo que sea precisamente la lectura de ese diario lo que confronta al personaje con la certeza de su impotencia en el trabajo de las letras. El diario de los Goncourt, la gran memoria de la vida literaria parisina de mediados del siglo XIX, era el documento que testimoniaba y legitimaba la incursión de alguien en el mundo de la literatura y el arte; aparecer en él era formar parte de ese olimpo consagradorio.<sup>10</sup>

Proust hace nave navegar en el diario de los Goncourt a sus personajes, apócrifamente, para dar

---

<sup>10</sup> Edmond y Jules de Goncourt comenzaron entre los dos, en 1851, un diario de la vida literaria, el cual Edmond continuó luego de la muerte de Jules en 1870. En 1887 Edmond comienza la publicación del diario desatando el escándalo en el ambiente literario de la época. El diario en su totalidad abarca el periodo de 1851 a 1896, fecha en que Edmond muere. Como es bien sabido, el tiempo de la ficción de la novela de Proust corresponde al siglo XX, por lo que la incursión de sus personajes en el diario de los Goncourt es totalmente ficcional. Otro pastiche del diario de los Goncourt habla del “Lemoine affair”, en él Proust se incluye a sí mismo y a un amigo (*Lemoine affair* 2012).

cuenta de que ese espacio sagrado, delimitado a los elegidos, no existe más que en la ilusión de la literatura, donde los más anodinos personajes se transforman en seres de excepción.

El pastiche da cuenta no sólo de las dotes de Proust para imitar un estilo, pues como él mismo refirió en la conclusión de su libro de ensayos de literatura *Contre Sainte-Beuve*, lo que le permitía crear pastiches era su fino y entonado oído que le facilitaba distinguir la “tonada” de cada escritor (382). En el pasaje la reflexión que el narrador-personaje hace de ese fragmento de diario constituye una declaración de su propia poética de lectura y también de su escritura, que apostaba por el deseo de fundarse en las impresiones del mundo interior frente a un estilo anquilosado como el realismo y el naturalismo.

En la lectura del diario de los Goncourt encontramos también una visión del género, el narrador parece advertir que aún un diario, convertido en libro, obediente, en apariencia, a la notación verídica, entraña un efecto literario por el cual los seres que en él transitan adquieren la fuerza y visibilidad de la que carecen en la vida real y que solo la literatura puede ofrecer:

Las páginas de Goncourt que leí me hicieron lamentar esta disposición. Pues quizá podía deducir de ellas que la vida aprende a rebajar el valor de la lectura, y nos demuestra que lo que el escritor nos alaba no valía gran cosa; mas con la misma razón podía deducir lo contrario: que la lectura nos enseña a apreciar más el valor de la vida, valor que no hemos sabido estimar y del que sólo por el libro nos damos cuenta de lo grande que era. (19)

La lectura de ese pasaje de diario confronta al narrador con la mentira literaria, es decir, con la falsa ilusión de esos mundos que se gestan en el espacio del libro. Paradójicamente también lo hacen consciente de la importancia de ver en las obras lo que la vida en su sencillez es incapaz de ofrecer.

El narrador de Proust insiste en el sentimiento contradictorio provocado por la lectura de ese diario, el cual le causará, por comparación con su propio trabajo, la certeza de su “impotencia

para transformar la sensación en notación” (Barthes “Proust...” 171) tanto como la convicción del peso que adquiere la vida transformada en un libro.

En la escena de lectura del diario de los Goncourt en la obra de Proust se hace patente la moderna reflexión sobre el libro como artífice de la literatura. El diario, ese cuaderno de la vida íntima, convertido en libro publicado, determina la entrada a la literatura, al establecerse como espacio de posibilidad de la lectura. El cuaderno que es el símbolo por excelencia del diario íntimo constituye, hasta antes de su publicación, el espacio de un ejercicio; el libro, en cambio, supone el espacio de la literatura y, por tanto, el lugar del simulacro (Foucault *De lenguaje* 79). Proust retoma el diario de los Goncourt, el diario de escritor por excelencia, para recordar la condición literaria en la que se inscribe la vida configurada en el espacio del libro.

No sería exagerado afirmar que los escritores escriben y publican diarios para legitimar su posición dentro de esa “ilusión” de la literatura, configurando su propia vida en los márgenes de un libro, y que leen los diarios de otros para tratar de asimilar su propia experiencia a la de esos autores consagrados como los que han soñado ser. No es casual que haya sido justamente el diario de los hermanos Goncourt el que inspiró la publicación del que podría considerarse el primer diario de escritor en Latinoamérica. Como fue el caso del monumental diario del mexicano Federico Gamboa titulado *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros (1892-1939)*,<sup>11</sup> el cual, como hemos referido abarca un registro de casi cincuenta años, apenas comparable con el de sus pares franceses; autores de quienes no sólo retomará la práctica narrativa naturalista sino, en especial, la visión del diario como testimonio del escenario literario e intelectual de la época.

---

<sup>11</sup> La primera serie, que comprende los años 1892 a 1896, se publica en 1908, la segunda parte de esta serie (1897-1900) en 1910 y la tercera parte (1901-1904) en 1920. Catorce años después verá la luz la segunda serie de 1905 a 1908, la primera parte, y de 1909 a 1911 la segunda parte. Es de manera póstuma cuando se integran los años posteriores, primero en una compilación de la editorial Siglo XXI, en 1977, ampliamente prologada por José Emilio Pacheco. Posteriormente, en 1995, son publicados de manera íntegra.

El 8 de octubre de 1893, Federico Gamboa describe en su diario la visita que le hizo en París al conocido escritor Edmond de Goncourt, visita motivada por el deseo de “conocerlo, y pedirle un autógrafo y un retrato con dedicatoria de su hermano Julio” (161). La conversación se extiende por dos horas, al final de la cual Gamboa le solicita unas líneas en su álbum, que habrán de servir para el epígrafe de una de sus novelas. Gamboa, emocionado, abandona la casa sin poder creer que todo eso ha sido cierto. El fragmento del diario de Gamboa que registra esa visita, al igual que la hecha a Emile Zola el 4 de octubre, será publicado en el primer número de la *Revista Azul*, en 1894.<sup>12</sup> Gamboa, el desconocido en París, comienza a tener presencia en México; la publicación de los fragmentos de su diario, documentando su encuentro con los novelistas modernos, padres del naturalismo, busca legitimar su propio quehacer. Las menciones a los Goncourt en su publicación son una velada referencia a la naturaleza de su diario en comunión con el de los autores franceses. Los fragmentos del diario de Gamboa sobre su visita a los Goncourt y a Zola contribuyen a reconocer la fascinación por las estéticas y los autores a los que se aspiraba igualar. Asimismo, las entradas del diario de Gamboa muestran el poco interés que para estos autores representa el aprendizaje del español o el conocimiento de un novel autor latinoamericano, como se refleja en su visita del cuatro de octubre a Emile Zola:

No puedo olvidar lo que me repuso cuando en el curso de la plática le dije que no le ofrecía mis libros –¡Mis pobres libros!...– porque ya sabía que ignoraba el idioma español:

–Hace usted bien, –repúsome,– si supiera cuántos libros me llegan escritos en esa lengua que yo ni abro siquiera... Sólo leo en castellano, y eso con dificultades grandísimas, los artículos de diario en que hablan de mí. (159)

---

<sup>12</sup> La *Revista Azul* (1894-1896) es considerada la primera revista modernista mexicana, sobre la cual se ha reconocido el “afrancesamiento” de sus publicaciones.

La respuesta de Edmond de Goncourt durante la visita del ocho de octubre es más amable, pero no menos alentadora respecto a la apertura a otras lenguas:

[...] yo creo que a nosotros los artistas, nos dañan los idiomas extranjeros, que no debemos ni intentar el aprenderlos... Las palabras del propio pierden entonces toda su personalidad, sus secretas armonías, sus ritmos ignorados, y se convierten en equivalencias por lo general prosaicas, muy prosaicas. (161)

La escena pone de manifiesto el dominio imperante del modelo europeo y el papel, considerado secundario, del escritor latinoamericano en el contexto de la literatura universal. El archivo europeo como punto de partida del género en Hispanoamérica implicará también un intento de desvío (Molloy 16), aunque en este caso no consumado.

Los diarios de Gamboa se caracterizan por una voluntad minuciosa del registro literario, político e intelectual de toda una vida, tal actitud parece encontrar explicación en los mismos elementos que el autor observó en los diarios y novelas de los Goncourt. Uno de los aspectos más notables de su diario es el puntual relato sobre las tertulias en las que confluyen siempre las personalidades literarias más influyentes del país al que llega como diplomático, no sólo en Latinoamérica sino en Europa. Desde las primeras entradas del diario el desfile de autores es interminable: desde la consignada amistad con Ángel de Campo, Juan de Dios Peza y Rubén Darío; una prueba de ese entramado de afinidades artísticas mediante las que se va forjando la obra. En las reuniones se compartían los avances de la obra literaria y, curiosamente, también las impresiones registradas en el propio diario de sus autores, práctica común que se refleja en varios pasajes, en que Gamboa lee su diario y también escucha la lectura de otros, como se documenta en el pasaje del 18 julio de 1892, cuando el pintor de marinas, Eduardo de Martino, les lee a él y al ministro de Austria, el barón de Zalsberg, un pasaje sobre el naufragio del buque de guerra argentino “Rosales”: “También él lleva un ‘diario’ y en cada línea asoma su temperamento de



viejo marinero y que se conmueve ante uno de esos siniestros, y que a su pesar se acuerda de los peligros conjurados, de los compañeros muertos, de las borrascas y averías, de los esponsales con la muerte que todo marino celebra al embarcarse” (33).

Sin duda uno de los aspectos más notables del diario de Gamboa, que lo vincula con su arte narrativo, se relaciona con la capacidad de circunscribir en los fragmentos o entradas de su diario auténticos gérmenes de historias, especie de minicuentos que se configuran como una unidad de sentido completa, tales historias surgen espontáneamente de lo que el autor testimonia en su vida cotidiana o son también recreaciones de relatos a él contados. Gamboa tiene la agudeza de encontrarle al cauce de sus días un orden narrativo con una unidad dramática cabal, basada en las reglas del relato tradicional. Tal técnica propicia la aparición del tono moralizante que, al modo de las fábulas, es el pretexto que da pie a la narración de una historia.

Gamboa busca, sobre todo, dejar testimonio en su diario de su propio papel como hombre de letras en el contexto latinoamericano. Esta actitud es confirmada, y denostada, por otro diarista contemporáneo de Gamboa, José Juan Tablada, que a diferencia de él no llegó a publicar su diario; sus notas articularían más tarde una unidad, al ser el semillero de sus memorias. En una entrada de 1905, Tablada describe una reunión entre escritores en la cual Gamboa le pide leer a Justo Sierra el prólogo de su diario próximo a publicarse “A mi hijo para cuando sepa leer”. Tablada critica duramente el “romanticismo insoportable”, con que Gamboa se justifica. Federico Gamboa, en la larga dedicatoria a su hijo le hace saber las razones de su publicación, que son: el reconocimiento de la coherencia entre su acción y su escritura. La contradicción del diario íntimo, dado a la luz, se hace patente: “sólo una parte publico ahora de este *Mi diario*, que por entero te pertenece y que a ti únicamente interesará en su totalidad” (*Mi diario* VIII). A pesar de esa reflexión, que en apariencia reduce el diario a la comunicación familiar, Gamboa restituye

su diario junto a toda su obra: “Quédome tan tranquilo como siempre me quedé al venir al mundo mis demás libros” (VIII).

Tablada cuestiona enérgicamente, en su propio diario, el prólogo y la decisión de publicación de Gamboa; este desafío se inscribe en el cuestionamiento de la legitimidad de esta práctica por parte del autor mexicano frente a la tradición europea:

¿Pondrá Gamboa en su diario la brutal verdad de Juan Jacobo en sus *Confesiones* o el arte, la sutil psicología, el alma aristocrática de los de Goncourt? ¿Se cree Gamboa un Verlaine pecador e iluminado y reputa que su vicio de hortera y su arrepentimiento de sacristán sean estados de alma o exteriorizaciones artísticas dignas de publicarse? Pose! pose! pose! ¡Y esa megalomanía, carácter invariable, avatar y sello de todo matoide nacional! (65)

Tablada, de quien sólo se conocerá su diario de manera póstuma, acusa de afectación la decisión de Gamboa, y en su comparación con los autores consagrados se dibuja la sospecha de que un autor como Gamboa no tiene nada que decir. ¿Habrá sido acaso esa visión del escritor latinoamericano como figura marginal frente a lo que representaba la consagración del escritor europeo, uno de los aspectos que limitó la publicación de diarios en estas latitudes?

Es probable que el mismo Tablada haya sucumbido a la dureza de ese juicio hasta abstenerse de publicar el suyo, aún cuando el mismo diario de los Goncourt, profuso en el exhibicionismo social, pudo ser el motor de su escritura.<sup>13</sup>

En el diario de 1913, Tablada registra su lectura del diario de los Goncourt: “*DOMINGO* 27. Día de continua lluvia. Pasé el día en casa, leyendo la lectura para mí más deliciosa, que me

---

<sup>13</sup> El diario de José Juan Tablada, fue editado por primera vez en 1992 y la edición estuvo a cargo de Guillermo Sheridan. Como señala Sheridan en el prólogo, el diario va de 1900 a 1944 y surge de una serie de archivos saqueados y mermados, e incluso destruidos por el mismo autor, así que lo que se conserva sólo es una muestra fragmentaria de ese diario monumental. Sheridan también menciona el proyecto, varias veces enunciado por Tablada, que llevaría como título “Diario de un artista” que sin embargo no publicó (15).

procurara una honda voluptuosidad intelectual, el *Journal des Goncourt*” (54). En otro momento, el martes 11 de febrero de 1913, enmarcado por el sonido de los disparos de la decena trágica, registra nuevamente su lectura del diario de los Goncourt:

[...] A las 12.40 ha vuelto a cesar el cañoneo...

Para distraer un tanto este incesante y vano trabajo de la imaginación en medio de la incertidumbre, abro un volumen de la obra cuyos cortos párrafos leo siempre que no tengo un largo tiempo que consagrar a la lectura. Y por casualidad ese volumen resulta ser el tomo IV del *Diario* de los De Goncourt que, comprendiendo los años 1870-1871, no habla más que de los desastres de la guerra y de la Comuna. (84)

La lectura de ese pasaje, le permite a Tablada tranquilizar su ánimo al comparar las escenas de muerte y destrucción acaecidas durante el sitio de París. A juzgar por su reflexión, la lectura del diario de los Goncourt, aunque momentánea, era recurrente.

La particularidad fragmentaria del género permite estas modalidades de lectura, aleatorias, que transforman la manera ortodoxa y ordenada de leer. Esta condición no excluye la importancia otorgada a una obra de esta naturaleza, sino que, por el contrario, la lectura del diario se convierte, para los escritores, en ese espacio de confrontación y guía sobre su propio quehacer.

Para Gamboa el diario de los Goncourt, tanto como las correspondencias de Flaubert, debían ser una lectura obligada para todo aspirante a escritor. La circulación de este diario, en francés, en el ámbito latinoamericano de aquellos años era pues patente entre los escritores privilegiados que dominaban esa lengua. El venezolano Rufino Blanco Fombona, contemporáneo de Gamboa y Tablada, alude en su propio diario, en la fecha del 13 de abril de 1913, a una conversación que tuvo con dos colegas de Provenza sobre el diario de los Goncourt. Blanco Fombona se muestra poco interesado en él, lo considera apenas un “chisme largo” entre

“comadres literarias” y le reprocha el poco interés humano que advierte en sus observaciones (Rufino 207).

El diario de Blanco Fombona, que se extiende de 1901 a 1930, fue publicado por el autor en tres libros: *Diario de mi vida. La novela de dos años* (1929), *Camino de imperfección* (1933) y *Dos años y medio de inquietud* (1942).<sup>14</sup> Menos atraído por el modelo de los Goncourt, en Blanco Fombona el diario se dirigió a configurar su experiencia de vida bajo la coherencia de una obra de arte.

El autor concebía su diario como una de sus grandes obras, aspecto reflejado en su manifiesta preferencia por las memorias, las autobiografías y los diarios, muy por encima de la ficción y la poesía. Como lo declaró en su diario, lo que más le interesaba de un libro era “su autor, su alma”, el ser enigmático que engendra la obra. Ángel Rama, en el prólogo a sus diarios, los sitúa dentro del ideario modernista, según el cual el artista es considerado un ser original. La escritura del diario en Fombona se justifica en tanto permite reconstruir al hombre excepcional en su práctica literaria y en su vida común (13). Blanco Fombona se edificó a sí mismo en el diario empatando su vida a la de su obra, sus minuciosas descripciones forjaron el entramado novelesco en el que recreó su cotidianidad.

El autor también documenta brevemente su lectura de otros diarios, para situar la naturaleza a la que el suyo aspira: “El *Diario* de los Goncourt todo se vuelve anécdotas, el de Amiel todo pensamiento, el de María Barshkisterff todo sensaciones. Si Jesucristo hubiera escrito un *Diario*, ¡qué gran libro tendría la humanidad. La verdadera Biblia” (225). En tales referencia se asoma la perspectiva moralista que guía sus lecturas; incapaz de vislumbrar la

---

<sup>14</sup> El primer libro abarca las fechas de 1904 a 1905, el segundo de 1906 a 1914 y el tercero de 1928 a 1930. En 1998 se publicó su diario inédito *Viéndome vivir* que incluye los años de 1901 a 1903. En el periodo de casi tres décadas que comprende su diario hay un lapso de catorce años, entre 1915 y 1927, que no se conserva por razones de robo de manuscritos, según documenta el propio autor.

distancia entre el trabajo del artista y su actuar en el mundo, exige del escritor atributos etéreos rechazando toda abyección, como se observa en una entrada del 6 de diciembre de 1913:

Stendhal escribe en su *Diario*, “hoy me he purgado”, Cochino. Aunque en realidad. ¿por qué? Eso no es más ni menos que si dijera: hoy he suspirado; o he leído un poema. Sin embargo ¡cochino! Su alma va a la purga. No quisiera tener el alma seca y purgada de Stendhal, Tampoco su estilo de notario. Entonces, ¿nada? Sí, su genio penetrante lo admiro [...]. (224)

En la obnubilación de Blanco Fombona por preponderar el genio del artista, la purga física, enunciada en el diario de Stendhal, queda convertida en una purga del alma que vacía de sentido a la obra. A pesar de las críticas a los distintos diarios que cita, el suyo no escapará de similares características, y mucho menos su figura también objeto de ataques como lo pinta el diario de Tablada:

Los piratas antropófagos, como Blanco Fombona, escritor estentóreo y mediocre, hermano gemelo de Vargas Vila, que metido a escritor se ha comido los sesos de otros escritores con la voracidad y el hambre atrasada de cuanto fue esportulario de la tiranía venezolana [...]

Como símbolo de una estricta realidad Blanco Fombona, ayuntado con Vargas Vila, tira literariamente de un carretón de la basura, a través de pedregales cursilerías y haciendo toda clase de ruidos que quieren ser trágicos y épicos y resultan grotescos [...]. (244-245)

La imagen de Fombona, exaltada en su propio diario, tendrá una resonancia distinta en la vida pública; la participación activa del artista se extiende pues a la polémica y a la actitud contestataria, propia de la época, en que el vínculo entre la práctica política y artística parecía indeleble. La intervención agresiva y acusadora de Blanco Fombona quedó registrada en los folletos y panfletos de la época, y el pasaje de Tablada lo confirma.

Los diarios de Gamboa, Tablada y Blanco Fombona se caracterizaron por una voluntad minuciosa del registro literario, político e intelectual de toda una vida. Tal actitud encuentra explicación en la influencia de los diarios franceses, en especial el de los Goncourt, que señalan haber leído, tanto como en la práctica narrativa naturalista propia de la época. El diario de los Goncourt, modelo de esos primeros diarios publicados, se inclinó por la crónica del mundo exterior antes que por el trabajo de introspección:

Dans cette autobiographie au jour le jour entrent en scène les gens que les hasards de la vie ont jetés sur le chemin de notre existence. Nous les avons *portraiturés*, ces hommes, ces femmes, dans leurs ressemblances du jour et de l'heure, les reprenant au cours de notre journal, les remontrant plus tard sous des aspects différents, et selon qu'ils changeaient et se modifiaient, désirant ne point imiter les faiseurs de mémoires qui présentent leurs figures historiques peintes en bloc es d'une seule pièce, ou peintes avec des couleurs refroidies par l'éloignement et l'enfoncement de la rencontre, –ambitieux en un mot de représenter l'ondoyante humanité dans sa *vérité momentanée*. (V-VI 1891)

La tendencia del diario de los Goncourt fue sobre todo histórica, y contribuyó a enriquecer el conocimiento de los hechos cotidianos en los que se inscribía el debate literario y artístico. Este fue también el perfil de los primeros diarios de escritores latinoamericanos mencionados, los cuales constituían una especie de basamento moral de las concepciones del escritor bajo el que analizaban a la sociedad y su tiempo.

Los diarios de Gamboa y Fombona en tanto funcionaron como medio de legitimación de la figura del artista, y cuyas publicaciones pioneras fueron motivadas por sus autores son, en este sentido, los primeros diarios de escritor en Latinoamérica. Hablar del diario de escritor, en este punto, es partir del reconocimiento de una práctica que tiene lugar en el marco de la cultura letrada. Ello implica reconocer las especificidades de los diarios que consignan explícitamente la experiencia de un “hombre de letras”, un profesional de la escritura. En esta primera etapa, es

posible observar las funciones de un diario como parte de un mecanismo de representación de la figura literaria y pública de su autor, con el cual busca legitimación.

Si bien el diario de los Goncourt inspiró la creación de los primeros diarios de escritores latinoamericanos, la biblioteca de los escritores contemporáneos se nutrirá de lecturas variadas, producto de la circulación y traducción de los diarios de Henri-Frédéric Amiel, Charles Du Bos, Paul Léautaud, Franz Kafka, Thomas Mann, Cesare Pavese, Ernst Jünger, Virginia Woolf, entre otros. La influencia del diario de los Goncourt está ligada a una sensibilidad de época en la que aún se exalta la incólume figura autorial. Contraria a esta visión observaremos que el diario se convertirá en el género por excelencia donde se representen los actos de la lectura y la escritura como vivencia interior y donde se cuestione la idea de una identidad inamovible del escritor.

Tal fenómeno se aprecia puntualmente en ese otro gran hito del diario de escritor latinoamericano que es *La tentación del fracaso*, de Julio Ramón Ribeyro, a partir del cual es posible analizar el ejercicio de la lectura y el comentario literario como una de sus funciones, y en consonancia con una visión clásica de la crítica develada en los diarios de Henri-Frédéric Amiel y Charles Du Bos.

## **II. La tentación de la crítica: Amiel y Du Bos en el diario de Julio Ramón Ribeyro**

Como se mencionó en la introducción, dentro de la aún inarticulada historia del diario de escritor en Latinoamérica, el diario de Julio Ramón Ribeyro fue considerado, al momento de su publicación, como el primer diario de escritor.

Julio Ramón Ribeyro comenzó la publicación de su diario en 1992, década que coincide con los inicios del reconocimiento crítico de la escritura autobiográfica en Latinoamérica, la cual verá un florecimiento creciente en los últimos años. La ausencia de una sistematización del

diario como género, tanto como la inaccesibilidad de las ediciones de otros diarios, llevaron a Ribeyro a concebir la publicación del suyo como un acto sin precedentes. Esta consideración marcaría el vector de la recepción crítica que ha destacado su carácter original en la literatura latinoamericana (Elmore 137; Minardi 91; Zanetti 65).

Al emprender la publicación de *La tentación del fracaso*, Julio Ramón Ribeyro tenía como cometido sentar las bases de una tradición literaria que creía escasa en la lengua española y aún inexistente en América Latina. En la introducción al primer volumen de su diario, Ribeyro da cuenta de su riguroso conocimiento del género, cuya afición lo llevaría a conformar una vastísima colección de diarios íntimos pertenecientes a todo tipo de personalidades. El autor reflexionó sobre la importancia de estos textos en una tradición literaria latinoamericana que sólo podría forjarse a partir de las publicaciones, de allí el interés en sacar a la luz el suyo.<sup>15</sup>

Julio Ramón Ribeyro se inscribe en una práctica diarística no reconocida como tal pero sí presente en Latinoamérica, la cual tiene como antecedente las publicaciones del mexicano Federico Gamboa y las del venezolano Rufino Blanco Fombona ya mencionadas. Otros escritores contemporáneos a Julio Ramón Ribeyro, que publicaron fragmentos de su diario con anterioridad fueron Alejandra Pizarnik: *Fragmentos de un diario* (1961-1962), Alberto Girri: *Diario de un libro* (1972) y Lorenzo García Vega: *Rostros del reverso* (1977).

---

<sup>15</sup> El primer volumen del diario personal de Julio Ramón Ribeyro comprende los años de 1950 a 1960 y fue publicado en 1992. Es el único volumen que está estructurado en función de las ciudades en que fue escrito: “Primer diario limeño” (1950-1952), “Primer diario parisino” (1953-1955), “Diario madrileño” (1955), “Segundo diario parisino” (1955), “Diario muniquense” (1955-56), “Tercer diario parisino” (1955-1957), “Diario antuerpense” (1957), “Diario de Berlín, Hamburgo y Francfort” (1958) y “Segundo diario limeño con interludio ayacuchano” (1958-1960). El segundo volumen, publicado en 1993, comprende de 1960 a 1974, mientras que el tercero, publicado en 1995, va de 1974 a 1978. En una entrada del 22 de julio de 1969, Ribeyro menciona haber destruido sus primeros diarios, escritos entre 1946 y 1949. En esa misma nota sugiere la misma condena de destrucción para los de 1950 a 1955, acto que no cumplirá. Una edición conjunta de estos diarios apareció en el 2003, con prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa en los que relatan el apego de Ribeyro a este género. Los diarios posteriores, de 1978 a 1994, permanecen inéditos y, según referencias de Ribeyro en la introducción, alcanzarían en su totalidad diez o doce volúmenes.



Si bien, *La tentación del fracaso* está lejos de ser una obra inaugural su importancia se asienta en las meditadas reflexiones que el diario contiene sobre este género y su práctica. El diario de Julio Ramón Ribeyro es el medio de intercomunicación de toda su obra, en él es posible observar la evolución de su proyecto narrativo, asimismo, es el escenario en el que se devela su poética como diarista.

De especial importancia para este apartado, es que nos permite mostrar otra de las funciones del diario de escritor, vinculadas a la lectura y escritura de los diarios, como lo es el ejercicio del trabajo crítico.

A diferencia de la vertiente implementada por el diario de los hermanos Goncourt, ligada a la clasificación de Michéle Leleu, que lo caracteriza como diario histórico y, más específicamente como un “diario-crónica”. El diario de Ribeyro recupera, en su comienzo, un diario anterior, el diario de Henri Frédéric Amiel, considerado el padre del intimismo.

En una entrada del 20 de mayo de 1951, correspondiente a los años del comienzo del diario, y asaltado por tercera vez sobre su deseo de liquidarlo, Ribeyro transcribe una frase del médico y pensador español Gregorio Marañón: “Todo diario es un lento suicidio”. Incansable lector de diarios íntimos tanto como de su crítica, Ribeyro retoma esa frase del libro *Amiel. Un estudio sobre la timidez* (1932); Marañón la expresa luego de comparar la caracterología entre el escritor suicida Ángel Ganivet y Henri Frédéric Amiel. El autor concluye que la semejanza de rasgos se extiende a sus almas, pero fue la escritura del diario lo que libró a Amiel del impulso del suicidio (Marañón 213). Paradójicamente ese diario obsesivo, que contribuyó a paralizar la acción del escritor para sustituirla por signos escritos, implicó para Amiel una paulatina supresión de su ser en el mundo. Su esfuerzo constatado en 16 900 páginas se revela como un

sacrificio de la vida consagrado a esa única obra. Temeroso de ese lento suicidio Ribeyro expresa: “El mundo es más atractivo. Debo volcarme en él” (*La tentación* I 21).

Elegir la vida por oposición a su escritura es el deseo inicial del aventurero joven Ribeyro, quien retomará su diario cinco meses después reconociendo el dolor de interrumpir su “diálogo interior”. En esos primeros años de 1950 a 1953 su preocupación ya se debate entre un diario literario, que funcione como un espacio del “ejercicio de estilo” y como banco de material aprovechable en sus creaciones, o un diario propiamente íntimo basado en la reseña de las experiencias cotidianas. En esta temprana disyunción es representativa la presencia de Amiel, la figura por excelencia del intimismo, cuyo diario fue el primero que Ribeyro leyó en su adolescencia constituyendo el comienzo de su apasionamiento por este género.<sup>16</sup>

Amiel pertenece a lo que Alain Girard llamó la segunda generación de intimistas, caracterizada por la escritura del diario con miras a la publicación (65). El editor Edmond Sherer publicó algunos fragmentos en 1882, un año después de la muerte de Amiel, bajo el título “Journal intime”. El adjetivo era empleado comúnmente para diferenciarlo del simple “journal”, asociado en francés con el periódico.<sup>17</sup> La elección del adjetivo, apropiado por su etimología, comprende lo íntimo como lo interior: aquello que delimita una zona espiritual resguardada, de allí que el diario se ubica en sus inicios en una posición distante a la del discurso público para concentrarse en la exploración del sí mismo, en la introspección. La historia de publicación de los diarios, que se extiende a más de doscientos años, ha cuestionado la delimitación de la

---

<sup>16</sup> En el texto introductorio a su diario alude a esa afición cuya lectura no se limitó solo a los diarios de escritores sino a todo tipo de personajes célebres o anónimos, de los cuáles da cuenta en su artículo “En torno a los diarios íntimos” (*La caza sutil* 1953). En su diario, además del de Amiel, se registra la lectura de los diarios de Kafka, Charles Du Bos, Andre Gide, Barbey d’Aurevilly, Tolstoi, Ernst Jünger, Eugene Dabit, Paul Léautaud, Anaïs Nin y Virginia Woolf. En sus entrevistas también hay referencias al diario de Jules Renard y al de los hermanos Goncourt.

<sup>17</sup> Podemos observar que antes de esta publicación ya se había publicado, en 1824, *Extrait du journal du 25 de novembre 1816* de Maine de Biran, sin usar ese adjetivo, y aunque en la mayoría de los diarios franceses posteriores al de Amiel se utilizará, no seguirá siendo un término empleado en las publicaciones contemporáneas que cuestionan los límites del género.

intimidad. Situación relacionada con los distintos modos en los que se ha comprendido esta noción, al punto en que cada época y autor propone la suya.<sup>18</sup> En el diario de Amiel la intimidad está asociada al acto de la confesión, donde toma lugar la enunciación de lo secreto, particularmente lo relativo al ámbito de la sexualidad, los temores y los deseos.

En las tempranas reflexiones de su diario, Ribeyro sitúa la intimidad bajo una acepción plenamente contemporánea, vinculada a un imaginario personal, tamizado por la palabra:

Este ámbito es un compartimiento de la vida interior que no se identifica con la conciencia, ni con la subconsciencia ni con la memoria. Imágenes, sensaciones, recuerdos, ideas, proyectos coexisten en él bajo el doble aspecto de la anarquía y de la tendencia a su formulación. Este ámbito, siendo el más confidencial, es al mismo tiempo el más fácilmente comunicable; a pesar de su complejidad, es discernible en sus componentes. Curiosas antinomias que parecen caracterizarlo. (77-78)

Desde esta perspectiva, la importancia del diario estriba en el hecho de ser el medio por excelencia en el cual es posible configurar y escenificar el espacio de la intimidad, zona limítrofe en que se verbaliza la experiencia y la emoción. Para Ribeyro “la ‘intimidad’ solamente admite aquellas experiencias –en su más amplia acepción– que para nosotros tienen un carácter de intransferibles” (78). A este respecto, la intimidad no se restringe a determinados elementos sino a la relación de proximidad que se tiene con ellos.

En el diario de Ribeyro la lectura, la escritura y la crítica se convierten en las referencias primordiales que permean el espacio de la intimidad.<sup>19</sup> La preocupación de Ribeyro por definir ese espacio se extiende hasta cuatro años después, en una entrada del 3 de junio del 55, donde

---

<sup>18</sup> De la gran variedad de matices de esta noción da cuenta el libro *La intimidad* de José Luis Pardo (1996).

<sup>19</sup> Para Castilla del Pino, “cualquier actuación puede constituirse en íntima si se elige realizarla en un escenario íntimo, de manera que sea intrínsecamente inobservable” (22). Si pensamos en el diario como el espacio secreto de lo inaccesible, al menos en el instante de su escritura, lo que en él se escriba podría adquirir este estatuto.

vuelve a evocar la lectura de Marañón, esta vez para asociarla con su propia reflexión sobre la incompatibilidad entre los diarios íntimos y la vida conyugal. En el caso de Amiel, la imposibilidad de compartir con una mujer los secretos que albergaba su escritura hizo del diario “verdadera esposa, inexorablemente exclusiva, del alma del desgraciado escritor” (Marañón 215). Ribeyro, que consagró parte de su diario a registrar sus encuentros y desencuentros con mujeres, encuentra en el amor correspondido la destrucción de la intimidad (81), en este tenor, la intimidad está definida, como en Amiel, a partir de la noción de lo secreto e inaccesible al otro.<sup>20</sup> Noción que no prevalecerá en el contexto de un diario tan variado como el suyo que no limita sus anotaciones a esos temas sino a su trabajo con la escritura. No es de sorprender que la publicación que tiene como título *La tentación del fracaso*, utilice también la denominación “Diario personal”, en la que sin dejar de reconocer su modalidad subjetiva, se desvincula de la etiqueta intimista.

La lectura del diario de Amiel en el diario de Ribeyro se relaciona, sobre todo, con una determinación literaria que lo empata con el diario de Charles Du Bos: la escritura diarística como una modalidad de la crítica. El diario póstumo de Amiel, el modesto profesor de un instituto ginebrino sin ningún tipo de presencia pública, ha sido reivindicado dentro de la historia literaria y de las ideas. Del mismo modo en que ocurrió con el diario de Du Bos quien vertió en el suyo lo mejor de su actividad crítica. A ejemplo de ambos autores, la escritura del diario se convirtió para Ribeyro en el espacio de una lectura creativa que derivará en el comentario literario como auténtico medio de la crítica.

---

<sup>20</sup> La idea de la incompatibilidad entre la pareja y el diario estará presente en el diario de Pablo Pérez: “Por un momento pensé que había llegado el amor que tanto esperaba y hasta temí por este diario” (*Un año* 49). Sin embargo el “secreto” es otra de las convenciones del género, pues como sugiere Piglia en su diario: “No hay secretos, sería ridículo pensar que hay secretos” (*Los diarios* 12), de este modo Piglia justifica la publicación de sus diarios, del mismo modo en que Ribeyro y Pérez los publicarán.

El 15 de junio de 1955 (a las cuatro de la mañana)<sup>21</sup> Ribeyro transcribe una cita de Du Bos, que nuevamente asocia con sus propias intuiciones: “*je suis plus que jamais le lieu de tout un faisceau de nécessités intérieures que se neutralisent l’un l’autre*” (82). La cita está tomada de una entrada del 10 de mayo de 1924, en la que Du Bos reflexiona sobre las razones que le han impedido realizar un trabajo único y regular (*Journal 1924-1925* 119). Esa imposibilidad de concentración en una tarea unívoca, debido al amplio abanico de sus necesidades, encuentra su correlato en la dispersión de su diario. La frase le permite a Ribeyro concluir que lo que determina el éxito o fracaso de alguien tiene que ver con la conciliación de sus distintas cualidades, a lo que añade la idea de que la fuerza creadora interfiere o se entorpece con la erudición. Cabría situar este pensamiento junto al temor, anunciado varias veces en los inicios de su diario, de convertirse en un crítico antes que en un escritor. Así lo reconoce el 11 de noviembre ante la preocupación de su infecundidad y el balance de sus lecturas y su escritura en el ámbito de la crítica: “Debo ahora plantearme esa pregunta que siempre he temido porque me parece que en su formulación existe ya el reconocimiento implícito de un fracaso: ¿Seré yo más bien un crítico?” (104).

El enigmático título del diario, *La tentación del fracaso*, nos remite a ese dilema. En una entrevista Ribeyro asocia el título con un sentimiento de fascinación y atracción por la idea de un fracaso, debido a una constante insatisfacción sobre su obra (Coaguila 49). Esta idea está refrendada en el marco de poéticas contemporáneas que ven en el fracaso un signo de autenticidad, en tanto la pretensión de escribir una obra, que en esencia es siempre perfectible,

---

<sup>21</sup> Es sintomático que Ribeyro incluya la hora justo en las entradas que rodean la lectura del diario de Du Bos, quien anotaba puntualmente las horas de su escritura en el suyo; actitud que fue observada por Ernst Robert Curtius como “rito de una liturgia síquica” (*Ensayos* 24).

implica la asunción de ese fracaso (Giordano “La tentación...” 348).<sup>22</sup> De esta manera aquella distracción que impidiera la consecución de la obra, conformaría también esa tentación. En este contexto, si la actividad crítica para Ribeyro, como para un amplio sector, se asocia al fracaso de un escritor<sup>23</sup> ¿podría leerse también el título, *La tentación del fracaso*, como una tentación por la crítica?

Desde este punto de vista, el diario se transforma en el espacio donde Ribeyro, como Du Bos, encontró el mejor escenario para ejercer un trabajo reflexivo no mediado por la escala de la “verdad y el error” asociada a esta práctica.

El 10 de noviembre de 1955 Ribeyro menciona un nuevo impulso por abandonar su diario, no por el propósito de “vivir hacia el exterior”, como antes lo empujara el diario de Amiel sino “por el estado infinitesimal al que me redujo la lectura del tomo III del diario de Charles Du Bos” (103). Ningún diario había sorprendido tanto a Ribeyro como la naturaleza crítica de éste:

Él nos enseña a pensar, a comparar, a discernir, a aprovechar una intuición, a tender un cerco cada vez más estrecho sobre el sujeto tratado, a reducir todo un razonamiento a una fórmula. Prodigioso monumento de análisis, su diario nos enseña, al mismo tiempo, una cosa casi imposible: a ser inteligentes. (101)

Ese procedimiento, tan caro a Ribeyro, será definido por el propio Du Bos en su ensayo *Qu’ est-ce que la littérature?* En él Du Bos aproxima la labor crítica a la de la creación evocando una cita de Emerson sobre la convicción de que escribir y leer poseen la misma naturaleza: “Il faut être un créateur pour bien lire” (19). A decir de Du Bos, la lectura creativa, ejercida en la crítica, la sitúa al mismo nivel que la escritura (poética, narrativa, etc.). Su método no está exento

---

<sup>22</sup> Es interesante que el diario de Rosa Chacel, publicado en 1982, refiera en la primera entrada con fecha del jueves 18 de abril de 1940: “En este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea del fracaso: cada día estoy más familiarizada con ella” (13). La misma idea, como veremos, se encuentra en el diario de Pavese.

<sup>23</sup> Baste mencionar, por ejemplo, el cuento “El escritor fracasado” de Roberto Arlt, cuyo protagonista ensaya la crítica ante la imposibilidad de la escritura.

de la experiencia emotiva e intuitiva que caracterizan al poeta y al narrador. En su crítica persiste la afirmación de su identidad y una relación de proximidad con su objeto de estudio, como se refleja en el carácter de los 7 tomos de sus trabajos que llevan por título *Approximations* (1922-1937), comprendidos como una especie de prolongación de su diario. En cartas a su amigo, el crítico alemán Ernst Robert Curtius, Du Bos le expresa que dichos ensayos son un documento de su estado anímico en un determinado momento, ello explica el orden de su publicación y los temas elegidos en una intrínseca conexión con el diario (Curtius *Ensayos* 40).

La misma idea que subyace en Du Bos, sobre la crítica como un alto grado de la lectura creativa, aparece en el artículo de Ribeyro “Ernst Robert Curtius y la literatura francesa”. Curtius es descrito por Ribeyro como “Un hombre que ama la literatura y que hace de este amor no solamente una profesión sino una forma de literatura [...] Curtius encarna la vieja tradición de Sainte Beuve: la crítica creadora, interpretativa y valorativa” (*La caza sutil* 33). Al reseñar la obra del autor alemán, Ribeyro la define como un género pleno de valor artístico, antes que como un método.

Este género de la crítica, evocada por Du Bos y Curtius, encuentra su mejor espacio de expresión en el diario, donde la experiencia se legitima hasta constituirse en una inobjetable medida de veracidad. No es casual que toda esta tradición remita a ese clásico del género que es el diario de Amiel. En una reseña sobre este diario, escrita en 1886, el conocido crítico inglés Walter Pater señaló esa vertiente, a la que denomina la crítica imaginativa: “that criticism which is itself a kind of construction, or creation, as it penetrates, through the given literary or artistic product, into the mental and inner constitution of the producer, shaping his work” (29). En su diario Ribeyro dedica varios pasajes a ejercitar este arte, gracias al cual es posible comprender su posicionamiento frente a la tradición.

Una de las particularidades del diario frente a otros modos de expresión, como lo sería el ensayo heredado de Montaigne, al que se encuentra estrechamente vinculado,<sup>24</sup> estriba en la sujeción de las impresiones a un ritmo azaroso marcado por el calendario, lo que da lugar a la fragmentación y, por tanto, a un pensamiento en tensión con la idea de totalidad. En el temprano ensayo “En torno a los diarios íntimos” (1953), que prueba una vez más esa vocación crítica de Ribeyro y su afición al tema, destaca como cualidad del género, lo que Du Bos denomina “sentido de fragmento”, y que Ribeyro define como “capacidad preciosa para expresar en breves palabras y con claridad una idea, una emoción o un sentimiento” (*La caza sutil* 11). Esta característica, que se representa materialmente en la yuxtaposición de los días que vinculan la escritura del diario a la arbitrariedad y a la impresión del instante, tiene un trasfondo mayor, si lo pensamos en la perspectiva que se desprende de las reflexiones de Du Bos a propósito del diario de Amiel. El primer volumen del diario de Du Bos (1921-1923) dedica las primeras 30 páginas a reflexionar sobre el diario de Amiel. En esas páginas se encuentra el germen del ensayo “Amiel” que aparece en *Approximations* (1922); sus anotaciones diarísticas clarifican los principales argumentos del ensayo:

Je voudrais montrer que le cas d’Amiel s’explique par une fidélité meurtrière à ce qui constitue l’idéal premier de tout intellectuel lorsqu’il naît à la vie de l’esprit: la recherche de la vérité à laquelle il voue alors son existence, postule pour lui l’unité de cette vérité et, encore par delà, un unité absolue: l’Absolu. (*Journal 1921-1923* 9)

La fidelidad a muerte, variante del “lento suicido”, fue para Amiel, católico, la búsqueda de la verdad esencial: Dios. Su visión de la obra de arte como absoluto, pasa también por este

---

<sup>24</sup> Alain Girard asocia los ensayos de Montaigne a la misma expresión del individualismo que priva en los diarios. El punto de partida de la escritura de Montaigne “Yo soy la materia de mi libro”, no dista del espíritu del intimismo. La gran diferencia para Girard estriba en el apasionamiento y sensualidad que predomina en la escritura de los diarios, frente al trabajo de la razón y la templanza a la que Montaigne somete la observación de sus experiencias (36-40).



cariz. Parece una paradoja, como sugiere Du Bos, que alguien que sacrifica todo a la idea de unidad sea un maestro en el fragmento y haya sido incapaz de construir una obra en su sentido orgánico. La explicación para Du Bos estriba en el espíritu metafísico de Amiel, quien no podía cesar de pensar para dar lugar a la acción. La obra orgánica y estructurada, símbolo de la acción y el trabajo, requería un “haber pensado” pero exigía el cese del pensamiento en el momento de su ejecución. Para Amiel el único modo de acercarse a lo Absoluto fue a través del “pensamiento desnudo” que se revela en su diario como una especie de flujo místico.<sup>25</sup> A esa visión de lo Absoluto como consecución única, Du Bos opone la deliberada apuesta romántica de Novalis por el fragmento. Novalis fue, junto con Schlegel, el propulsor del fragmento como una forma de pensamiento que sugiere el punto de partida de la reflexión y su puesta en movimiento, más no su llegada como meta única; el fragmento se complace en su condición parcial, como parte de un proceso inacabado pero siempre en fluctuación (Novalis 18). En Du Bos la apuesta por el fragmento, en el sentido romántico, lo conducirá a transformar su concepción de la obra. La escritura de su diario estuvo estrechamente relacionada con la imposibilidad de la obra orgánica. En los comienzos de su diario es imperioso el deseo de la novela y es dolorosa la incompatibilidad entre su deseo y su incapacidad para transformar la emoción en una forma, es decir, de articular el pensamiento y la expresión en una obra convencional (*Extraits* 28). Más tarde, en conversaciones con su entonces amigo André Gide, Du Bos se irá convenciendo de que el diario es “su forma” y, por tanto, su verdadera obra (*Journal 1926-1927* 216). El diario representa la forma inconstante de la movilidad y la multiplicidad del sujeto y su pensamiento a lo largo del tiempo. Esta concepción del diario de Du Bos, que reivindica el fragmento como vía de acceso a la obra, es la misma por la que apuesta Ribeyro, mediante la cual el diario tiene la

---

<sup>25</sup> Béatrice Didier observa en el “yo” del diario de Amiel la reproducción de la visión hegeliana de la historia; pensamiento con el que estuvo en contacto en Heidelberg y Berlín (128-129).

posibilidad de constituirse en un todo y ser a la vez el espacio de la dispersión en la que se construye el movimiento del diálogo carente de afirmaciones determinantes. La expresión de la idea o del sentimiento en palabras breves, sugerida por Ribeyro, no está exenta de la configuración de una unidad de sentido que se basta a sí misma. El “sentido de fragmento” en Ribeyro, al menos desde su óptica del diario como género, es apelar a un fragmento lleno de sentido.

Cuando Ribeyro se duele de la posibilidad de ser un crítico, lo que late bajo esa inquietud es la bruma del olvido que cubre a la crítica a diferencia de la creación. En Ribeyro, la crítica no será creación sino hasta desplazar el trabajo de los conceptos por las formas, hasta hacer del estilo su ocupación y no la de las nociones que terminan siendo refutables.<sup>26</sup> La preocupación por lo efímero de la crítica es un temor por el olvido y, en suma, por la muerte. El diario se convierte en el depositario de un trabajo del pensamiento que temía destinado al olvido. Amiel y Du Bos representan en su diario el caso excepcional de un trabajo crítico que sobrevive gracias a “su forma”, esa forma proteiforme desprovista de toda categorización.

Ribeyro cedió en su diario a la tentación de la crítica, como también lo hizo en la serie de ensayos reunidos bajo el título *La caza sutil* (1975). Título significativo tomado discretamente de un pasaje de los *Diarios de la guerra* de Ernst Jünger donde el autor alemán comenta su actividad como observador de insectos.<sup>27</sup> Ribeyro leyó el diario de Jünger en 1957 sorprendido por su precisión analítica: “Como todo erudito que se dedica a estudiar los insectos y otros animales, termina por observar el mundo con una perspectiva de entomólogo” (*La tentación I*

---

<sup>26</sup> En su “Epílogo a *Pasos a desnivel*”, libro de ensayos sobre literatura peruana de su amigo el crítico alemán Wolfgang A. Luchting Ribeyro expresa un juicio demoledor sobre su concepción de la crítica, a la que denomina “parasitaria”, por vivir de un texto anterior, y “cancerosa” por su tendencia propagarse, a la vez que exalta la intrepidez de los críticos por persistir en un trabajo precario y efímero (57-58).

<sup>27</sup> En distintas entradas de su diario de 1939, Ernst Jünger alude a su afición por la caza de insectos “Chasse subtile” (42), afición que lo llevaría a ser reconocido en el mundo de la entomología al dar su nombre a la especie *Trachydura Jünger*.

180). *La caza sutil* evoca así la cuidadosa observación del que es capaz de discernir su presa mediante la delicadeza y la sensibilidad, no exenta de un ejercicio científico de observación; descifrar la morfología de los insectos como quien lee entre líneas un texto. Así procede Ribeyro con las pesquisas de sus análisis a lo largo de su diario, como cuando va a la caza de las posibles menciones que Jünger hace en su diario de Léautaud, el diarista francés que Ribeyro lee meses después con irritación y admiración. Ribeyro lee la edición condensada de mil páginas del diario de Léautaud, un diario cuya versión original comprendió 19 tomos. Su lectura de Léautaud, realizada entre el 22 de marzo y el 17 de mayo de 1977, lo remonta al diario de Jünger, con quien Léautaud tuvo contacto durante la ocupación de Francia por los alemanes. Jünger considera a Léautaud “le dernier des classiques” tanto como “un cynique, satisfait de son fauteuil et de la société de ses chats, et par qui l’ on risque de se faire éconduire grossièrement” (*Journaux* 694). El juicio de Ribeyro, en cambio, resulta menos halagador: “A Léautaud no le interesaba nada, ni el arte, ni la lectura, ni la política, ni la sociedad, ni la ciencia, ni la filosofía, todo lo que no fuera su propia y pequeña vida de escritor pobre y segundón y los avatares del mundillo literario en el que vivía. Superioridad de Jünger” (*La tentación* III 115). Para Ribeyro, esa superioridad estriba en ser el “prototipo del humanista germano” aunado a la experiencia de la aventura y el riesgo, tanto como a su “esfuerzo tenaz por comprender su época y su mundo a través de la lectura y la reflexión” (115). Jünger se suma a esa lista de pensadores en la que Ribeyro ha incluido a Du Bos y a Curtius, humanistas letrados con un profundo sentido de la tradición, esa en la que él mismo se puede situar.

Tanto en los primeros años, como a lo largo de su diario, las menciones de Ribeyro sobre críticos y teóricos es abundante: “Curtius, Thibaudet, Du Bos, Grammont, Barthes, van Tieghem, Vossler, Croce...” (*La tentación* I 105). Su aparente rechazo no le impidió ser un gran lector de

ellos, al punto en que es posible observar en sus reflexiones y trabajos la agudeza analítica con que se enfrenta a los grandes temas literarios, así como el conocimiento sobre ese metalenguaje académico que desprecia. Uno de esos temas estará vinculado precisamente a sus reflexiones sobre el diario como género.

El ensayo “En torno a los diarios íntimos” responde a las inquietudes con que emprendió la escritura de su diario. Fue escrito en 1953 durante su estancia en Francia, país cuya tradición diarística es la más rica; tan solo un año antes había aparecido el vasto ensayo de Michèle Leleu, *Les journaux intimes*, que daría origen a una serie de nutridas investigaciones sobre el tema a lo largo de los años. A Ribeyro no le satisface el estudio de Leleu, pues le reprocha el que sólo se enfoque a estudiar los diarios desde un punto de vista caracterológico sin abordar temas relacionados a la historia y la crítica literarias, y aún reclama que: “existe un interesante libro por escribirse que se podría titular “Estructura de los diarios íntimos” señalando que este género, “al parecer exclusivamente occidental, no ha sido aún objeto de un estudio sistemático” (*La caza sutil* 9). Cuando Ribeyro apela a la “estructura”, lo que parece estar en juego es la formalización y reconocimiento de los elementos que hacen posible la existencia de un género. Este libro llegará más tarde, en 1963, *Le journal intime* de Alain Girard, también leído por Ribeyro, quien en la edición posterior de su ensayo, anota en pie de página la aparición del “primer trabajo orgánico sobre los diarios”, del que lamenta limitarse sólo al ámbito francés (9). Este lamento es el mismo que se extiende sobre lo que considera una ausencia del género en Latinoamérica, y será la convicción de contribuir al inicio de esa tradición lo que lo lleve a publicar el suyo. A partir de sus reflexiones críticas es posible advertir el conocimiento teórico de Ribeyro sobre los diarios, así como su interés por elevar su estudio al mismo nivel que el que ocupa a otros géneros. En su ensayo es notable el cuestionamiento por las clasificaciones a las que somete la

idea de género, hasta plantearse si es legítimo continuar con esa desacreditada teoría que da carta de nacimiento a las obras. Sin embargo, aprovecha su definición más útil, comprendiendo el género como una “forma de expresión literaria” determinada por “ciertas reglas intrínsecas y formales que la individualizan” (9). Ribeyro encuentra así los elementos que autentifican el diario que son, en suma, los rasgos más evidentes: la *cotidianidad* o periodicidad, la *veracidad* y la *libertad de composición*, dentro de la que se engloba el “sentido de fragmento”. Ribeyro reconoce en los diarios un cuarto elemento sobre el que, podríamos afirmar, descansa su propia poética y, especialmente, su experiencia como lector de diarios:

Cuando hojamos una colección de estas obras nos queda la sensación de que se trata de obras inconclusas, que lo que allí se dice ha sido más que fruto de una elección marca de un destino, que ni las más bellas páginas han podido alterar el curso de los acontecimientos, que cada autor estuvo diariamente enfrentado al misterio de su duración y que a la postre todos ellos han sido devorados por el tiempo, ese tiempo tan caro y tan temido que ellos se esforzaron tanto en retener. (12)

El diario, como una obra del tiempo, interroga la dimensión temporal de la existencia. La esencia de esta escritura es poner de manifiesto su propio movimiento en el tiempo. El diario se convierte en el testimonio de un tiempo resguardado y paradójicamente perdido. La no conclusión del diario, conformado por los días vividos y salvados por la escritura, es resultado de la conclusión de la vida.

Ribeyro no limitó estas reflexiones al contexto de sus artículos. Como sucede con el común de los diarios, en los que se refiere y justifica el proceso mismo de la escritura, también él expuso su poética en el suyo. A lo largo de los tres volúmenes dedicó sendos pasajes a meditar sobre las motivaciones de esta escritura, tanto como a sus concepciones sobre la novela y el cuento.

El diario de Ribeyro parece construido con la clara voluntad de recoger su escritura espontánea pero tamizada por una destinación literaria, las anotaciones no consignan los vacíos, vacilaciones o repeticiones muchas veces presentes en los diarios póstumos, sino la pulcritud de un estilo afinado, lo que se constata en una de las entradas del 8 de enero de 1960, cuando se refiere a sus diarios de Berlín y Lima: “En ellos creo haber encontrado el estilo del diario íntimo: un estilo apretado, expresivo que interesa no sólo como testimonio sino como literatura. Si continúo por el mismo camino creo mi diario, de aquí a algunos años, será la más importante de mis obras” (*La tentación* I 234).

La certeza de que “el diario formaba parte de mi obra y no solamente de mi vida” (210) lleva a Ribeyro a la disciplina y a la conciencia de su práctica. Aun cuando en otro momento exclamó sobre sus diarios de los años cincuenta: “Literariamente no tienen tal vez otro interés que el haber sido escritos por un escritor” (*La tentación* II 147). Resulta relevante esta visión que hace de los diarios de escritores partícipes de la literatura justo a causa de esa condición, acaso porque ese aspecto los hace entrar en diálogo con ella, y a la vez configurarse como una obra que cuestiona el lenguaje.

El diario de Ribeyro no abandona las reflexiones íntimas. Hay además una preocupación por dar continuidad a su historia, aún a pesar de los fragmentos, en la que los sucesos fundamentales se circunscriben a la defensa por su vocación como escritor, a su enfermedad, su trabajo, su matrimonio y su hijo. La mirada de Ribeyro sobre este universo, no es la del acercamiento naturalista de los diarios decimonónicos relacionados a un motivo “histórico” y “utópico”.<sup>28</sup> Ribeyro nos invita a observar con imparcialidad los ambientes, los espacios y las

---

<sup>28</sup> El crítico Roland Barthes justifica la existencia del diario como obra literaria a partir de cuatro motivos posibles: el motivo poético, que implica que el diario ofrezca una escritura individualizada, un estilo; el motivo histórico, que es el del diario como testimonio cabal de una época; el motivo utópico, que estaría determinado por la constitución del autor, es decir, lograr llevar la personalidad por encima de la obra al modo de la autobiografía y, por último, el

situaciones en las que se desenvuelve. Su escritura estaría encausada dentro de los motivos “poético” y “enamorado”, está dotada de un estilo particular en el que el pulimento de la frase es llevada al extremo. El diario de Ribeyro, si bien no es el primero en Latinoamérica, sí corresponde a un tipo de escritura que dialoga con preocupaciones contemporáneas, en él el fragmento diarístico importa en sí mismo como forma autónoma y no únicamente por el contenido autobiográfico o contextual que caracterizaba el género en su sentido clásico. Ribeyro trabajaba con su diario del modo en que lo pide Roland Barthes: “es posible salvar el diario, a condición de trabajarlo *hasta la muerte*, hasta el extremo de la más extrema fatiga, como un texto *casi* imposible; al final del trabajo es muy posible que el diario así escrito no se parezca en absoluto a un diario” (*Lo obvio* 380).

En una de las amplias digresiones sobre el diario íntimo hecha el 29 de enero 1954, Ribeyro aventura una serie de postulados que definen el origen y las funciones del diario, el penúltimo de ellos estriba: “En todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente lo que permite la existencia del diario” (*La tentación* I 41), no serán pocos los momentos cuando se cuestione qué es aquello que busca con su escritura. La respuesta la encontramos, de algún modo, en su ensayo dedicado a *Todas las sangres* de José María Arguedas, al hablar del personaje Demetrio, Ribeyro equipara su muerte con la de su autor: “La muerte parece ser el único desenlace de un problema insoluble” (*La caza sutil* 93). En Ribeyro la escritura del diario se erige como paliativo del tiempo y de la muerte. Ribeyro, como Amiel, eligió el “suicidio lento” del diario, en el que se asienta la constancia de la lucha. Esta fidelidad extrema que reconoció Du Bos, como sacrificio de consagración de la vida

---

motivo “enamorado” que consiste en convertir el diario en un taller de frases exactas, “en afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado) con un arrebató, una dedicación y una fidelidad de intención que se parece mucho a la pasión” (*Lo obvio* 367).

a la obra, se convertirá para Ribeyro, en todos los sentidos posibles, en un “trabajar el diario hasta la muerte”.

### **III. La tentación de la muerte: el diario de Pavese entre Alejandra Pizarnik y Ricardo Piglia**

La sombra del fracaso y de la muerte es uno de los grandes temas que acompañan la experiencia de lectura y escritura de los diarios latinoamericanos contemporáneos, como se observó en Julio Ramón Ribeyro, y como es el caso de los diarios de los escritores argentinos Alejandra Pizarnik y Ricardo Piglia, cuyo punto de encuentro, en este apartado, es la lectura del diario del escritor italiano Cesare Pavese.

*Il mestiere di vivere* es el título con el que fue publicado póstumamente, en 1952, el diario de Pavese, el cual abarca las fechas de 1935 y hasta 1950, el año de su suicidio. La primera edición al español, *El oficio de vivir*, fue hecha en 1957, bajo la traducción de Luis Justo y con el sello de editorial Raigal de Argentina. Es precisamente esta edición la que Alejandra Pizarnik adquirió en 1958, y la misma que Ricardo Piglia cita en su diario y ensayo sobre Pavese.<sup>29</sup>

Alejandra Pizarnik, quien llevó un diario desde 1954 y hasta 1972, el año de su muerte, registra en él la lectura de los diarios de Katherine Mansfield, Julien Green, Cesare Pavese, Charles Baudelaire, Charles Du Bos y Franz Kafka, cuyas alusiones demuestran una clara filiación con el género. Sus comentarios permiten delinear las funciones que tales lecturas ejercieron en su propia escritura, por ejemplo, el diario como reconocimiento de su vocación, aspecto inspirado por Mansfield o la visión del diario como obra autónoma, cuestión ligada al diario de Kafka. Pero son sin duda las claves pavesianas encontradas en su diario los elementos

---

<sup>29</sup> El ejemplar que Pizarnik leyó se encuentra en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. La fecha de su lectura está anotada en el ejemplar, octubre de 1958, la cual se corresponde con las fechas en que lo cita en su diario. La misma edición es mencionada por Ricardo Piglia en sus diarios publicados bajo el título *Los diarios de Emilio Renzi* (2015).



más significativos de su recepción, y las que nos interesa poner en diálogo con las reflexiones de Ricardo Piglia sobre Cesare Pavese.<sup>30</sup>

Pizarnik en una breve anotación del 23 de octubre de 1959, refiere su paralelismo con el diario del italiano: “Profunda sorpresa y miedo. Porque casi todo lo que ha escrito me parece pensado por mí. Es más: yo lo he pensado –mejor decir: sentido– y hasta he tomado notas de ello en mi diario” (299). Las semejanzas que Pizarnik encuentra se ligan a la reflexión continua en el diario de Pavese sobre el vínculo indisoluble entre la escritura y la vida y, particularmente, a la tentación del suicidio, expresada en las largas meditaciones que Pavese lleva a cabo sobre el tema.

Ricardo Piglia en su obra *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (2015), correspondiente a sus propios diarios, anota que Emilio Renzi, su alter ego,<sup>31</sup> asistió a una conferencia de Attilio Dabini sobre Pavese y luego compró el diario “por que yo también escribía un diario” (26).<sup>32</sup> La misma edición, traducida por Luis Justo y que también leería Pizarnik, está firmada con fecha del 22 de julio de 1957, año en que Piglia comenzó la escritura

---

<sup>30</sup> Si bien la recepción de los diarios de escritor por parte de Pizarnik es una de las más significativas, pues junto con Ribeyro es una de las autoras que más lúcidamente ha reflexionado sobre el género en su diario, no abundaré en este análisis en tanto que en el artículo “La filiación literaria de los diarios de Alejandra Pizarnik” (2013) expuse las reflexiones que Pizarnik lleva a cabo en su diario sobre la lectura de otros diarios. Especialmente me concentré en su recepción de los diarios de Mansfield, Pavese y Kafka. En el artículo, además de las referencias citadas en su diario, analicé las anotaciones y subrayados de los ejemplares físicos de los diarios de Mansfield y Pavese que pertenecieron a Pizarnik, sustentando la interpretación en ese entramado intertextual entre el archivo y la obra. Otro estudio dedicado a la recepción de Pizarnik y Ribeyro que aborda esta reflexión es el artículo de Alberto Giordano “Digresiones sobre los diarios de escritores (Charles Du Bos, entre Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro)” (2015). En este capítulo citaremos la nueva edición, *Diarios* (2013), de Alejandra Pizarnik.

<sup>31</sup> Emilio Renzi es el personaje que Ricardo Piglia crea a partir de su propio nombre de pila Ricardo Emilio Piglia Renzi. Este personaje recorre gran parte de la obra de Piglia y, en un juego autoficcional, representa al autor. Los diarios, firmados por Piglia, son en la publicación, los diarios de Renzi. En este caso nos referiremos al autor como Piglia-Renzi.

<sup>32</sup> Attilio Dabini fue un escritor italiano exiliado en Argentina debido al fascismo, a él se le debe el redescubrimiento de la literatura italiana en Argentina en los 50. Fue parte del comité editorial de la revista *Sur* que en diciembre de 1953 publicó un número dedicado a las letras y la cultura artística de Italia, difundiendo a grandes autores italianos, entre otros a Cesare Pavese, quien se dio a conocer al público argentino mucho antes que en otros países tanto de habla inglesa como española.

del suyo. Piglia-Renzi solía marcar su ejemplar con notas e impresiones sobre su lectura, también cuenta que en ese momento estaba escribiendo sus primeros relatos y se interesaba en saber el tiempo en que un escritor tardaba en escribir un libro, el diario de Pavese le permitió reconstruir la cronología de su obra.

Posteriormente en los diarios de 1963, Piglia-Renzi menciona haber publicado en una revista un ensayo sobre los diarios de Pavese y un cuento “Desagravio” (141). Efectivamente en el número 17 de la revista argentina *El escarabajo de oro*, correspondiente a abril de 1963, Ricardo Piglia publicó el ensayo “César Pavese”, que es en realidad un recorrido por toda la obra del autor italiano. Piglia reconoce en el conjunto de la obra el testimonio de un deseo por conciliar la escritura y la vida; en Pavese tanto el estilo como los temas y la forma elegida confesarían también una manera de vivir y un deseo por alcanzar al *otro* en su plenitud. Este texto, aunque mencionado, no se incluye en los diarios de Piglia-Renzi, en cambio, al finalizar el año 1963, y antes de que inicie el 1964, se incluye el ensayo “Los diarios de Pavese”,<sup>33</sup> que no tiene relación con el publicado en *El escarabajo de oro*. En el ensayo Piglia-Renzi se basa en la autobiografía de Davide Lajolo para reconstruir y referir las escenas del último día de la vida de Pavese, en un hotel de Turín. Piglia-Renzi, articula los últimos quince años de la vida de Pavese a partir de dos confinamientos, el primero en la cárcel por causa del fascismo y el último en ese hotel de Turín. En ese espacio de tiempo, relatado en el diario, se testimonia el rechazo de las mujeres que Pavese deseó, tanto como las meditaciones sobre el suicidio, gesto patético que habría de abonar en su glorificación como escritor.

El diario de Pavese no es el único sobre el que Piglia ha escrito, también lo hizo brevemente sobre el diario de Macedonio Fernández y Witold Gombrowicz, y dedicó extensos ensayos al diario de Kafka y al del Che Guevara. Heredero y admirador de Borges, cuya obra le

---

<sup>33</sup> No hay indicios de que este ensayo haya sido publicado al margen de esta edición de los diarios.

inspira la certeza de que la ficción puede entenderse como una teoría de la lectura, en la medida en que no sólo depende de quien la escribe, sino de quien la lee (*El último* 28), quizá la más acuciosa observación que podemos desprender de la reflexión de Piglia es que podemos leer el diario de un escritor como una ficción, y viceversa: toda literatura es autobiográfica en tanto confiese un destino (Borges). No es de extrañar que sea su cuento “Un pez en el hielo” (1967) el que mejor logra sintetizar una teoría contemporánea de la lectura de los diarios.

En el cuento Emilio Renzi viaja de Buenos Aires a Italia con una beca para estudiar la obra de Pavese, mero pretexto para lograr olvidarse de Inés. Meses después, estando en una terraza de un bar de Turín la observa sentada acompañada del hombre con el que se fue. La perplejidad que le causa el súbito encuentro y la posterior desaparición de la pareja lo desconcierta, hasta hacerle pensar que ha sido una ilusión. Como le sucedió a su llegada a Italia y creía ver personas conocidas por doquier:

Empezó a creer que tenía un doble en el otro continente. El mundo era un espejo, y todo estaba duplicado pero fuera de *lugar*. Una mujer igual a Inés con el hombre de pelo blanco era demasiada conciencia. Los dos dobles iguales en el otro lado del mundo. No *podía ser, desvariaba*. Atacado por un impulso mimético, veía todo repetido. Construía réplicas. Hacía días que no hablaba con nadie. Quizás era eso. O quizás tenía razón y pronto iba a encontrar a alguien que era él mismo (pelo crespo, anteojos, cara de sonámbulo) y entonces ya sabía lo que le *pasaba* a los que encontraban a su *doppelgänger*. (*La invasión* 177)

Gerard de Nerval en su obra *Aurélia*, recuerda que en la tradición alemana se dice que cada persona tiene un doble y el verlo significa que la muerte se aproxima (25). La duplicación de ese mundo que el personaje imagina es equivalente al universo repetido y transcrito en el diario. Particularmente se equipara aquí al mismo destino trágico de Pavese, autor del diario que

el personaje lee. Las coincidencias que un escritor y lector de diarios encuentra en los diarios acontece bajo ese efecto de réplica. Es significativo que el diario de Alejandra Pizarnik “Diario 1960-1961”, incluya también el mito del doble :

Soñé:

Un bosque, me adelanto hacia mi enemigo que está apoyado contra un árbol y sonrío. Aterrorizada me doy vuelta y me encuentro con lo mismo: el mismo árbol y el mismo hombre. Todo se desdobló: el sol, el árbol, el hombre. Todos excepto yo que no sé si avanzar o retroceder.

Al despertar pensé en Nerval y me dije:

¿Por qué no haré yo también un esfuerzo por ordenar y aclarar mi obsesión? Y decidí anotar lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad. (110)

El mito del doble es la metáfora de la búsqueda de la identidad, el otro yo que configura todo diario; es también una reflexión sobre la realidad y la apariencia del mundo en que se vive y se escribe. En el diario de Pavese está la clave del propio destino de Emilio Renzi, convertido por efecto de la lectura en un doble; seguir los pasos a Pavese va convirtiendo su actuación en una réplica.

En la forma en que Piglia construye la ficción, haciendo leer el diario de Pavese a su personaje, está implícita su propia teoría de la lectura y la escritura:

Sólo quien lleva un diario puede leer el diario que escriben otros. Tachó la última frase y escribió. Sólo quien lleva un diario puede entender el *diario* que llevan otros. Leyó la frase y la tachó otra vez y al lado escribió. Sólo quien escribe un diario puede entender el *diario* que escriben otros. Pavese *había* escrito uno de los mejores *diarios* que se había escrito nunca porque se *había* matado. (178)

La reflexión de Emilio es semejante la que Kafka elabora en su propio diario leyendo los diarios de Goethe, en una entrada del 29 de septiembre de 1911: “Una persona que no lleva un

diario se halla en una posición falsa ante un diario. Cuando por ejemplo, en los diarios de Goethe, lee : ‘11-1-1797. Todo el día en casa, ocupado en arreglos diversos’, le parece que él mismo no ha hecho tan poca cosa en un día” (44).

Kafka interpreta las observaciones de viaje de Goethe desde su posición de diarista, reconociendo las diferencias entre un espectador de la época y su contemporánea visión de un paisaje. En las notas de Emilio, la frase se reescribe como gesto de concientización del lenguaje; *llevar* un diario, expresión utilizada en la misma traducción del diario de Kafka, no es sinónimo de *escribir*. En la nota de Emilio el acto de escritura y lectura del diario acontece solo en el presente, el diario que *había* escrito Pavese se actualiza a partir de una lectura contemporánea. En la pesquisa, donde el lector se convierte en detective y reconstruye el itinerario de Pavese, la réplica del trayecto se transforma en un juego de espejos donde escritor y lector se contemplan: “Desde la ventana [Pavese] veía el bar donde ahora estaba sentado *Renzi* y más atrás la recova y *la estación*” (178).

Renzi convertido en el doble de Pavese, y viceversa, representa en ese encuentro el anuncio de la muerte. La tentación del suicidio por causa de una mujer, expuesta en el diario que Renzi lee, lo condenará tarde o temprano a ese mismo final: “Pavese había nacido ahí en 1908. Se mató a los cuarenta y dos años. Emilio hizo cuentas. Me quedan quince años, no quince no, dieciséis, calculó. Muchísimo tiempo. Empezó a tomar notas. Estaba trabajando sobre el Diario de Pavese” (177).

Este juego de la lectura de un diario que determina a la vida misma, forma parte de un proceso de recepción e interpretación en el que se cuestiona la naturaleza de ambas. Lo que en el cuento de Piglia se relata como ficción entre Pavese y Renzi, cobra un interesante paralelismo en la lectura “real” que Pizarnik hace del diario de Pavese. En ambos casos el deseo de la muerte

aparece en el diario ya sea como fría meditación o como arrebatada manifestación de dolor.<sup>34</sup> Las citas de Pizarnik y Pavese, respecto al suicidio, son abundantes. Asimismo en la forma en que Pizarnik lee el diario de Pavese es notable su atención en ese tema. Así por ejemplo, subraya una entrada del diario de Pavese, correspondiente al 6 de noviembre de 1937:

El error más grande del suicida es no matarse, sino pensar en el suicidio y no cometerlo. Nada hay más abyecto que el estado de desintegración moral de quien vive con la idea – con la costumbre de la idea– del suicidio. La responsabilidad, la conciencia, la fuerza, todo flota a la deriva de un mar muerto, se sumerge y vuelve a flotar en vano, al capricho de cualquier estímulo. (Pavese 54)

El diario se convierte para Pizarnik, siguiendo la lectura de Pavese, en un escenario donde se da forma a la muerte y aunque esa enunciación solo funge como medio para exorcizar el acto final, al cabo de los meses la única forma de concluir esa historia es concluyendo la vida.

Cuando se documenta la vida en un diario, ésta se convierte en escritura, en una historia que se va articulando con el paso del tiempo y que, en este caso, puede ser concluida mediante el punto final de la vida. En muchos casos, para el diarista, la conclusión de la escritura se liga necesariamente con la muerte, de allí la idea del cadáver del autor que yace junto al diario (Pauls 12). Pocos diaristas, acaso solo los suicidas, como Pavese y Pizarnik, anuncian ese desenlace: “Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más”, son las últimas palabras de Pavese en su diario. El gesto anunciado por la escritura, se convierte en un signo real que cobra forma en el acto. La escritura, que operaba como distensión de la muerte –“escribir para no morir” (Blanchot)– se convierte en un acto insostenible: “Mi sufrimiento es inexpresable. No quiero llevar un diario de

---

<sup>34</sup> En el ensayo ya citado de Sontag, la autora descubre en la temática del suicidio, junto con la del desamor, uno de los ejes más sobresalientes en la obra de Pavese que revelan su ser trágico.

más padecimientos” [18-06-1972] (Pizarnik)<sup>35</sup>. Como en un juego de espejos, el suicidio en el diario de Pizarnik es también la última acción que suspende a un tiempo la vida y la escritura.

La exploración de la temática de la muerte, ligada a la escritura diarística como testimonio de la temporalidad y la finitud, es el tema por excelencia abordado en las lecturas de los diaristas contemporáneos. El diario, ese demonio del calendario, como lo llama Maurice Blanchot (*El libro* 207), es el único género que ha sido capaz de testimoniar la vida contingente. Tanto Ribeyro como en Pizarnik y Piglia, la escritura se convierte, literalmente, en la edificación de la muerte; el diario depositario de la memoria es, paradójicamente, el testimonio de la futilidad. La lectura de los diarios confronta a los autores latinoamericanos con el reconocimiento de una dimensión literaria y ficticia de la vida que se construye en la escritura para acentuar su verdad.

#### **IV. La lectura de los diarios entre el artificio y la ficción**

En el ensayo “El artista como sufridor ejemplar” (1962), dedicado a la obra del escritor y diarista italiano Cesare Pavese, Susan Sontag plantea una pregunta crucial sobre la justificación de la lectura de los diarios: “¿Por qué leemos un diario de escritor?” (71).

En esta pregunta está implícita una delimitación del género, en tanto el diario de escritor implica el reconocimiento de una obra creada por un artista que hace de la palabra su fundamental instrumento de trabajo. Este género moderno por excelencia, como lo sitúa Sontag, no exige necesariamente el conocimiento previo de las obras de un autor, de allí que antes que

---

<sup>35</sup> Esta cita se encuentra suprimida en la edición de *Diarios* (2013), en la cual no se incluye el año de 1972 que permanece inédito. La cita se encuentra en los manuscritos originales (1972 February-June; Alejandra Pizarnik Papers, Box 3 Folder 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library).

esperar la iluminación de la obra por parte del diario, para Sontag lo que el público reclama es la desnudez del autor:

El diario nos presenta el taller del alma del escritor. ¿Y por qué nos interesa el alma del escritor? No porque nos interese el escritor en sí. Sino por la insaciable preocupación moderna por la psicología, el último y más poderoso legado de la tradición cristiana de introspección abierta por san Pablo y san Agustín, que al descubrimiento del yo asimila el descubrimiento del yo que sufre. Para la conciencia moderna, el artista (que remplace al santo) es el sufridor ejemplar. Y entre los artistas, el escritor, el hombre de palabras, es la persona a quien consideramos más capaz de expresar sufrimiento. (71)

Sirva esta reflexión, para situar el cuestionamiento de Sontag en el contexto de la literatura latinoamericana, ¿por qué los escritores leen diarios de escritores? ¿Es posible sostener en este contexto la preocupación por la psicología y la premisa del sufrimiento como fuente de la obra de arte y del conocimiento?

El escritor guatemalteco Augusto Monterroso en su propio diario, *La letra e. Fragmentos de un diario* (1986) comenta y critica el ensayo de Sontag quien, en tanto escritora, parece “llevar agua a su molino”: “Susan, siempre es bueno recordar el título de tu libro: *Contra la interpretación*”. Pues acaso, sugiere Monterroso, fuese más deseable interpretar mal que tomar al pie de la letra la aseveración que hace de la palabra el mejor modo para expresar sentimientos hasta dejar de lado, por ejemplo, a la expresión pictórica o musical, menos artificiosas que la palabra (70).

El descubrimiento del yo del diario como un yo sufriente se ha convertido ya en una convención del género. Victoria Ocampo, en su aguda y extensa lectura del diario de Virginia Woolf, recuerda que la autora reconocía que los diarios podían dar una imagen distorsionada, por el hábito de registrar con mayor frecuencia ciertos estados de ánimo, particularmente la irritación



o la depresión (Ocampo 16). Esta sugerencia, que hace del diario un recipiendario por excelencia de lo triste, se encuentra en el considerado clásico del género ya mencionado, el diario de Amiel, como lo refleja una cita que el mismo Monterroso destaca en otra entrada de su diario: “Y es verdad que la literatura está más hecha de lo negativo, de lo adverso, y sobre todo, de lo triste. El bienestar, y específicamente la alegría carecen de prestigio literario [...]” (260). Esta es una consigna de la que el diario y la obra entera de Monterroso se escapa; los fragmentos de su diario son, por el contrario, una muestra de humor e ingenio, de desenfado y de negación de esa turbulencia del yo. Monterroso está en el suyo vacilante y paródico consigo mismo, desarticulando los argumentos de Sontag.

El diario de Monterroso, como sucede con gran parte de los diarios de escritores latinoamericanos contemporáneos, está más cerca de asimilar el género al artificio que permite fundar una identidad literaria múltiple antes que concebirse como mero espacio de expiación del yo. En otro pasaje de su diario Monterroso transcribe una cita del famoso diarista alemán Ernst Jünger quien reflexiona sobre sus diarios y recuerda lo difícil que le resulta el escribirlos pues cuando el autor se hace famoso comienza a pensar en el lector, cambiando la actitud que les dio origen: “ ‘los mejores diarios son los que no se dirigen a ningún lector. Como el de los siete marineros que pasaron el invierno en 1963 en la isla de San Mauricio, en el Océano Glacial Ártico. Un poco más tarde, unos balleneros descubrieron el diario y siete cadáveres’ ” (128). Acechados por la fama, que no es otra cosa que el reconocimiento de su estatus como escritores, los diarios pierden su aparente esencia ligada al escenario secreto en el que la conversación íntima y sincera justificaba su escritura. El diario de escritor generará un marco de lectura distinta que ya no puede escapar del reconocimiento de la escritura como construcción literaria, y es esa misma posición la que lo transforma.

El escritor argentino Alan Pauls, en el prólogo a su libro antológico *Cómo se escribe el diario íntimo* (1996), ofrece una lectura ligeramente distinta de la cita de Jünger, incluida en el primer volumen de sus diarios de guerra *Radiaciones*. Pauls se vale de ella para aludir a la “convención dramática” del género, en tanto testimonio del que ha muerto, recordando que “todo diario está fundado en el principio de la posteridad” (12). Esa doble lectura del diario de un escritor desde su condición de artificio y de documento póstumo no es incompatible; incluso esas son las líneas de recepción más recurrentes que abordan los diaristas latinoamericanos contemporáneos.

Paralelismos, semejanzas, coincidencias, réplicas, son tópicos retóricos recurrentes mediante los que los diaristas definen la experiencia de lectura de otros diarios. En su diario no sólo testimonian la perplejidad de un mundo que se desdobra, como efecto de la repetición de los actos vividos mediante la escritura. La vida que se ha vivido y que se duplica por efecto del lenguaje permite así su plena aprehensión y comprensión (Braud 71). La lectura de otros diarios de escritores refuerza este efecto con el añadido de confirmar, mediante la confrontación de la imagen del escritor admirado, su propio destino. Sin embargo, los efectos de esta comparación no han de limitarse al plano de la casualidad, ni al contexto de la mera empatía autobiográfica. Como hemos visto, escribir la experiencia “personal”, aún en un diario, implica una mediación retórica donde lo enunciado más que develar la autenticidad del yo busca exhibir la vida y justificar su escritura bajo filiaciones literarias.

Otro ejemplo de esta relación la constituye el diario del escritor uruguayo Mario Levrero, el cual representa, junto con el de Ricardo Piglia, un punto culminante en la resignificación de las funciones del diario latinoamericano. Tanto Ricardo Piglia como Levrero instauran deliberadamente el carácter autoficcional del diarista en sus diarios, construyendo un personaje,

bajo su propio nombre, para designar la realidad literaria de un autor y actualizar los alcances de la autobiografía en tanto obra de lenguaje.<sup>36</sup> La obra de Levrero ofrece una síntesis de los distintos modos de comprensión del diario en nuestros días. Por un lado, su poética se asocia deliberadamente a la reivindicación de una dimensión subjetiva y autoficcional de la escritura y, por otro, es una clara muestra de las vías que tiene el escritor de paliar la ausencia de la obra, en su sentido orgánico y absoluto, mediante la legitimación del diario como única obra posible. Si bien el diario se ha impuesto a lo largo de su obra como una importante forma de expresión, nos interesa destacar en este apartado “Diario de la beca” incluido en *La novela luminosa* (2005).<sup>37</sup>

*La novela luminosa* está conformada por una primera parte llamada “Diario de la beca”, a la que sigue *La novela luminosa*, obra que permaneció inconclusa. Mario Levrero recibió en el año 2000 la beca Guggenheim, con la que esperaba corregir y terminar la novela que da título al libro, la cual comenzó en 1984 y contaba hasta entonces con los primeros cinco capítulos. El

---

<sup>36</sup> El nombre completo del escritor Ricardo Piglia es Ricardo Emilio Piglia Renzi. Su nombre de autor, es decir, el nombre con el que firma sus libros, es Ricardo Piglia, mientras que Emilio Renzi es un personaje ficcional de sus novelas y cuentos. Al publicar sus diarios, si bien los firma como Ricardo Piglia, los nombra ‘diarios de Emilio Renzi’; estrategia de distanciamiento por la cual el escritor se convierte en un personaje. Esto es semejante a lo que sucede con Mario Levrero. El autor llamado Jorge Mario Varlotta Levrero, conocido como Mario Varlotta entre sus amigos, utilizó como nombre de autor ‘Mario Levrero’. En su caso sí se hace llamar Mario Levrero en sus diarios, aunque el deseo de distanciamiento es el mismo, como lo expresa en su diario *Burdeos 1972*: “[...] me resultó indispensable usar un seudónimo, desde mi primer libro; un seudónimo no muy distante, ya que está formado por mi segundo nombre y mi segundo apellido porque, después de todo, eso que escriben las puntas de mis dedos pasa a través de mí. Pero siempre he tratado de dejar en claro que ése que escribe no soy exactamente yo” (169). El término autoficción fue utilizado por primera vez por Serge Doubrovsky, e implica la ficcionalización de los eventos reales así como transformar la realidad en una aventura de lenguaje (Doubrovsky 1977). Implica, como refiere Levrero, la paradoja de ser y no ser al mismo tiempo el autor real y su personaje. La autoficción apela al referente extratextual sobre el que descansa el pacto autobiográfico “el escritor real”, pero éste se reinventa en la obra en tanto personaje de ficción.

<sup>37</sup> A partir de 1980, el impulso imaginativo, onírico y ficcional de la obra inicial de Levrero, reflejada en los cuentos tanto como en las novelas de la *Trilogía involuntaria*, se transformó en una apuesta por la escritura como acto vivo, donde el diario adquirió protagonismo. Particularmente en obras como *El discurso vacío* (1996), emprendido como cuaderno de ejercicios de caligrafía que abarca las fechas de septiembre de 1990 a septiembre de 1991; *Diario de un canalla*, escrito entre el 3 de diciembre de 1986 y el 6 de enero de 1987, diario que describe su pesadumbre por el abandono de la escritura y las “pretensiones espirituales” en favor de la vida laboral y social en Buenos Aires. El diario fue publicado de manera póstuma en el 2013 e incluye *Burdeos 1972*, un diario de recuerdos, escrito entre el 5 y el 16 de septiembre de 2003, sobre su experiencia en esa ciudad francesa donde vivió unos meses por una relación amorosa, diario que analizaremos en el tercer capítulo.

autor no logró escribir nada de la novela, en cambio escribió cuatrocientas páginas del “Diario de la beca”, entre el 2000 y 2001, para documentar su “fracaso” con la escritura.

La obra de Levrero se ha caracterizado por hacer de la percepción el tamiz de la realidad, una realidad atravesada por el subjetivismo del yo del escritor, admitiendo lecturas que lo ubican en la corriente posmoderna (Verani 158). Su particular empleo del diario como vehículo de expresión se ha reconocido como el intento de comunicación de una experiencia espiritual entendida como vivencia única del mundo sugiriendo lecturas de corte fenomenológico (Olivera 336).

La escritura del diario de Levrero inició con el deseo de transformar la opacidad mundana de la cotidianidad en una experiencia espiritual y luminosa, surgida de la contemplación, que le permitiría alcanzar el necesario estado de inspiración para terminar la novela. El diario constituye el testimonio de esa búsqueda de la obra y, paradójicamente, es la denuncia de esa necesidad lo que lo convertirá, como en Amiel y Du Bos, en la obra misma. El diario de Levrero se convierte en obra por la expresión de su falta es decir, por la enunciación del deseo que da origen a la escritura. La obra inasible se convierte, por la narración de su búsqueda, en un signo literario concreto como el “Diario de la beca”.

El sábado 5 de agosto, a las 3:10 de la mañana, Mario Levrero, comienza el “Diario de la beca”, proyecto postergado durante meses y cuya escritura será detonada gracias a la lectura del diario de la española Rosa Chacel *Alcancía. Ida* (1982). El regalo se lo hizo una amiga, a quien llama Paty, sugiriendo que le sería de utilidad puesto que Chacel había recibido también la beca Guggenheim. Esto lo reitera el 16 de septiembre al referirse a una visita de Paty como “la ex alumna que me había hecho llegar el libro de Rosa Chacel generador de este diario” (128). La lectura del diario y la obra de Chacel se convierte en una obsesión para Levrero, quien

constantemente va descubriendo afinidades entre ambos. El diario de la beca no nace genuinamente de la necesidad interior sino que surge en el seno mismo de la actividad literaria y bajo el influjo de otro. Los paralelismos, además de la historia compartida de la beca, no se hacen esperar: “noté que ese diario me inspiraba, me hacía venir ganas de escribir. Me maravilla la cantidad de coincidencias que hay entre doña Rosa y yo. Percepciones, sentires, ideas, fobias, malestares muy parecidos” (29).

En la obra de Levrero, resulta sugerente advertir que la lectura del diario de escritor, en este punto, ya no sólo evoca el deseo de asimilación a una vocación compartida. No sólo está lejos la veneración del escritor decimonónico europeo con quien no se comparte si quiera la misma lengua; Levrero es de los pocos escritores latinoamericanos, que lee un diarista hispánico, y más aún una mujer. Su lectura del diario de Chacel se enmarca en el reconocimiento pleno de una actividad común a ambos y legitimada por la beca Guggenheim.

La profesionalización del escritor, categoría que la sencillez de Chacel y Levrero claramente desestima, acontece gracias a una beca que les permite, por primera vez, vivir plenamente de su trabajo como escritores de ficción. Ya otro escritor y diarista latinoamericano, José Donoso, receptor de la beca Guggenheim, reconoció que ninguna otra tiene el prestigio y la generosidad de ésta, a la que denomina “la beca de la libertad de la creación”, en tanto se ofrece como donación y no exige justificación final de obra alguna (“La gran beca ...” 92-93). Si bien la beca otorgada a Chacel y Levrero certifica socialmente su posición como escritores, ambos se muestran indiferentes a su consecución. Otra de las “coincidencias” que encontramos en ambos diarios, estriba en la situación que llevó a Levrero a obtenerla, motivado por sus amistades que le organizaron los documentos. Cuestión análoga a la de Rosa Chacel quien escribe en su diario luego de enviar su solicitud: “He cumplido con mi deber. Lo he hecho por no disgustar a Concha

y *pour épater* Carlos. Pero ahora, ¡basta!, que me dejen en paz con toda esta historia, que me dejen tranquila” (154).

Paradójicamente, en el caso de Levrero, la beca que le permitiría tener las condiciones necesarias para cumplir su trabajo, no rinde los frutos esperados, al menos desde el punto de vista de la producción literaria convencional. La consecución de la obra resulta imposible y a ella se antepone un diario que será el testimonio de esa falta. Este es el diario de la beca, un diario remunerado y, por añadidura, un diario profesional; curiosa consagración de un género considerado menor.

El diario de la beca se convierte en la metáfora de lo que podríamos llamar el proceso artístico contemporáneo por excelencia, la postergación.<sup>38</sup> Levrero desplaza la escritura de la obra por su afición al juego de cartas de internet, paseos, remodelaciones de la casa, entre otras ocupaciones. La lectura del diario de Chacel, quien también se distrae con cine y lecturas, le permite a Levrero reconocer su propio deseo por arrancarse de la realidad y anular sus sentidos a ella. (Levrero 37; Chacel 305)

Chacel enuncia reiteradamente que escribe su diario porque no puede escribir, limitada siempre por las interrupciones (34). Enmarcada en una idea del género le importa, sobre todo, “que el diario sea diario y no una novela” (Chacel 30). Levrero, en cambio, es consciente del artificio literario del género y de la imposibilidad de trazar fronteras: “De inmediato me di cuenta de que será igualmente una novela, quiera o no quiera, porque una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa” (30). La sentencia de Levrero parece construir un diálogo con su modelo inspirador cuyas coincidencias no cesan de demostrar la filiación literaria de todo diario.

---

<sup>38</sup> Desde la figura de Bartleby, el escribiente de Herman Melville, se ha instituido la posición del artista como un gran procrastinador.

Cabe mencionar, por ejemplo, que así como Levrero expuso que la motivación de la escritura de su diario fue el de Chacel, encontramos una escena semejante en el diario de ella: “Siempre creí –y sigo creyendo– que yo haré un diario considerable más que en el caso de que no haga otra cosa. Pero Vito está fascinado por el diario de Gide y se propuso hacerme leerlo para animarme. Al fin lo estoy leyendo y tengo que reconocer que me ha animado” (42).

Al analizar ambos diarios se comprende hasta qué punto el género establece códigos comunes que se reiteran. Más allá del aparente misticismo de la coincidencia, la anotación diarística se convierte en un signo literario imitable; la misteriosa equiparación entre dos seres, surge, en realidad de un proceso de lectura. La sensación misma, en apariencia originaria y única, se convierte en emulación; las fronteras entre el original y su doble se desdibujan, así leemos a Chacel hablando de Gide, cuya obra no le satisface del todo pero se le equipara: “Pero el caso es que, sin haber cambiado de opinión sobre su obra, su personalidad me ha resultado más interesante de lo que esperaba porque, sobre todo en su mecanismo mental, tiene grandes puntos de contacto conmigo” (42).

Semejante opinión a la de Levrero quien, a pesar de no complacerle del todo la obra narrativa de Chacel, continuará con la lectura de los tomos de su trilogía novelística: “y sin embargo no podré dejar de leerlos, por esa cosa de la simpatía, o empatía, o identificación” (209). Levrero persiste en su conocimiento de la obra de Chacel a modo de obsesión por su figura, la llama tía, por el parecido que le encuentra con la hermana de su madre, busca artículos sobre su obra y llega a tutear a sus familiares como si realmente los conociera. Su actuación no es la de un fanático, sino simplemente la de ese lector ideal de diarios que ha sucumbido a una verdadera experiencia de la otredad.

La seducción que el diario provoca en los escritores proviene de las múltiples posibilidades que ofrece en la comprensión de su propia imagen. Diferentes modalidades de lectura se ofrecen a un lector de diario, tantas como permiten las mismas especificidades de la escritura diarística: dada la naturaleza de sus recursos, ofrece la posibilidad de realizar lecturas parciales o aleatorias, contrario a las exigencias de la lectura continua y ordenada a la que convocan los otros géneros. De la misma forma en que la escritura de un diario ofrece al escritor una enorme libertad, su lector puede permitirse todo tipo de elecciones, su posición siempre es activa en la medida en que la lectura no está dirigida a articular la unidad de la obra sino a conformarse con la potencialidad de cada fragmento del texto. El lector ha de multiplicar su mirada sobre las variables de esa composición y elegirá apelar, o no, a una totalidad significativa y determinar, o no, un pacto de lectura enfocado en lo biográfico. Tales condiciones de recepción a las que el diario convoca inciden también en sus posibilidades de análisis: los habituales contratos de lectura se quiebran en estos textos y es trabajo de la crítica reconstruir una metodología adecuada para reflexionar sobre ellos.

Si bien el reconocimiento del diario en el contexto crítico y académico en Latinoamérica ha surgido hace apenas un par de décadas, la valoración de los diarios, en tanto obra literaria, ha sido una tarea anterior de los escritores, y son sus diarios los que mejor exponen los distintos modos de recepción y exégesis de esas obras.



## CAPÍTULO DOS

### **De la escritura a la publicación: versiones del diario de escritor**

Tradicionalmente los diarios han estado ligados a la imagen de un manuscrito, al cuaderno donde día a día se escribe. El cuaderno rústico y secreto ha sido el símbolo de un género que surgió históricamente en el seno del espacio privado. En el cuaderno, los trazos de las grafías son también la expresión de un cuerpo que escribe, de su movimiento capturado en las letras.

En sus inicios la edición y publicación de los diarios acontecía exclusivamente de manera póstuma, lo que legitimaba el pacto de sinceridad y espontaneidad que por mucho tiempo definió al género. Sin embargo, el comienzo de la deliberada publicación en vida de los diarios ha transformado nuestra visión sobre la aparente esencia secreta del diario, hasta propiciar adentrarnos en las estrategias literarias con que esa intimidad se escenifica en su proyección al espacio público. El identificar las transiciones y modificaciones entre el manuscrito y la obra publicada cobra especial relevancia al permitirnos advertir tanto el intenso trabajo de reescritura como las preocupaciones literarias que involucra la construcción de la obra.

Gracias a la existencia de los archivos de escritores podemos ser testigos de la génesis de sus diarios. El archivo es particularmente revelador, no solo porque descubre los vacíos y omisiones de ciertas publicaciones, sino porque da cuenta de los distintos estados de una obra que se creía única, así como de los procedimientos que llevaron a su gestación; aspectos que habrán de modificar su sentido e interpretación.

Si en el capítulo anterior situamos la lectura de los diarios de escritores como detonantes de la escritura, este capítulo se centra ya no en la lectura del diario ajeno sino del propio, en el que tal operación de lectura conduce a una reescritura y recomposición de la obra que tendrá

como objetivo la publicación. El cuaderno incipiente se convierte así en un diario literario que se desplaza de la categorización de obra meramente documental hasta situarse como obra artística autónoma. Este planteamiento debate las ideas del estudioso del diario, Philippe Lejeune, para quien “diaries are forms of praxis, not artistic works” (“Auto-Genesis...” 207). Como observaremos, los escritores aquí estudiados buscan, por el contrario, hacer de esa escritura una obra.

A continuación analizaremos la práctica de la reescritura entre los manuscritos y la obra publicada de los diarios de Alejandra Pizarnik, Alberto Girri, Augusto Monterroso y José Donoso. Tomaremos en consideración los manuscritos de los diarios de los cuatro escritores depositados en los archivos de la biblioteca Firestone en Princeton University, así como las distintas ediciones de sus diarios publicados, citando en cada caso la fuente. Este ejercicio comparativo de la reescritura de los diarios de dos poetas y dos narradores nos permitirá observar que la práctica diarística en Pizarnik y Girri está estrechamente ligada a su poética de escritura, la cual busca empatar el fragmento diarístico con la experimentación de sus formas poemáticas. Por otro lado, observaremos que en Monterroso el diario se plantea como un cuestionamiento por el género cercano a su práctica de las formas breves, mientras que en Donoso la escritura y publicación de los fragmentos de su diario estará dirigida a reflexionar sobre el papel del escritor como figura pública.

### **I. Del fragmento diarístico al fragmento poético en los diarios de Alejandra Pizarnik y Alberto Girri**

La poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) inició la escritura de sus diarios en 1954, incluso antes, y lo continuó hasta 1972, el año de su muerte. Sus diarios fueron editados de manera póstuma por Ana Becció en el 2003 y posteriormente reeditados en versión ampliada y

corregida en el 2013.<sup>39</sup> A partir de esta primera edición, el diario de la escritora ha sido uno de los más estudiados en el ámbito de la crítica latinoamericana, situación apenas comparable con la atención que ha recibido el diario de campaña de José Martí y, en menor medida, el diario de Julio Ramón Ribeyro.<sup>40</sup> El creciente interés por la vida y obra de Pizarnik emana tanto del reconocimiento literario que ha tenido su poesía en los últimos años como de la seducción de su turbulenta personalidad que la condujo al suicidio cuando apenas contaba con 36 años. Si bien el diario de Pizarnik es un testimonio constante de su sufrimiento, lo es también de su compromiso con la obra literaria. En muchos casos la escritura de su diario es indiscernible, en forma y fondo, de su obra poética. Esta condición es notable especialmente en los breves fragmentos de su diario que la autora publicó en vida así como en los muchos pasajes que corrigió y reescribió con ese objetivo.

En 1962 Pizarnik publicó en la revista colombiana *Mito* una versión reescrita de 39 entradas diarísticas bajo el título “Diario 1960-1961”, correspondientes a esas fechas. Asimismo publicó lo que podemos llamar un poema-collage: “Fragmentos de un diario”, en la revista *Poesía= poesía* (1962), un texto que se compone de seis fragmentos pertenecientes a entradas de su diario del mes de julio de 1962. Este texto fue posteriormente reproducido en francés en 1963 en la revista *Les Lettres Nouvelles* bajo la traducción de P.X. Despilho. Además de estos

---

<sup>39</sup> Hay algunos indicios de que Pizarnik inició su diario antes de 1954, como lo muestra un fragmento del diario incluido en una colección de cartas enviadas a su psicoanalista León Ostrov. Inés Malinow tuvo acceso a estos escritos y en su introducción a la poesía de Pizarnik en el libro *Poesía argentina contemporánea* (2008), incluye un fragmento de diario con fecha del 7 de diciembre de 1952 (283). En los manuscritos conservados en Princeton University los cuadernos comienzan en septiembre de 1954 y comprenden hasta el 24 de septiembre de 1972 un día antes de su muerte. La primera edición realizada por Becció en el 2003 fue ampliamente criticada por los descuidos editoriales así como por la supresión y censura de muchos pasajes (Venti “Los diarios...” párr. 3). La edición del 2013, corregida y aumentada, sigue planteándose por parte de la editora como una selección, en ambas ediciones la supresión más significativa es la eliminación total del último cuaderno correspondiente a 1972.

<sup>40</sup> Entre algunos estudios dedicados a los diarios de Pizarnik se encuentran *La escritura invisible* (2008) de Patricia Venti, *Una stagione all' inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik* (2006) de Federica Rocco y *Sujeto cuerpo y lenguaje en los diarios de Alejandra Pizarnik* (2000) de Nuria Calafell Sala, entre otros trabajos académicos.

fragmentos publicados, en su archivo se pueden encontrar varias piezas mecanografiadas reescritas de su diario de los años 1961 a 1964, así como un cuaderno titulado “Resúmenes de varios diarios 1962-1964”. El método de escritura de su diario siempre incluyó la relectura constante de sus cuadernos y la corrección de lo escrito, aspecto notable en las abundantes marcas de los manuscritos y en los variados usos de tintas y colores; práctica que mantuvo, incluso, en el último cuaderno, 1972, correspondiente a una etapa de gran fragilidad y en la que su escritura comienza a ser caótica e ilegible. Gráficamente la escritura de los diarios está llena de marcas y símbolos que se anulan en la publicación. El uso variado de los colores en una misma página llega a ser significativo en tanto explica las discontinuidades del texto, tanto como la variación en los temas o los momentos de la escritura, aspectos que la uniformidad de una edición no refleja. Sólo una publicación facsímil haría justicia, en toda su dimensión, a la importancia que los diarios como objeto tienen, y al conjunto de significados que alberga su materialidad.<sup>41</sup> Esta es quizá la verdadera traición de las publicaciones póstumas, que va más allá de la autorización de sus autores, tal como ocurre con los diarios de Pizarnik, donde grafías y dibujos -ella también era pintora- serán ignorados por el lector, junto con los pasajes censurados. En tanto el diario de publicación póstuma se rige bajo la ley de un editor, su destino deja de competir al escritor para ser dirigido por criterios externos que, a su manera, darán una visión de totalidad. El diario publicado por el escritor, en cambio, no es un producto final, tampoco una última palabra, se ofrece por entregas, de manera parcial o fragmentariamente, abarcando periodos de tiempo sobre los que el autor elige trabajar. Así sucede con los únicos fragmentos

---

<sup>41</sup> En el 2013 Ana Becció realizó una publicación facsímil de 89 hojas mecanografiadas de un diario reescrito y no publicado por Alejandra Pizarnik, titulado “Fragmentos de un diario. París 1962-1963”. Al ser un texto mecanoescrito el interés gráfico es menor al de sus manuscritos, aún así resulta novedoso en tanto obra autónoma planeada por Pizarnik. En Latinoamérica contamos, además, con las ediciones facsímiles de *Diario: cuaderno de disciplinas espirituales*, de Ricardo Güiraldes; *El diario del Che en Bolivia* y *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Sin duda, la extensión de los archivos y la dificultad de su lectura son un inconveniente para la realización de ediciones facsímiles. Actualmente las ediciones digitales proporcionan caminos más viables para reproducir y dar a conocer los manuscritos.

del diario que Pizarnik publicó en vida y que hasta ahora no han sido objeto de estudios críticos.<sup>42</sup>

La publicación de “Diario 1960-1961” estuvo motivada, probablemente, por el director de la revista *Mito*, el escritor colombiano Jorge Gaitán Durán, aficionado al género y quien también publicó en la revista fragmentos de sus diarios de viajes de la década de los cincuenta. Sin embargo, no deja de advertirse la importancia que ya tenía esta escritura para Alejandra Pizarnik en el conjunto de su obra, como se observa en su carta del 3 de octubre de 1961, en que le comunica a su amigo y psicoanalista León Ostrov sobre la invitación a publicar su diario:

Recibí una carta de la revista *Mito* –según mi experiencia en lecturas latinoamericanas es la mejor revista– donde me dicen de publicar mi diario (creo que le hablé de él en la carta anterior). Si hay algo en lo que creo es este diario: hablo de su calidad literaria, de su lenguaje. Es infinitamente mejor que todos mis poemas. [...]. (*Cartas* 80)

El texto reescrito, “Diario 1960-1961,” está conformado por entradas breves que siguen el formato del diario personal, es decir, pequeños fragmentos precedidos por una fecha. A partir del cotejo de este texto con los manuscritos originales podemos advertir que si bien la publicación guarda amplia relación con el contenido y las fechas del diario original, la operación de reescritura, en la que se efectúan cortes y añadidos, anula las referencias biográficas situacionales. A partir de este procedimiento se observa una resignificación del género en función de una apuesta poética. Particularmente proponemos que en la reescritura del diario se establece una filiación literaria con la novela *Aurélia* de Gerard de Nerval. Mediante esta referencia la autora transforma la experiencia autobiográfica, típica del diario, en una experiencia de lenguaje, es decir, en un texto que desplaza lo meramente testimonial para convertirse en una obra en la que Pizarnik se autofigura bajo claves literarias. Aunado a este elemento, el diario

---

<sup>42</sup> Un análisis preliminar sobre estos textos está en un apartado de mi tesis de maestría *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik* (2009), donde estudio el conjunto de los diarios en relación con la obra poética.

reescrito también revela una experimentación con las formas poéticas que caracterizan la obra de Pizarnik.

“Diario 1960-1961” comienza con fecha del 1º de noviembre de 1960 y sólo comprende esta breve oración: “Falta mi vida, faltó a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro que no recuerdo” (110). Este es sólo un extracto que la autora toma de la entrada original en la que puede leerse:

1 de noviembre, (martes)

Un rostro ~~que me enfió~~. Un rostro que no recuerdo, ya no está en mi memoria. ~~Entré en mí y mi ser lo absorbió~~ Ahora es el combate con la sombra ~~con las~~, nubes difusas y confusas. Le he dado todo. Lo hice y lo puse en mí. ~~Para que adquiriera una forma digna de mi sueño, una forma para mi silencio.~~ Le di lo que los años me quitaron, lo que no tengo, lo que no tuve. Ahora falta mi vida, ~~me~~ faltó a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro, ~~con ese rostro~~ que no recuerdo.

No podrá conmigo ese rostro. ~~Ningún rostro podrá conmigo (la fuente ha dejado de manar)~~ Es tarde para andar otra vez ~~en la lluvia, en el sol, en la soledad~~ invadida por una presencia muda ~~que dice más que todas las palabras.~~ Ya no más los amores místicos, un rostro clavado en el centro de mí ~~vida~~.

Pero sé que mi vida sólo tiene sentido como ahora no quiero amar [...].<sup>43</sup>

La frase aislada en “Diario 1960-1961” potencializa la interpretación más allá de lo sugerido en el párrafo original. El contexto aporta información que implica una sola directriz de sentido: la desilusión ante la búsqueda amorosa. En el fragmento publicado se genera ambigüedad sobre la correspondencia de ese rostro, el cual puede pertenecer, o no, al sujeto que

---

<sup>43</sup> Si bien algunos de estos fragmentos ya han sido publicados en la nueva edición “completa” de Ana Becció citaremos directamente el archivo de Princeton en el cual se pueden apreciar las correcciones que la autora hace en su primera versión y que incorporamos en esta cita. Lo haremos exclusivamente en las entradas en que precisamos ver las correcciones del original, para el resto de las citas del diario citaremos la edición de Becció o la que corresponda. En el original esta entrada está escrita con tinta negra y las correcciones, o suprimidos, en tinta verde. Todas las citas del manuscrito original de “Diario 1960-1961” estarán tomadas del cuaderno de octubre de 1960 a abril de 1961 (1960-1961; Alejandra Pizarnik Papers, Box 1 Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library).

enuncia. La ausencia de rostro es también ausencia de identidad, de reconocimiento, en la frase sólo se hace presente la voz enunciante, aspecto contradictorio si consideramos que comúnmente el diario se comprende como “constancia de ser”; es significativo que el diario publicado comience con tal ausencia. Algo semejante se presenta en la entrada siguiente, con fecha del 24 de noviembre: es una imagen poética que refiere un posible encuentro amoroso con un cuerpo sin rostro, la misma ambigüedad del fragmento anterior apunta a la posibilidad de un desdoblamiento: [...] “El cuerpo sin cabeza entró apartando con un gesto brusco la cortina inexistente. Me hundí en la cama y el cuerpo me siguió. Las cosas hicieron un seco ruido como de músculo al distenderse. Me hundí en lo oscuro del abrazo y no vi más que sus labios” (“Diario 1960-1961” 110). Cabe mencionar que este es un extracto literal de las últimas líneas de esa entrada en el original, salvo una descripción que se suprime: [...] “el cuerpo sin cabeza ~~con eien~~ ~~manos y eien~~ labios [...]”. En este punto el único elemento que marca la continuidad entre una entrada y otra del diario publicado está articulada por la fecha y por el tópico de la no identidad cuya representación ambigua sugiere tanto la presencia de un “doble”, como una fusión de dos entidades ajenas. A este respecto es muy sugerente el fragmento siguiente del 11 diciembre:

Soñé:

Un bosque, me adelanto hacia mi enemigo que está apoyado contra un árbol y sonrío. Aterrorizada me doy vuelta y me encuentro con lo mismo: el mismo árbol y el mismo hombre. Todo se desdobló: el sol, el árbol, el hombre. Todos excepto yo que no sé si avanzar o retroceder.

Al despertar pensé en Nerval y me dije:

¿Por qué no haré yo también un esfuerzo por ordenar y aclarar mi obsesión? Y decidí anotar lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad. (“Diario 1960-1961” 110)

El pasaje presenta algunas variaciones respecto al original de la misma fecha:

Anoche me vi sin saber qué hacer. Creo que soñé algo así: un bosque, me adelanto hacia un hombre que es mi enemigo, que está apoyado en un árbol, y me mira con sonrisa de perseguidor. Aterrorizada me doy vuelta y me encuentro con lo mismo: el mismo árbol y el mismo hombre. Todo se desdobló: el sol, el árbol, el hombre. Todos excepto yo que no sé si ir adelante o retroceder.

Como se puede advertir en el original la dubitación “creo que soñé algo así”, acontece como afirmación en la reescritura: “soñé”. Hay una inclinación a la síntesis a partir de la reelaboración del texto, como sucede con la frase: “me adelanto hacia un hombre que es mi enemigo...”, donde luego se puntualiza: “me adelanto hacia mi enemigo que está apoyado contra un árbol y sonrío”, evocando aquí una sonrisa sin destinatario. Pero lo más significativo del fragmento es la incorporación del escritor Gérard de Nerval en el texto reescrito. Este fragmento se encuentra literalmente en el manuscrito original, pero en otra fecha (en la del 14 de diciembre de 1961) el contexto es completamente distinto al del fragmento en que se reinserta; esta operación de recorte y yuxtaposición es también parte de su método de composición.

El diario que se reescribe y publica actualiza el sentido en función de una referencia literaria y no bajo la consideración del tema biográfico del diario original; el texto reescrito se funda, a partir de una tensión ficcional cuya filiación con el autor francés Gérard de Nerval es determinante. Su mención nos sugiere un paralelismo con *Aurélia* (1855), obra que se inspira en las impresiones sobre el amor, el sueño y la locura, que el autor francés tuvo en los últimos años de su enfermedad. *Aurélia* es también una obra surrealista que evoca la presencia de la mujer amada muerta mediante la imbricación de dicotomías como la vida y la muerte, lo irreal y lo real, y la vigilia y el sueño. En la obra de Nerval el sueño no implica una evasión del pensamiento sino una forma de existencia, mientras que los hechos cotidianos también se transforman dentro de la lógica mística de los sueños.



En el diario reescrito, las referencias a la obra de Nerval, aún veladas en el texto, transforman la experiencia o los sucesos vividos del diario original en función de un “orden poético literario”. Así sucede por ejemplo, en la entrada del 15 de diciembre donde en el original, en la misma fecha, la diarista (Pizarnik) va a la salida de la oficina de M., una mujer, no la encuentra y cavila decepcionada sobre la posibilidad de haber sido identificada por ella.

En el texto reescrito, en la misma fecha, no aparece esa inicial, ni se hace alusión a la oficina: “No sé cuando empecé a buscar a esa persona. No sé quien es esa persona” [...]. (“Diario 1960-1961” 110) El contexto de la búsqueda se da en un espacio natural y en medio de una multitud. La búsqueda real de la oficina que aparece en el manuscrito original, se convertirá en una búsqueda plena de elementos oníricos, aquí la identidad se mantiene ambigua, al no hacer explícito el nombre y el género de la persona buscada.

La búsqueda se va aclarando, y el 25 de diciembre en el diario reescrito aparece este fragmento:

Aún el sueño de anoche, aún la visión de G. iluminado como un santo, erigido en mi confusión como el dios de la lluvia en el cerebro de un salvaje. Más que nunca sé que G. no corresponde a esta imagen que me delira. Y más que nunca quiero llamarlo, al verdadero, y pedirle que venga. (“Diario 1960-1961” 111)

Es hasta esta novena entrada donde se presenta la inicial de G. quien, a partir de este momento, parece identificarse con la “persona” amada, señalada en los fragmentos anteriores. Si bien en el original la inicial era M., letra correspondiente al nombre de Marta una mujer de la que Pizarnik estuvo enamorada, en el texto reescrito es suplantada por la G., y hace alusión a un hombre. Dos ejemplos literales de este cambio en la obra reescrita de Pizarnik se advierten en esta entrada del manuscrito original donde en la misma fecha puede leerse: “Aún el sueño de anoche,

aún la visión de M. iluminada como una madona, erigida en mi confusión [...]” . El otro ejemplo es posterior, y dice: “Y si M. me envidiara mi amor por ella?” [8 de enero de 1961]. Mientras que en el diario reescrito, en la misma fecha, aparece de este modo: “¿Y si G. me envidiara mi amor por él?” ( “Diario 1960-1961” 111).

Por un lado, la voluntad de Pizarnik de suplantarse la inicial femenina de M. a la G. en masculino, lo inscribe en un relato romántico convencional que para la época no sería tal con dos figuras femeninas en tanto la imposibilidad amorosa probablemente tendría otra lectura.<sup>44</sup> Sin embargo su reemplazo va más allá de un ocultamiento biográfico, pues, desde nuestro punto de vista se asemeja más a la trasposición de nombres que opera en *Aurélia* el nombre que Nerval elige para omitir el nombre de Jenny Colón, su gran amor fallecido, así lo sugiere el autor en la obra: “Una dama, a quien amé largo tiempo, y que llamaré de nombre Aurélia, fue seducida por mí.” (*Aurélia* 16).

Cabe mencionar que en el manuscrito original de Pizarnik las alusiones a M. son abundantes y están cargadas del mismo delirio amoroso del texto reescrito, aunque sin esta comparación entre ambos textos es muy difícil que se perciba el carácter ficticio de G. y por tanto la intención deliberadamente literaria con que fue estructurado el texto publicado. La inicial elegida por Pizarnik es muy significativa en cuanto nos remite al nombre de Gérard de Nerval y a su obra, *Aurélia*, en la cual la búsqueda de la mujer amada, se sitúa también a través de claves literarias, así se observa, por ejemplo, en estas palabras de Nerval: “¡Qué locura –me decía– amar tan platónicamente a una mujer que no os ama... esta es la falta de mis lecturas: he tomado en serio las invenciones de los poetas, y he hecho de una persona sencilla de nuestro siglo una Laura o una Beatriz” (*Aurélia* 17). Esta simbiosis entre la literatura y la vida aparece también en

---

<sup>44</sup> Pizarnik nunca declaró públicamente su preferencia sexual, y hay pasajes en su diario en los que rechaza las etiquetas que definen la identidad, aunque su diario sí da testimonio de las diversas relaciones que mantuvo con hombres y mujeres. En su diario reescrito simplemente se sigue la convención del amor romántico heterosexual.

el diario reescrito de Pizarnik, como se advierte en la entrada del 14 de enero donde escribe en francés “Par litterature, / j’ ai perdu ma vie”. Que es una apropiación de los versos del poema de Rimbaud en *Les illuminations* (1874): “Par délicatesse / j’ ai perdu ma vie” (144). Aquí los versos entran en el diario reescrito para sustituir la descripción del día vivido, sugiriendo la fusión entre literatura y vida. Tal fusión reviste un destino trágico por el que ambas se anulan, como se insinúa varias entradas después en el diario reescrito de Pizarnik, hacia el 15 de abril de 1961: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” (“Diario 1960-1961” 115).

La entrada que también se encuentra en el original, en otro contexto y en otra fecha, el 11 de abril, nos ubica en una de las directrices de lectura bajo las que se puede comprender este diario al sugerir que la realidad literaria articula el orden de la vida. El diario reescrito intenta borrar las fronteras entre la vida, el sueño y la escritura. En este contexto es significativa la entrada del 20 de abril: “Hoy, aún en duermevela corrí al espejo murmurando: ‘*El sueño es una segunda vida*, ¿por qué habría de escribir cuentos fantásticos si yo no existo si debo ser la creación de algún novelista neurótico?’[...]” (“Diario 1960-1961” 115). La oración en cursiva es justamente la frase con que inicia *Aurélia*, lo que nuevamente nos confirma la relación entre el diario reescrito de Pizarnik y la obra de Nerval, tanto como explica la constante referencia al sueño y a la literatura en el diario. Pizarnik juega con el pacto biográfico que impone el diario como género, para reordenar sus días en función de una experiencia literaria mostrando que lo soñado y lo leído tienen tanta legitimidad como lo vivido.

La lectura de *Aurélia* por parte de Pizarnik se remontan a los primeros años de su diario, ya desde 1955 equipara sus estados anímicos con esa figura literaria: “[...] Ya no soy Alejandra;

soy Aurelia, Genoveva o Ariadna. Ahora que la tensión se disuelve, prefiero ser Gérard de Nerval. (Como dice Connolly, ‘ser Gerard de Nerval, ¡Pero sin sus sufrimientos, sin la locura!’ ” (*Diarios* 133). Más adelante, el 4 de marzo de 1958, también escribe: “[...] (Y qué familiar qué cercana me es la carencia de Nerval, su herida, su persecución de sombras, de fuego)” (235). El temor a la locura, generado por las constantes depresiones, aunado a su pasión literaria, fueron los alicientes para reconocerse en la trágica figura del poeta romántico, incluyendo el paralelismo con el delirio amoroso y más aún con el estilo poético.

La última entrada de su diario reescrito corresponde a la fecha del 2 de mayo de 1961, fragmento que no se encuentra en el original y que es probablemente una entrada “inventada” y escrita exclusivamente para ese texto a modo de cierre y como confirmación de su vocación de poeta: “Hubiera preferido cantar blues en cualquier pequeño sitio lleno de humo en vez de pasarme las noches de mi vida escarbando en el lenguaje como una loca” (“Diario 1960-1961” 115). A pesar de que la publicación concluye en esa fecha, hay indicios de la continuación de este proyecto hasta cuatro años después, como se sugiere en una lista de actividades del 29 de junio de 1964: “Relato de las diversas búsquedas de «G» : M.M; bar Odeón; La Méthode; Capri; St. Trop[ez ]” (*Diarios* 682).

La «G» , entrecorillada, hace referencia a M.M., que se corresponde con el nombre de Marta Moia. Si bien no hay un relato publicado al respecto, siguiendo los episodios autobiográficos, entre cartas y diarios, situados en Capri y St. Tropez, se trata de encuentros casi eróticos con diversas personas, en los que la figura de Nerval seguirá apareciendo como referente. La experiencia de Capri ocurrió en 1961, y está relatada a su psicoanalista en la misma carta donde hablaba de la invitación a publicar su diario:

Capri es una suerte de paraíso de la homosexualidad. He visto rostros maravillosos. He jugado el terrible juego de las miradas sin desenlace (yo en un café y una mujer

misteriosa que se acerca y se sienta en la mesa de al lado y no hace más que mirarme;  
esto duraba horas; levantarme y sentir que me sigue, pero mirarla de nuevo y ver que no  
es la de recién sino otra, una nueva, et c'est toujours la seule, -ou c'est le seul moment".  
(*Cartas 79*)

Las palabras en francés hacen referencia al poema "Artémis" de Nerval:

La Treizième revient... C'est encore la première;  
Et c'est toujours la seule, - ou c'est le seul moment;  
Car es-tu reine, ô toi! La première ou dernière?  
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?... (273)

Los primeros versos aluden a la circularidad y la repetición. Según los arcanos el trece es el número de la muerte, y el uno el número del origen, en el verso ambos momentos son equivalentes. El poema, también llamado "Le ballet des heures", alude a esa treceava hora convertida en la hora uno. En el poema todo confluye en un mismo tiempo; el cuestionamiento sobre "la première", "le seul", y "la dernière" hace referencia a esa simultaneidad. Esta es la misma referencia que Pizarnik emplea para atribuir a «G», las diversas experiencias eróticas que vive y que aún correspondiendo a personas distintas se sintetizan en una sola y se explican a partir de una misma búsqueda. Es por obra de su escritura poética por la que estas figuras se unifican hasta dejar de corresponder a una identidad o a un sexo específico. Por ejemplo, al episodio de Capri en 1961, con una mujer, le sigue el episodio de Saint Tropez, documentado el 22 de agosto de 1962, aquí relata un encuentro amoroso con E., un hombre, y recurre a los mismos versos: "Me recordaba tantos otros rostros que casi se lo digo si no fue que tuve miedo de que se ofendiera. El poema «Artémis» de Nerval nunca fue más exacto : *La treizième me revient, c'est encore la première...*" (*Diarios 480*).

De este modo, la inicial G., en el diario reescrito, más que ocultar la identidad biográfica de alguien, es la letra empleada para hacer confluír en ella a todos esos rostros que son en realidad uno solo: un símbolo de la búsqueda perpetua. Artémis y Aurélia son también personajes y textos que se empatan: la diosa, la amante y la figura literaria son una misma. De allí la consideración de Pizarnik de que *Aurélia* de Nerval “es una especie de glosa del soneto *Artémis*” (*Diarios* 493). De igual forma, Pizarnik evoca ambos textos en su diario para convertir su experiencia amorosa en una experiencia literaria análoga a las ideas de Nerval.

El vínculo de *Aurélia* con “Diario 1960-1961” no estriba sólo en paralelismos temáticos sino que alude también a una exploración de la forma. El diario reescrito está en consonancia con la prefiguración de un tipo de “prosa” que Pizarnik anhela y que ve culminada en *Aurélia*. En varias entradas del diario de 1962 Pizarnik señalará el “estilo purísimo” que tanto admira de la obra de Nerval, al grado de señalar que ningún escritor en lengua española ha logrado la finura y simplicidad de *Aurélia*. Obra sobre la que la poeta se refirió en otra entrada de su diario:

[...] Extrañeza ante el conocimiento hermético de N. En verdad, a pesar de ser un bellissimo poema, *Aurélia* es más el fruto de las lecturas de N. que de su locura. Lenguaje conmovedoramente terso. ¿Cómo es posible que estando loco se haya expresado mediante un estilo sereno, dulcísimo? Me pregunto qué sucedería si todos los locos recibieran una cultura clásica[...] [22-09-1962]. (*Diarios* 493)

La definición de esta novela como “poema” es muy significativa en tanto nos ayuda a repensar el mismo texto de Pizarnik sobre el que podemos aventurar que logra el cometido de una prosa-poesía deseada. Octavio Paz llamará “visión analógica” a la concepción del mundo como ritmo, como se muestra en la prosa francesa del romanticismo. Paz señala que entre “las obras centrales del verdadero romanticismo francés se encuentre *Aurelia*, la novela de Nerval”; para Paz, que la califica de novela, su condición prosódica, vinculada al ritmo del poema, se

deriva del manejo de los acento tónicos en el francés, lo que lo lleva a justificar el origen y consolidación del poema en prosa en esa lengua (*Los hijos* 98). Sirva esta reflexión para justificar el carácter indeterminado, entre novela y poema, que Pizarnik le adjudica al texto de Nerval, y en particular reconocer el trabajo estético y literario que advierte en él antes que asociarlo a su enfermedad mental.

La condición fragmentaria de “Diario 1960-1961” es ciertamente una consecuencia de la composición común del género diarístico en que se funda. Sin embargo, el texto también nos remite a algunos rasgos de la poética pizarnikiana que podrían vincularse con el problema de la forma. Así se refiere a su diario el 25 de julio de 1962: “Este diario –sea cual fuere su valor estético– podría ilustrar un estudio sobre la contención y la expansión literarias.” (*Diarios* 429). El diario se relaciona con la posibilidad de construcción de una prosa que no excluya el carácter poético, y culmina con el cuestionamiento y la disolución de las formas y los géneros. Esta problemática da inicio con la exploración que Pizarnik lleva a cabo sobre el poema en prosa, el cual está ampliamente referido en su diario.<sup>45</sup>

La preocupación y el estudio dedicado a los límites de la prosa y el verso es también un intento por definir lo poético y, a la vez, un deseo de abolición de los esquemas genéricos. La emancipación de las formas líricas y narrativas tradicionalmente aceptadas se resuelve en su obra como un juego tensional entre ambas y desemboca en el “fragmento” como una de las posibilidades expresivas de su obra.

---

<sup>45</sup> El libro *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004) de Carolina Depetris documenta el tema del poema en prosa en la obra de Pizarnik.

Un ejemplo radical de esta operación se observa en el método de composición del texto “Fragmentos de un diario”, escrito integrado por siete fragmentos inconexos, ligados por el título y sin mención de las fechas.<sup>46</sup>

Estableciendo una comparación con los diarios originales, advertimos que los fragmentos fueron recortados literalmente del mes de julio de 1962, por lo que no hay labor de reescritura en ellos. Los fragmentos están ordenados de manera “arbitraria”, pues aunque su contexto original es extenso y descriptivo no hay ninguna relación con él en la selección. En una primera lectura destaca su condición epigramática y su sentido críptico:

FRAGMENTOS DE UN DIARIO

Y habrá la misma sed, la que no se refiere ni al agua ni a la lluvia, la que sólo se sacia en la contemplación de un vaso vacío. [A]

Y apenas aparezco todo se hace imagen lejana que está en un lugar al que accedo si me destruyo y me desmorono. [B]

Alguien invoca, alguien evoca, alguien pide penitencias, remisiones, revisiones. Es la hora de horadarse. La hora del oráculo. Alguien pide treguas, límites. ¿A quién? Vieja historia. [C]

¿Qué podemos pedir sino más sed? Y todo –desde el río hasta sus ojos amados– para terminar “exactamente como un perro”. Elle n’ en pouvais plus d’exister. Cada instante que pasa es como si me pasara a mí. [D]

—Cuando yo muera, ¿quién me lo va a decir? (Esto le dije, pero mis palabras eran como máscaras solitarias caminando a la altura de un rostro humano en una tarde de lluvia). [E]

Aún saber que no hay solución me tranquiliza como si la hubiera. [F]

No eres tú la culpable de que tu poema hable de lo que no es. Si hablara de lo que no es, quiere decir que no vino en vez de venir. Pero ¿por qué hablo con verbos activos como si me hubiera pasado la noche con una espada en la mano? [7G].

(“Fragmentos de un diario” 5)

---

<sup>46</sup> Como ya se mencionó el texto fue publicado en la revista *Poesía=poesía* (1962). Este texto no ha sido integrado en ninguna edición de las obras completas de Pizarnik.



Los fragmentos A, B y C corresponden al 25 de julio, el fragmento D al 26 y 27 de julio, el E y el G al 28 de julio, mientras que el F pertenece al 31 de julio. A simple vista, la conexión con el título y el contenido del “poema” deja al lector a la deriva ante la no asimilación de la identidad del enunciante. La complejidad entre las frases comienza con las disonancias entre los sujetos de enunciación en cada fragmento, lo que anula la continuidad desde el inicio. La primera persona del singular se utiliza en el fragmento B, en el E y el F, mientras que hay una primera persona del plural en el D, y una voz neutra o impersonal en el A y el C. A la vez, la alusión a la segunda persona a quien se interpela, directa e indirectamente, sugiere una confluencia de “personajes” cuya identidad se borra. En esta operación también se inscribe la visión poética que Pizarnik construye en gran parte de su escritura, que en algún momento definió de este modo:

Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia pero hecha nada más que de vínculos sutiles que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y el objeto así como la supresión de las fronteras habituales que separan al yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis. (*Prosa* 305)

El texto en su conjunto remite a esa síntesis de voces que conducen a una mirada neutra, donde la pregunta “¿quién habla?” o “¿a quién se habla?” carece de respuesta. Esta ausencia tiene su correlato en el sentido de los fragmentos, los cuales se advierten determinados por una falta: la sed, la imagen lejana, la invocación, la soledad, la muerte, etc. A la vez, los fragmentos sugieren una paradoja: la presencia de la ausencia: “la sed que se sacia en el vaso vacío”, “cuando yo muera ¿quién me lo va a decir?”, “Elle n’en pouvait plus d’ exister”, “aún saber que no hay solución me tranquiliza como si la hubiera”, “No eres tú la culpable de que tu poema hable de lo que no es”, etc. Tal contradicción, reiterada en cada uno de los fragmentos, va confirmando unidad al texto.

Más allá de formular una interpretación, es importante acentuar la importancia del mecanismo del collage que se emplea, el cual sugiere una nueva posibilidad de lectura instaurada por el diario, en cuanto género, y una nueva posibilidad estética para esta forma de composición. Bajo esta consideración, destacamos la observación de Pizarnik, al referirse a la reelaboración de sus diarios en 1969: “La idea del *collage* me sobrecoge y me desampara. La unión de los fragmentos vale la pena si cada fragmento es válido de por sí. Quiero decir: si los fragmentos son válidos aisladamente, la tarea de reunirlos es muy fácil” [03-06-1969] (*Diarios* 867).

En “Fragmentos de un diario” tal operación no es arbitraria, sino controlada. El fragmento no es un sedimento, sino una unidad. Los fragmentos que Pizarnik unifica en el texto, ciertamente no están reescritos, sino que fueron recortados y ordenados; esta actividad surge de “desmontar” la escritura del diario original y ejercer un control sobre esa escritura antes espontánea, para restituirse con la reordenación en una nueva pieza literaria.

La operación de collage debate ese eje que caracteriza al diario por tradición: “la referencialidad” y la autobiografía; los días ya no se restituyen en su realidad y coherencia cotidiana, pues lo escrito se transforma en un fragmento aislado, al margen de esa vida reproducida en la escritura inmediata; el “demonio del calendario”, como lo llama Maurice Blanchot, deja de ser la esencia del diario. Los fragmentos se convierten en una articulación azarosa determinada por el acto de cortar y pegar. La labor de ensamblaje de esa escritura equivale a la de un rompecabezas, cuyas piezas en desorden conforman una figura distinta. El texto recortado, sin siquiera reescribirse, funda un orden nuevo a partir de su extracción y reordenación, pues marca un nuevo inicio y un nuevo final, generando otro significado. Esta operación no busca el fin de la interpretación sino al contrario: se elimina el contexto para exigir del lector la invención de esa totalidad ausente que implica el fragmento.

El método de composición de “Fragmentos de un diario” es un ejemplo de una nueva operación de lectura, una lectura activa en la que el diario se ofrece como un abanico de posibilidades donde el lector puede extraer instantes, líneas, frases, pasajes, “fragmentos” que le son significativos y que escapan de la hegemonía de la lectura lineal y articulada a la que se asocian otros géneros.

En este nuevo conjunto que ofrecen los diarios, el fragmento puede ser considerado como un momento dialéctico de un escenario más amplio, tanto como un mero epigrama. En nuestra interpretación apelamos a una visión más bien integral sugerida por la reiteración de ciertos “estados” o temas, en busca de un punto de apoyo, ya que el texto es susceptible de potenciar aún más su sentido si no se contemplan tales relaciones entre los fragmentos; pues en una lectura aislada de cada uno el interpretar el “enigma” de cada “afirmación” se multiplicaría al infinito. No obstante, esa también es una posibilidad de los fragmentos del texto, actuar de manera aislada y generar por sí mismos otro sentido. El texto responde al carácter de “literatura de fragmento”, en la modalidad que Maurice Blanchot lo define: un texto desterritorializado de los sentidos inmediatos, alimentado por la negación de la identidad, de una historia articulada, de un contexto y de una situación identificable (“Memorandum” 187-188). De allí que la fragmentación textual de los diarios reescritos de Pizarnik sea, a su vez, una consecuencia formal de esa aspiración por una literatura neutra.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Para Maurice Blanchot al igual que para sus contemporáneos -Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, entre otros- la llamada escritura de fragmento se relaciona con una posición de resistencia y con un cuestionamiento a la hegemonía de los modos del discurso. El fragmento se configura como el modo de neutralizar el sentido, no se dirige al escepticismo sino a la posibilidad de generar un sentido en constante devenir y renacimiento, no implica una interrupción sino una huella de otro lenguaje y otro pensamiento; el fragmento no es propiamente un fragmento textual sino una forma de escritura y de pensamiento que no se rige por la unidad o la totalidad. En libros como *El paso no más allá* (1973) y *La escritura del desastre* (1980) Blanchot explora estas ideas sobre la literatura de fragmento.

“Diarios 1960-1961” y “Fragmentos de un diario” responden a una condición fragmentaria que no es accidental, sino que se relaciona con un sistema de pensamiento poético y filosófico que no le era ajeno a la poeta.

Otro escritor argentino, Alberto Girri, emprenderá un diálogo semejante con sus diarios. A diferencia de Alejandra Pizarnik, a Alberto Girri el diario no lo acompañó como “prenda íntima” y cotidiana a lo largo de su vida sino que su escritura obedeció a la puesta en marcha de proyectos literarios específicos. Gracias a la versión mecanoscrita de *Diario de un libro* (1972), sabemos que tal práctica comienza allí: “Entre enero y agosto de 1971, mientras escribía “En la letra, ambigua selva” me propuse a la vez la experiencia para mí inédita, quizás apasionante, de registrar día a día mediante anotaciones breves y esquemáticas, cuanto se relacionara con aquel libro”.<sup>48</sup>

El diario fue escrito entre el 4 de enero y el 28 de agosto, consta de aproximadamente 166 entradas fechadas, casi todas divididas a su vez en fragmentos. En la obra de Girri, como es notable a partir de esta publicación, comienzan a ser evidentes las reflexiones sobre la observación del acontecimiento poético en tanto producto: el poema, y su proceso: la poética. Esta función puede ser observada en los fragmentos en prosa que acompañan algunos de sus libros y que parecen ser prolongaciones de este primer diario, nos referimos a *El motivo es el poema* (1976), *Lo propio de todos* (1980) y *1989/1990* (1990), compuestos por un poemario y sus correspondientes reflexiones en prosa; fragmentos que si bien fueron concebidos como diarios, en la publicación se han suprimido las fechas que los asocian con el género.<sup>49</sup> La

---

<sup>48</sup> Estas palabras, tomadas del mecanoscrito original, forman parte del prólogo, el cual incluye ligeras variaciones en la versión publicada, como lo es la eliminación de la aclaración “para mí inédita”. Las citas del mecanoscrito estarán tomadas de: *Diario de un libro*, version B, TMs with corrections; 1972; Selected Papers of Alberto Girri, Box 1 Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

<sup>49</sup> Una prueba de esta operación se puede constatar con el mecanoscrito del libro *El motivo es el poema*, compuesto de fragmentos que reflexionan sobre el quehacer poético y que aparecen fechados a manera de diario con entradas

eliminación de tales marcas nos sugiere la inscripción de los fragmentos en un espacio literario que no se delimita al diario personal, sino que se extiende a la exploración de las diversas formas que para Girri adopta la poesía. Desde la primera entrada de *Diario de un libro*, a pesar de su título, y de ser el único libro que sí conserva las fechas en la publicación, observamos este tipo de operaciones:

Lunes 4

Escribir. Examinar, mínimamente, aspectos de la propia vida. A qué conduce ese paciente recoger de minucias; un sólo instante de iluminación debiera bastarnos. Darnos cuenta que recorreremos lo probado ya por incontables generaciones. Darnos cuenta. Pero entenderlo racionalmente no sirve demasiado. El que no está dispuesto a admitir que toma el riesgo de dejar alguna vez de escribir para siempre que no continúe haciéndolo. (*Diario* 13)

En la versión mecanoscrita observamos algunas variaciones:

Lunes 4

Un Diario ~~personal~~ [Tachado] Examinar, mínimamente, la propia vida. Inutilidad. ¿A qué conduce [Tachado] si un solo instante de iluminación debiera bastarnos? Darnos cuenta que recorreremos lo ya hecho por incontables generaciones. Darnos cuenta. Pero ent. racion. no sirve de mucho [Tachado] El [Tachado] que no esté dispuesto a admitir que[Tachado] toma el riesgo de dejar de escribir para siempre [Tachado] que no siga ~~haciéndolo~~. escribiendo. Que no se ilusione con que aun le quedaría el refugio de un diario.<sup>50</sup>

---

que van del 4 de enero al 11 de noviembre de 1975. Todas las fechas fueron eliminadas en la publicación y algunos fragmentos fueron cambiados de orden. En la publicación se incluye un poemario al que le sigue como apartado ese conjunto de fragmentos, titulado también “El motivo es el poema”. Los libros *Lo propio de todos* y *1989/1990*, también contienen un poemario y una segunda parte hecha de fragmentos, llamada también “El motivo es el poema”. Si bien no hay mecanoscritos fechados de estos últimos es evidente que el nombre del apartado sugiere un procedimiento semejante, así como el título de *1989/1990*, el cual alude probablemente a las fechas en las que fue escrito. En el presente trabajo nos centraremos principalmente en *Diario de un libro*.

<sup>50</sup> *Diario de un libro*, version B, TMs with corrections; 1972; Selected Papers of Alberto Girri, Box 1 Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

En el texto reescrito se elimina la expresión “Diario personal”. La otra supresión significativa también alude al diario: “Que no se ilusione con que aún le quedaría el refugio de un diario”. A partir de tales cambios se busca aludir a una definición más amplia del “escribir”, por lo que la reflexión no se limita al proyecto del diario sino al acto en general, a una experiencia de escritura que está más allá de los géneros. El “recoger de minucias”, que sustituye a “constante esfuerzo”, es una alusión a la escritura cotidiana y su aprehensión de lo nimio, como oposición a la revelación que es el poema. El diario, que se gesta por acumulación y repetición, es en apariencia lo opuesto a la iluminación. Sin embargo, en Girri, ese instante luminoso tampoco existiría sin la práctica continua que exige el poema, el ejercicio, el constante “hacer”, uno de los tópicos de su obra. La entrada también evoca el epígrafe que Girri utiliza en su segundo “diario”, *El motivo es el poema*: “Toutes choses sont dites déjà, mais comme personne n’écoute, il faut toujours recommencer”. La cita es de André Gide, y aparece en “El tratado de Narciso”, con dicha expresión Gide se justifica para volver a contar, en sus palabras, el mito griego. Narciso, dios enamorado de sí mismo, encarna la antítesis de la escritura: contemplación *versus* acción. Narciso en su obnubilación deja de actuar en el mundo y muere. El diario, semejante a la contemplación de sí, es circularidad y repetición, el poema, en cambio, equivale a la obra, a la acción.<sup>51</sup> Pero el poema no es nunca algo concluido, es siempre un estar en camino, un hacer del poema, un ejercicio. Los fragmentos de su diario son, al igual que los poemas, esa prolongación del ejercicio. El diario como ejercicio disciplinario es también la escritura que permite la práctica y la continuidad. El ejercicio se sitúa de esta manera del lado de lo inagotable y lo inacabado. Son los fragmentos del diario los que de manera literal representan la aspiración poética y filosófica de la obra de Girri: la prosa y el ejercicio. El poemario y el diario del

---

<sup>51</sup> En el capítulo anterior mencionamos la relación entre la escritura del diario, para Du Bos, y su imposibilidad de la acción, o realización de la obra en el sentido tradicional.

poemario se convierten en textos indiscernibles e inseparables que alimentan el perpetuo hacer de la obra.

*Diario de un libro* y su poemario respectivo, *En la letra ambigua selva*, se publicaron como volúmenes independientes el mismo año.<sup>52</sup> Sin embargo es evidente la exigencia de una lectura como reconstrucción del juego especular que establecen ambas obras. Lo es aún más ante las entradas crípticas del diario que se enriquecen con el conocimiento de la referencia que ofrece el poema. Los fragmentos permiten diversas líneas de lectura, una es atender a la reflexión sobre la creación, identificar las “influencias”, los “juicios” sobre ese hacer; la otra que es la que ocupa justamente a la “génesis, correcciones, variantes” (*Diario* 7). En la primera vía se destaca el reconocimiento de las fuentes que hacen posibles los poemas: conversaciones, documentales, películas, piezas artísticas, obras literarias, etc. En la segunda, y una de las más sugerentes, la manifestación fortuita de las transformaciones de los poemas y sus significados: observar el juego de lectura y reescritura de la propia obra en el interior del diario. Estas operaciones pueden observarse en el proceso de composición de numerosos poemas documentados en el diario, ofrecemos tan solo el ejemplo de la gestación del poema “Doppelleben”, cuya primera mención aparece el 26 de febrero.<sup>53</sup>

### Viernes 26

---

<sup>52</sup> Esto no sucedió con *El motivo es el poema*, *Lo propio de todos* y *1980/1990* integrados en un volumen con su poemario respectivo.

<sup>53</sup> La entrada de la versión publicada no es muy distinta a la del mecanoscrito, salvo el segundo fragmento:  
Febrero 16 / Reflexiones sobre la “doble vida” (doppelleben), la constante, inevitable disociación. La mirada de Benn enfrentando al dictum de Hegel de lo interior y lo exterior del hombre es una unidad irremediable.

\* \* \*

La idea del poema está allí. Esperar. ¿Dobles vidas disociadas”? (*Diario* 47).  
El segundo fragmento, en el original, da cuenta del cometido del poema. Como estrategia retórica, el fragmento se reescribe y en esta nueva frase, Girri deja en estado de “espera” y cuestionamiento lo que antes había sido afirmación.

Benn, su prosa. [Tachado] Reflexiones sobre la “doble vida” (doppelleben), la constante, inevitable disociación. La mirada de Benn enfrentando al dictum de Hegel de que lo interior y lo exterior del hombre constituye una [Tachado] irremediable unidad.

\* \* \*

Poema describiendo las actitudes antagónicas que señala Benn.<sup>54</sup>

“Doppelleben”, cuarto poema perteneciente a la sección “metáforas”, la primera de las tres que componen *En la letra, ambigua selva*, establece un dialogo directo con la obra autobiográfica *Doppelleben* (1950), en español *Doble vida*, de la que toma el título. *Doppelleben* es una obra del reconocido médico y escritor alemán Gottfried Benn quien enfrentó la acusación de apoyar al Partido Nacional Socialista, dadas sus incursiones en la Academia de Letras y en el servicio militar. Su biografía es el relato de su vida y especialmente la defensa de la independencia de su obra. Uno de los apartados de su biografía, llamado también “Doppelleben” tiene como detonante la carta que el joven Klaus Mann le envía cuestionándolo por su participación en la academia alemana, y conminándolo a abandonar su cargo al servicio del poder en turno y volver a ser el aliado y modelo literario que había sido para los jóvenes escritores. La respuesta de Benn es la meditada explicación de su actuar en aquellas circunstancias impuestas e ineludibles, animada por la convicción primera de apoyar a su pueblo y la creencia de que de esa oscuridad surgiría la verdadera renovación. Fundamentalmente, la defensa de su obra literaria en su biografía apela a reconocer la incompatibilidad entre el ser y su acción efectiva: “En fin, el pensar y el ser, el arte y la figura del que lo hace, incluso el actuar y la vida propia de los particulares son modos de ser completamente separados y me abstengo de decidir si en resumidas cuentas pertenecen el uno al otro” (Benn 121-122).

---

<sup>54</sup> Diario de un libro, version B, TMs with corrections; 1972; Selected Papers of Alberto Girri, Box 1 Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.



Los primeros versos del poema de Girri son una especie de reproche al trabajo de aquel escritor, “novelista”, “contemplador”, “ideólogo”, posible acusador de Benn, que es igualmente incapaz de llevar su prédica a la esfera de la acción. En la entrada del jueves 15 de abril se cita una parte del comienzo que abona en esa crítica:<sup>55</sup>

“Dobles vidas, [Tachado] disociadas”.

nihilistas

supérstites de un credo

algunas de cuyas súplicas

aun circulan, sin ecos:

“Las cárceles son

universidades del crimen

que habrá que volar tarde o temprano”.<sup>56</sup>

La génesis de este fragmento se documenta en fecha del viernes 16 de abril:

C. Sugiere que en “Dobles vidas, disociadas”, la alusión al nihilismo contiene implicaciones usuales en cierta vanguardia de los años 20. Cita a Maiacowsky, la excitación que la actitud nihilista provocaba en él. Menos espectacular, el origen del poema es el recuerdo de la conversación de un café de Garay y Paso Colón, con un viejo anarquista que repetía obsesivamente frases de Bakunin. La de las cárceles. (*Diario 79-80*)

En el mecanoescrito la observación es más tajante respecto al comentario de su

---

<sup>55</sup> En la versión publicada del poema en esta fecha del diario sólo encontramos una variación respecto al mecanoescrito: “habrán” por “habrá”. Esta última palabra aparece nuevamente en la versión final en el poemario, además de incorporarse “demandas” en lugar de “súplicas:

nihilistas

supérstites de un credo

algunas de cuyas demandas

aun circulan, sin eco:

*Las cárceles son*

*universidades del crimen*

*que habrá que volar tarde o temprano. (En la letra 39-40)*

<sup>56</sup> Diario de un libro, version B, TMs with corrections; 1972; Selected Papers of Alberto Girri, Box 1 Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

interlocutor, en lugar de la expresión “menos espectacular”, la frase reza: “Nada de eso”.

La conversación del café se abona a la otra fuente del poema, que es la obra de Benn y su cuestionamiento a la visión hegeliana del hombre como unidad de pensamiento y acción, citada en el diario y reiterada en el poema: “¿Como encargados /de desautorizar la hegeliana sentencia/ de que lo interior/supone con lo exterior /un vínculo ineludible”? (*En la letra* 40). En *Diario de un libro* aparecen un par de referencias más, como la del sábado 17 de abril en la que se cuestiona la postura de Benn ante el nihilismo y a la vez se ofrece una lectura concluyente: “Es preferible atenerse a su obra, demostración también de otro de sus pensamientos claves: la posibilidad de elevarse del abismo por el mero hecho de cumplir una obra: alcanzar la inacción (el silencio), a través de la acción” (80). A diferencia de ‘los “supérstites”, la obra poética de Benn está por encima de su inacción política, constituyéndose en otro modo de “actuar” que lo salva; esta condición es precisamente la justificación de la “doble vida” de la estrofa final del poema de Girri:

¡Doble vida! ¡La expresión  
que tú, Gottfried Benn, acuñaste  
para nuestros constantes espejismos,  
desenmascarando incompatibles prácticas,  
chácharas sobre generalidades,  
reticencias en admitir  
que cuanto pesa y decide se produce  
fuera de la esfera de lo personal! (*Diario* 39)

Benn, que llevó la doble vida de médico y artista, reconoció en la acción presente y cotidiana de su práctica médica y su escritura, la única realización posible, la única vida posible, vida modesta, lejana a la creencia de influir en el devenir de la historia.

La “doble vida” como un signo trágico de la escisión entre el escritor y su pensamiento, y entre el pensamiento y la ejecución de la obra, se impone también en la práctica del “diario del libro”. Girri cuestiona la existencia de un único y auténtico “Yo”, por lo que no le será posible seguir hablando de un “diario personal”. Escribir es, de forma ineludible, llevar una doble vida. Girri omite en casi todas las entradas de sus distintos “diarios” hablar desde un *yo* eligiendo el impersonal tanto como el *nosotros*; reflejo de su apuesta poética, consolidada a finales de los 70, en la que su poesía se convierte en “un proceso de objetivación”, otra forma de distanciamiento entre el creador y lo creado. Idea en la misma línea poética de Blanchot para quien escribir es pasar del “Yo” al “El”, es escribir desde la neutralidad y el anonimato.

La influencia de Benn en *Diario de un libro* no se limita a este poema, sino que cobra importancia en otra de las reflexiones que competen a la obra de Girri. Como lo es su visión de la “prosa absoluta”: “Una prosa fuera del espacio y del tiempo, construida en lo imaginario, en lo momentáneo [...]” (Benn 118). Ideas que Benn toma de Pascal y Flaubert y que le permiten la creación de una obra literaria, amparada en el ritmo y en la búsqueda de la perfecta disposición de las palabras. Esta cuidadosa atención en la sintaxis también se explora en la obra de Girri, para Sergio Cueto, ésta constituye la “ética de la lírica” y es, en realidad, una “enseñanza de la prosa”; la prosa no “tergiversa” las palabras para volverlas símbolos –la llamada “desviación” de Jean Cohen (43)– antes bien presupone la sobriedad y la transparencia del lenguaje (Cueto 152).

En Girri, como en Pizarnik, la práctica del diario es un medio de exploración de la prosa, aunque no del tipo de prosa lineal que privilegia un eje narrativo al modo de su libro *Prosas* (1977), sino a partir de formas breves como el aforismo, el epigrama y especialmente el fragmento que diluyen la tajante oposición entre prosa y verso.<sup>57</sup> La escritura que nace como

---

<sup>57</sup> Como ya mencionamos, el fragmento surge como rechazo a la visión unitaria del pensamiento y, en un sentido formal, elimina la tradicional dicotomía que entre verso y prosa.

representación del individuo escindido es siempre una escritura fragmentaria: “poemas escritos a lo largo de una vida, con la intención de borrar toda traza de esa vida. Literalmente: *Écrire n’est pas destiné à laisser des traces mais à effacer par les traces toutes les traces, à disparaître dans l’espace fragmentaire de l’écriture...*(Blanchot)” (Girri *El motivo* 69).

La poética de Girri se inscribe dentro de esa apuesta filosófica desarrollada en las postrimerías de la modernidad que declara la fragmentación del sujeto y su incapacidad de sostenerse en la antigua potestad del *yo*. Su diario es, contrario a la vocación común del género, el espacio de la desaparición del yo en beneficio de la comprensión de la obra. La incorporación de esta perspectiva en un texto considerado autobiográfico por tradición, como lo es el diario, demanda también observar la transformación de las relaciones de la escritura diarística y la escritura poética. Si el diario es comúnmente el “espectáculo” de la puesta en escena de un yo, en Girri el papel protagónico no es nunca el de ese yo, sino la escenificación de la reflexión de un proceso creativo: “Opinar sobre el poema. El espectáculo de esa opinión volviéndose, antes o después, en contra de uno” (*Diario* 114). Opinión maleable, transformada por el proceso mismo y que habrá de ubicarse por encima de quien la ha emitido.

Desde el prólogo de *Diario de un libro* Girri cuestionó los motivos de su realización: “¿Tratar de aclararme con referencias de toda clase, exteriores o subjetivas, qué perseguía cada poema? ¿El ingenuo desplante, detrás de la máscara de la sinceridad, de exhibir determinadas zonas de la “cocina” de un hacedor de poemas?” (7). La reflexión sobre el quehacer poético y escriturario es una de las más reconocidas funciones de los diarios. No es casual que José Donoso conciba igualmente a los suyos como “la cocina del escritor” (*Diarios* 483). Pero entre la denominación del “hacedor de poemas” de Girri, y el “escritor” de Donoso se sitúa también la brecha que separa la concepción de ambos diarios. El hacedor difiere del poeta o escritor, en

tanto observa su práctica como oficio cotidiano, sin el revestimiento de la figura de autoridad que cubre al poeta o escritor. Así lo describe Girri parafraseando el ensayo de Roland Barthes “Écrivains et écrivants” en otro de sus libros: “El escritor (poeta), como alguien con matices de sacerdote, en tanto que el hombre que hace poemas (que escribe, hacedor), asume un papel asimilable al de oficinista” (*El motivo* 106). La distinción entre *escritor* y *escribiente* (hacedor) según Barthes, sitúa al primero dentro de la práctica institucionalizada en que se convierte la literatura. Para el *escritor* su trabajo tiene un valor de cambio, “sacerdote asalariado” lo califica Barthes (*Lo obvio* 206). El *escribiente*, por el contrario, ejerce una escritura que no admite la afirmación contundente, su palabra es mera mediación, instrumento que comunica sin constituirse en verdad esencial; el trabajo del *escritor* se asume como un gesto, un hecho, mientras que el *escribiente* encara su quehacer como actividad inagotable, como práctica y ejercicio. Al amparo de esta última definición se ubica el trabajo de Girri y Pizarnik donde la práctica motivada de su escritura fragmentaria es también la representación de un yo que se disgrega anulando su propia autoridad.

Esta concepción de la escritura diarística de ambos poetas contrasta con la visión que opera en la publicación de los diarios de José Donoso y Augusto Monterroso, cuya expresión fragmentaria no implica connotaciones filosóficas sino propiamente textuales y donde la reconstrucción del escritor como personaje y figura pública se aleja de ese deseo de anulación del que escribe para revestirse de la autoridad, paródica o solemne, del escritor.

## **II. Los fragmentos de un diario de Augusto Monterroso y José Donoso: entre el cuaderno, el periódico y el libro**

José Donoso y Augusto Monterroso fueron asiduos escritores de diarios. Si juzgáramos su obra por el soporte material de esa escritura, pensaríamos en el deseo de posteridad del primero,

reflejado en lo imponente de sus grandes cuadernos pasta dura y letra perfecta. Mientras la sencillez y el desorden ocupa los cuadernos escolares anillados, pequeños y maltrechos de Monterroso, marca Scribe, más propios de ese escritor tímido que desdeñaba la fama.<sup>58</sup> Una cosa en común tienen estos diarios de dos autores contemporáneos y amigos: su publicación fragmentaria en diarios de circulación nacional, José Donoso en el *ABC* de Madrid y Monterroso en el *Uno más uno* de la Ciudad México.<sup>59</sup>

Diversos elementos ligan a ambas publicaciones, que dan cuenta de la consagrada posición de ambos escritores, así como de su influencia en la esfera pública. Desde la primera colaboración cada uno de ellos definió su cometido. Monterroso lo hizo en estos términos:

Registraré aquí, mientras *Sábado* me lo permita, encuentros, sucesos, temas de lectura, recuerdos de preferencia reales aunque no necesariamente apegados a la verdad, que no existe o es aburrida; siempre tras el mismo sueño, al mismo tiempo, de apresar el instante, como quien apresa una mosca.<sup>60</sup>

Con estas palabras Monterroso cuestiona el “pacto” del autor con el lector que da legitimidad a la verdad de aquello que se cuenta en los diarios (Lejeune *El pacto*). La verdad de su diario se revela como una verdad de escritura, una máscara del yo. La máscara que Monterroso utilizará es también la del humor que caracteriza su obra. Si la verdad es aburrida habrá por tanto que inventarla y esa invención constituye la única realidad que es, en suma, la realidad del instante de la escritura.

---

<sup>58</sup> La uniformidad del soporte material de los diarios es también reflejo de la continuidad de la escritura, tanto como de las “manías” de su autor. Piglia, al publicar sus diarios, también especificó como eran los suyos: “las entradas de estos diarios ocupan 327 cuadernos, los cinco primeros son cuadernos marca Triunfo y el resto son cuadernos de tapa negra que ya no se encuentran y cuyo nombre era Congreso” (*Los diarios* 12).

<sup>59</sup> Otros escritores han llevado a cabo esta práctica, como lo hicieron Federico Gamboa y Ricardo Piglia, brevemente. Hoy día podríamos reconocer esa misma forma de expresión inmediata en el blog.

<sup>60</sup> Monterroso, Augusto. “Fragmentos de un diario”. *Uno más uno* [México] 10 Dic. 1983.

Para Donoso, en cambio, el diario publicado, aspira a ser un medio de exposición y documentación de las transformaciones del escritor y su obra. Una forma de entrega a ese público anónimo que ya lo reconoce:

Mi interés, en relación a con *ABC* literario, es la posibilidad ahora que estoy revisando algunos de estos cuadernos, de entresacar trozos de aquí y de acá, que retratan lo que voy pensando, lo que me va moviendo y alterando en distintas épocas de mi vida (y lo que es publicable sin sonrojarse), y después de pasarlo por la máquina para las naturales enmiendas, entregárselo a *ABC* para su publicación. Será algo sin orden aparente, sin fechas que tengan consecuencias unas con otras. Tal vez resulte novedoso esto de abrirse al público y mostrar algunos de los andamios que sostienen –malamente– una personalidad, y una obra literaria: la cocina del escritor en suma. (“Fragmentos...” 483)

Los cuadernos de los diarios de José Donoso se encuentran en la actualidad en dos archivos, los “diarios tempranos”<sup>61</sup>, de 1950 a 1966, se albergan en University of Iowa, mientras que los cuadernos de los años posteriores, y hasta 1996, poco antes de su muerte, están depositados en Princeton University. En vida José Donoso publicó únicamente algunos fragmentos de sus diarios en el periódico madrileño *ABC*. El primer fragmento, publicado el 16 de agosto de 1986, corresponde a entradas de su diario de octubre de 1976, cuando Donoso tenía 55 años. El último fragmento, publicado el 8 de julio de 1990, corresponde al 18 de abril de 1990.<sup>62</sup> Como es bien

---

<sup>61</sup> Así titula Cecilia García-Huidobro la edición que ella realiza de estos *Diarios tempranos. Donoso in Progress, 1950-1965* (2016), donde incluye una amplia selección de diarios de ese periodo, además de una detallada descripción de los materiales. A decir de la editora, la publicación de estos primeros diarios parte de un acuerdo realizado entre la Universidad Diego Portales y Pilar Donoso, hija de José Donoso, quien en 2009 publicó la novela *Correr el tupido velo*. La novela está basada en documentos autobiográficos de sus padres, y especialmente en fragmentos de lo que sería la segunda parte de esos diarios, es decir, después de mediados de los 60, razón por la que García-Huidobro solo editó la parte anterior.

<sup>62</sup> Los fragmentos de diario en el periódico fueron hallazgo de la investigadora Patricia Rubio quien los reunió en *Diarios, ensayos crónicas. La cocina de la escritura* (2009). Hoy en día la hemeroteca digital del diario *ABC* se encuentra disponible en línea, por lo que nos percatamos de la omisión de Rubio de alrededor de ocho publicaciones del año 1990: 27 de enero (entrada del 27 de diciembre de 1989); 11 de febrero (entrada del 28 de diciembre de 1989); 25 de marzo (entrada del 5 de febrero de 1990); 2 de mayo (entrada de febrero de 1990) 10 de junio (entrada del 17 de marzo de 1990), 24 de junio (entrada del 18 de marzo de 1990) y 8 de julio (18 de abril de 1990). Todas las publicaciones fueron incluidas en la sección cultural de los sábados del diario Madrileño *ABC*, y en ocasiones compartidas por la sucursal sevillana del diario. La última publicación del 8 de julio de 1990 es la única que se

sabido José Donoso era asiduo colaborador de diversos medios, entre ellos el *ABC*. La publicación de su diario se ajustaba por lo general a la plana del tabloide que le estaba destinada indistintamente en la “sección cultural”, “opinión” o “tribuna abierta”, por lo general sabatina o dominical y contadas ocasiones entre semana. A su texto lo encabezaba siempre un título “Fragmentos de diario” que varió ligeramente en dos ocasiones: “Fragmentos de mi diario”, “Páginas de mi diario”. Esta publicación era el espejo de la que tres años antes hiciera Monterroso, quién publicó en el suplemento *Sábado* del diario mexicano sus “Fragmentos de un diario”. Su primera publicación corresponde al 10 de diciembre de 1983 y la última al 10 de junio de 1985. Una versión revisada de estas publicaciones se recogerá en el libro de Monterroso *Letra e. Fragmentos de un diario* (1986). Menos sistemático que el diario de Donoso, también los manuscritos de Monterroso se albergan en el archivo de Princeton University, cuyos registros inician en 1955 y continúan hasta el 2001, aunque sus anotaciones son más bien esporádicas. A diferencia del diario de Donoso nutrido de sendas entradas que documentaban diariamente su vida personal y cotidiana así como la planeación de sus obras narrativas y el desarrollo de cada argumento y sus componentes. El diario de Monterroso sólo fue constante en determinados periodos de su vida. Por ejemplo, en los apuntes diarísticos de 1955, los más antiguos que se registran, incluye poco más de una docena de páginas escritas durante su exilio en Chile. Los registros esporádicos vuelven a retomarse hasta 1967 durante un viaje a Europa, lo abandona nuevamente para recomenzarlo en 1976 y continuar de manera intermitente. Será hasta 1984

---

encuentra en *Blanco y Negro*, que a partir de 1988, se incluyó como suplemento dominical del diario *ABC*. Para este apartado utilizaremos la edición de Patricia Rubio, en caso de referirnos a las entradas no incluidas por Rubio citaremos directamente la fuente del periódico.



cuando realmente se convierta en ejercicio disciplinario, alimentado por la necesidad de cumplir con su proyecto de publicación en *Uno más uno*.<sup>63</sup>

Ha sido una inquietud de la crítica el saber si *Letra e. Fragmentos de un diario*, pertenecía efectivamente a un diario o fue hecho expresamente de forma fragmentaria para su publicación (Munguía 146). La existencia y acceso a los manuscritos originales nos permite reconstruir y advertir el particular método de composición de la obra de Monterroso que clarifica esa incógnita.

En el prefacio Monterroso nos advierte que estamos ante tres versiones: la primera “se halla en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren; la segunda, a manera de Diario, en un periódico mexicano; la tercera en las páginas de este libro” (*Letra e* 14). Más allá de la confirmación de esa declaración es significativo descubrir cómo operan las transiciones entre las distintas versiones y cuál es el efecto de este proceso.

Si nos limitamos a la lectura del libro y a observar la disposición de los fragmentos a los cuales precede una fecha, es posible caer en la confusión de que ésta corresponde al momento de su escritura, cuando es más bien la fecha que el autor emplea para crear la cronología típica del género. Al confrontar esas fechas que proporciona el libro con la versión del periódico, observamos que en realidad se corresponden con el día de la publicación de los fragmentos en el periódico. Es significativo que sea justamente ese aspecto cronológico del registro lo que genera la idea de continuidad de la escritura, del mismo modo, la disposición de los materiales en un

---

<sup>63</sup> Así se corrobora en la primera entrada de uno de sus cuadernos inéditos donde el 15 de febrero de 1984 anota: Hoy en este momento comienzo efectivamente este diario, hasta hoy he anotado hojas en cuadernos aquí y allá sin ningún orden. Ahora trataré de hacerlo sistemáticamente en este cuaderno, con esta pluma. En parte lo hago porque esto me permitirá escribir mi colaboración semanal en *Sábado* del periódico *Uno más uno* que llamo “Fragmentos de un diario” que empecé a publicar en diciembre pasado y en meses han ido formando un público que me espera y me lee cada ocho días. (Notebook; Feb- Jul, 1984; Augusto Monterroso Papers, Box 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library).

volumen también remite a una forma de unidad amparada por el libro.<sup>64</sup> Sin embargo, ese efecto de continuidad se anula si atendemos al tipo de recepción que promueven los fragmentos publicados semanalmente en el periódico, anclados, en ocasiones, a eventos propios de la época, tanto como a la limitación de la plana; más cercanos a las entregas ajustadas a la columna periodística, cuya lectura se consume instantáneamente y también se olvida. Esta “discontinuidad” original se muestra en la forma cambiante en la que se presentaban los fragmentos, sin patrones establecidos. Las primeras publicaciones comienzan sin fechas, por lo general se trata de tres fragmentos numerados con signos romanos, más adelante se limita a señalar el día de la semana en algunos fragmentos, ocasionalmente les agregará un título y sólo anotará una fecha puntual en algunos otros, particularmente en las colaboraciones de los últimos meses. Esta presentación contrasta con la versión uniformada del libro, en donde incorpora un título a cada uno de los fragmentos y elimina las fechas “originales” (cuando las había) agregando sólo las de la publicación. Las variaciones en la presentación de las colaboraciones periodísticas se debe, por un lado, a la forma en que iba evolucionando y replanteándose la escritura, pero sobre todo a su particular método de composición. Como nos recuerda Lejeune, ante un diario publicado es necesario considerar su filiación a la de un género compuesto, ya que en ningún caso se trata de versiones originales, en tanto el autor elabora en distintos sentidos su escritura. Por otro lado, Lejeune considera que un diario “cannot be understood as a trajectory governed by a project”, sino que se debe entender como una praxis (“Auto-genesis...” 206-207). Este aspecto es fundamental para reconocer la particularidad del diario de Monterroso, pues no sólo estamos ante un diario de escritor, representado por el oficio de su autor, sino

---

<sup>64</sup> La fecha es uno de los elementos, junto con el prólogo, que Wilfrido Corral destaca para aludir a una vertebración de los fragmentos y reconocer cierta ‘continuidad narrativa’ en *Letra e* (“Las posibilidades...” 405). Si bien estos son recursos que buscan la organización de los materiales publicados en el periódico, consideramos que difícilmente puede hablarse de continuidad narrativa, apenas una recurrencia al tratamiento de ciertos temas que rodean el mundo literario.

fundamentalmente ante un diario literario que problematiza el género desde un punto de vista estético, en Monterroso, como en la mayoría de los diarios publicados incluidos en esta investigación, sí es posible observar una trayectoria dominada por un proyecto literario. En los primeros años de su escritura Monterroso revela parte de su método, un método peculiar comparado con la forma en que comúnmente se escriben los diarios:

16 de febrero de 1984

Corrijo y redondeo mis *Fragmentos* de esta semana. En cuanto a esto me ha aliviado mucho la idea, o la decisión de que su contenido no debe de aspirar a la universalidad, y ser más bien deliberadamente local. Así estoy haciéndolo con el plan de anotar y desarrollar algo de cada día de la semana: siete notas diferentes que pueden convertirse en tres, dos o más, según cada tema dé de sí; el de hoy se redujo a tres.<sup>65</sup>

Monterroso, prepara sus colaboraciones por adelantado, hasta con un mes de anticipación en los primeros meses.<sup>66</sup> Esta es una de las razones por las que en los inicios de su publicación los fragmentos no aparecen fechados. En la mayoría de los casos se trata de fragmentos escritos exclusivamente para la publicación, y que en ocasiones toman de base algún apunte de su diario el cual habrá de reelaborar arduamente. Un ejemplo de esta operación puede observarse en los fragmentos que publicó el 11 de agosto de 1984. Se trata de tres fragmentos fechados el 10, el 11 y el 12 de julio. En la publicación de *Letra e*, el primer y el segundo fragmento se funden en uno sólo bajo el título “La isla”, mientras que el tercero se publica con el título “Kierkegaard”. El primer fragmento es la descripción de una escena de Monterroso en una isla desierta, que es más bien una especie de estudio, rodeado por fotografías de escritores, y especialmente de los libros

---

<sup>65</sup> Notebook; Feb- Jul,1984; Augusto Monterroso Papers, Box 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

<sup>66</sup> Así lo menciona, por ejemplo, el 15 de febrero del 1984: “Como llevo mucho, adelanto por temor a la presión de cada siete días, hoy acabo de terminar el segundo borrador de lo que aparecerá el 13 de marzo, es decir, dentro de un mes”. (Notebook; Feb- Jul,1984; Augusto Monterroso Papers, Box 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library)

del autor danés, entre ellos *The Journals of Kierkegaard 1834-1854*, el otro fragmento está temáticamente relacionado pues alude al libro que le regalo “hace meses” su hija Marcela titulado *Mi punto de vista*, de Kierkegaard. Monterroso reflexiona sobre el trabajo del filósofo y su dolor ante el mundo, en contraste con el desconocimiento de sus contemporáneos y la actual apatía de la sociedad. Atendiendo a los manuscritos originales de su diario del 10, 11 y 12 de julio de 1984, observamos que en realidad no fueron escritos en esas fechas, pues el 10 y 11 no escribe en su diario, mientras que el 12 sólo registra, en cuatro líneas, una pesadilla. La visita de su hija había ocurrido ciertamente hacía meses, el 24 de febrero de 1984, entrada de la cual toma varias frases textuales de los fragmentos publicados sobre Kierkegaard. ¿Por qué Monterroso cambia las fechas? Por un lado, la utilización de las fechas de julio y su cercanía con el momento de la publicación, agosto, genera en el lector una idea de proximidad con la producción inmediata de su autor, reforzando así la conexión entre el escritor y su público. Por otro lado, Monterroso juega con la convención del género que exige “escribir a diario”, el vínculo entre los contenidos de uno y otro fragmento, relacionados ambos con Kierkegaard, genera la imagen de una reflexión constante del escritor que hace del mundo literario su inspiración cotidiana, esto solo vale, desde luego, para la publicación periódica, ya que como mencionamos en el libro elimina las fechas.

El 3 de agosto de 1984, en el cuaderno inédito, Monterroso alude en estos términos al “fragmento” de Kierkegaard:

Comienzo a reunir material para Frag. No. 37 (el 36 ya está hecho y hablo en él de Kierkegaard, pero he venido posponiendo su publicación por tratarse de lo que llamo “intemporales”, es decir, en que se pueden publicar en cualquier momento o sacar de apuros si estoy en otro país. Sigue torturándome la autoimpuesta obligación de publicar

en cada semana, pero esta es la única manera de escribir (los). Espero que en el camino van saliendo otras cosas.<sup>67</sup>

Monterroso numeraba en sus cuadernos los fragmentos para el periódico. El número 36 alude al orden de la publicación completa de su plana, es decir, su trigésimo sexta publicación es su fragmento 36, a pesar de que cada publicación está a su vez fragmentada. A lo largo de su diario hace alusión a dichos fragmentos a partir del número de su publicación, en este caso, la colaboración estaba compuesta por tres fragmentos.<sup>68</sup> Esta clasificación se identifica con la manera en que concibe su colaboración como una unidad publicable, que no es, como hemos insistido, una escritura estrictamente cotidiana y espontánea, sino un texto que utiliza como estrategia y punto de partida las convenciones del fragmento diarístico. Paradójicamente Monterroso llama aquí fragmentos “intemporales” justo esos fragmentos a los que sí fecha en la publicación. La idea de la temporalidad obedece a nociones distintas, el fragmento es “intemporal” en tanto no está sujeto a la comprobación de situaciones reales que impliquen una relación directa con los acontecimientos del país o de su entorno, caso distinto al de otros fragmentos que aluden a un evento que tiene lugar en su contemporaneidad y que le interesa referir, por ejemplo, el comentario de un libro recientemente publicado, una entrevista, un viaje, etc. Son más los fragmentos “intemporales” que integran el libro, determinados por esa forma de escritura por entregas a la que le obligaba el periódico, tanto como su propia disciplina. Su diario original constituye, en gran medida, el apunte de los días que serán la base del “recuerdo” o la

---

<sup>67</sup> (Notebook; Feb- Jul, 1984; Augusto Monterroso Papers, Box 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library)

<sup>68</sup> Atendiendo a esta nominación de los fragmentos, el título del libro “Fragmentos de un diario” de Monterroso cobra un doble significado. Por un lado, son fragmentos de un hipotético diario personal, por otro, son también los fragmentos de un diario en el sentido de periódico. Recordemos que en Francia se optó por la denominación compuesta “journal intime”, para poder diferenciarlo del “journal” entendido como medio periodístico (Leleu 28), en el título elegido por Monterroso se mantiene esa ambigüedad.

evocación del texto publicado, de allí que en el prólogo aluda a la presencia de “recuerdos de preferencia reales aunque no necesariamente apegados a la verdad”. Ese primer registro habrá de transformarse en la reescritura alimentado por la distancia que permite la reflexión y profundización del hecho, de allí su tensión con la “verdad” primera.

A lo largo de sus cuadernos inéditos Monterroso cuestiona con frecuencia la naturaleza de su publicación, su proyecto de escritura se plantea como una forma de aprendizaje y de disciplina que combate la infertilidad. Durante el año y medio que dura su participación en el periódico deposita todo su esfuerzo en ese único trabajo, con lo que transforma el supuesto de la simpleza de la escritura diarística, hasta elevarla al rigor con que escribe sus relatos breves. Curiosamente uno de sus logros más significativos radica en conseguir un efecto de espontaneidad y naturalidad, como se advierte en esta cita de su diario inédito del 6 de agosto de 1984:

Trabajo ahora principalmente en mi colaboración semanal para el suplemento *Sábado de Uno más uno*. Este trabajo que no es nada fácil para mí toda vez que no estoy acostumbrado a escribir con planes fijos de entrega y eso que finalmente llena un cuarto de página tamaño tabloide ocupa todo mi espacio mental de una semana. Con todo mi ideal es que esto último no se note y parezca hecho en cinco minutos, que es el tiempo que toma su lectura o sacado simplemente de un cuaderno. Creo que esto ya lo logré. Un poeta amigo me dijo el otro día: “sabroso ¿verdad? Poder escribir sobre cualquier cosa sin tener que pensar”.<sup>69</sup>

Basta observar los borradores de los fragmentos publicados para advertir el arduo trabajo que hay detrás, reflejado en el cúmulo de correcciones y versiones previas.<sup>70</sup> Monterroso escribe

---

<sup>69</sup> Notebook; Feb- Jul, 1984; Augusto Monterroso Papers, Box 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

<sup>70</sup> En el archivo de Monterroso se encuentra, por ejemplo, la carpeta titulada “Letra e. Drafts”, la cual contiene las diversas versiones de su colaboración en el periódico que incluyen, por lo general, una versión manuscrita (que sería la segunda si contamos al cuaderno como la primera), además de dos o tres versiones en máquina cada una de ellas con correcciones respectivas, en las que se suprimen fragmentos o se cambian palabras. Cada una de estas versiones

sus fragmentos desde la necesidad de conocer un género y así transformarlo, su obra, como se ha reconocido, es un continuo desplazamiento de los géneros canónicos hasta lograr su reinvención (*Corral Lector*), lo mismo ocurrirá con el diario. Escribir el diario y publicarlo se convierte, para Monterroso, en un aprendizaje constante del género, bajo el deseo de articular una nueva forma de comunicación con el lector, en la que por primera vez habla a un público directo desde la posición de escritor consagrado, figura que a cada paso intentará también ridiculizar tanto como humanizar.<sup>71</sup> Su atención y lectura asidua del género se revela en sus reflexiones sobre los diarios de Amiel, Du Bos, Emerson, Junger, Kafka, Kierkegaard, Pavese, Renard, Woolf, entre otros, documentada en sus cuadernos inéditos y ocasionalmente en *Letra e*. Otros fragmentos también están dedicados a problematizar el género: “ADN literario”, “De la tristeza”, “Diarios”, “Negación para un género”, “Ventajas de un género”, entre otros. Él mismo explica la naturaleza de su trabajo en dos fragmentos inéditos:

*12 de diciembre de 1984. [...] Se trata más de un género que de la idea de publicar mi diario real, aunque mi situación sea decir verdades de mí, entrelazadas con otras cosas.*  
*5 de enero de 1985. He tomado estos fragmentos escritos, como un género literario, no como el vehículo de mis confesiones, pero es evidente, y lo he experimentado desde hace un año, que el género mismo, como supongo que lo hará el escribir poesías (no quiero usar la palabra poesía), exige la introspección, la búsqueda de verdades íntimas cada vez*

---

está también fechada con lo que se advierte el proceso de escritura del fragmento a lo largo de los días. Posteriormente encontramos también los borradores de lo que constituye el ejemplar de *Letra e*, también corregido y editado, pues deja sin incluir algunos fragmentos que dejan de tener pertinencia o actualidad en el volumen, como es el caso de una entrevista con Cristina Pacheco.

<sup>71</sup> Recordemos, por ejemplo, el pasaje en que va a visitar a la editora Marta T. (Marta Tusquets), a quien le conversa con desmedida confianza hasta que se percata apenado de que la mujer no tiene idea de quién es él. (En la versión de *Letra E*, cambia el nombre a Carmen R. En el periódico sí conserva el Marta T. y por el manuscrito original sabemos que se trata de Marta Tusquets). Numerosos pasajes cuentan también anécdotas de la vida de los escritores, desde los grandes maestros Joyce, Kafka, Eliot, etc. hasta encuentros con amigos, entremezclando la realidad con la ficción, como es el caso del fragmento llamado “Agenda del escritor”, donde describe la cronología de actividades de un escritor que pasa 14 días atendiendo homenajes, coloquios, presentaciones de libros y reuniones sociales, logrando en todo este tiempo escribir un *haiku* (*Letra e*184).

más profundas. En pocas palabras no se juega con el género, como no debería con cualquier forma de la palabra escrita.<sup>72</sup>

La exigencia con la que Monterroso resuelve su ejercicio escriturario se traduce en la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión para este género, particularmente el transformarlo en ese arte de la brevedad y del fragmento que ya nutría su obra.<sup>73</sup> Si bien, por un lado se inscribe en la estética contemporánea del fragmento que exige que éstos sean leídos como una entidad en sí misma y no como un “texto residuo” proveniente de uno mayor que lo ha engendrado, tampoco abandona la filiación de su escritura con el “architexto”, el diario, logrando con *Letra e* el replanteamiento de ambos; práctica bien conocida desde sus primeros trabajos con la fábula.

Monterroso no sólo experimenta sobre una “ruina” espontánea, trabajándola hasta la más extrema fatiga, hasta que deje de parecerse a un diario (Barthes *Lo obvio* 380), sino que cuestiona las distintas convenciones que lo han caracterizado. En este sentido es ilustrativo el fragmento publicado el 16 de junio de 1984:

### **La vida real**

Ninfa Santos me reprocha que en estos fragmentos hablo siempre de escritores famosos, pero que no he anotado nunca haber visto a un niño en la calle. Pues bien, hoy he visto más de diez niños en la calle, y todos tenían el aspecto de quien no ha comido; uno trató de venderme un paquete de chicles; dos me observaron mientras su madre me pedía limosna. (*Letra e* 122)

---

<sup>72</sup> Notebook; 1984-1985; Augusto Monterroso Papers, Box 3; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

<sup>73</sup> Wilfrido Corral ha sido uno de los primeros estudiosos en pensar el fragmento como género dentro del canon de la literatura hispanoamericana (“Las posibilidades...”), también ha dedicado especial atención a problematizar el desplazamiento de los géneros en la obra de Monterroso (*Lector*). Por su parte Jorge Ruffinelli reconoció también la presencia de una “estética del fragmento” en cada una de las obras de Monterroso (132).



El “reproche” de Ninfa Santos, se expresa desde el pacto del diario como género íntimo que documenta, desde la observación realista, la vida cotidiana. El apunte irónico y breve de Monterroso expresa la vacuidad de la generalización del registro diarístico, “un niño en la calle” se convierte en diez niños de la calle, invisibles para la sociedad, e invisibilizados también en la escritura ante la verdadera imposibilidad de describir o aliviar su drama, de comprender al otro más allá de la superficialidad de la mirada. *La letra e* se convierte en ese cuestionamiento al diario, y la escritura, sobre la dificultad de fijar la profundidad de las cosas, de allí su “Negación para un género”, como llama a otro de sus fragmentos, en el que reconoce su incapacidad para escribir un diario de viajes:

Percibo las cosas con la emoción que las acumula a su manera y, ¿debido a qué profundos mecanismos?, se niega a convertirlas en letras, en frases, en comunicación escrita? ¿cómo registrar la emoción? ¿Cómo escribir vi una ola, ésa, que fue especial entre miles; vi un árbol, vi un pájaro, vi el gesto de un hombre en la fábrica, vi determinados zapatos en los pies del niño que iba la a escuela y que me conmovieron por todos los niños que en el mundo no tienen zapatos [...]. (233)

Escribir el diario como un intento infructuoso de convertir la emoción en letra, tendrá como consecuencia esa visión fragmentada del mundo. Retazos de una realidad inaprehensible que, sin embargo, también hacen referencia al conjunto ausente; más cercanos a esta reflexión de Ribeyro en su diario: “[...] Fragmentos que bastan a un buen observador para conocer el conjunto, como basta a veces analizar una astilla para saber cómo era el navío que naufragó” (*La tentación I* 202).

A las distintas interpretaciones que han intentado descifrar el título *Letra e*, entre ellas la de que la letra “e” refiere a la “e” del escritor y del ego (Rufinelli 133), al hecho de que sea la vocal más utilizada en español (Zatarain 146), y ante el deseo mismo de Monterroso de que se

mantenga como un enigma (Camargo Breña 47), aventuramos que la letra “e” es también la sinécdoque en la que vemos reflejado el mecanismo del fragmento: el elemento que se extrae de un conjunto. La e dentro del conjunto del alfabeto es a un tiempo unidad y también fragmento de ese conjunto. Las vocales como el conjunto básico de la posibilidad de la escritura, las primeras letras con que se aprende a escribir; las mismas que Monterroso acomodaba cuando niño en los tipos móviles de la imprenta de su padre y comparaba con sus cubos de juguete, como recuerda en *Los buscadores de oro* (1993) : “[...] los cubos de madera desparramados al pie de mi cama, con la A negra, la E blanca, la I roja, la U verde y a la O azul de la poesía o de los sueños” (36). Las mismas correspondencias simbolistas de las letras y los colores del poema “Vocales” de Rimbaud invocadas en esta frase de Monterroso, con la cual, hiperbólicamente, también se corresponderían las letras con el mundo.

Los “Fragmentos de un diario” de Monterroso se inscriben, en su mayoría, en la tónica de un género literario más cercano a las *Prosas apátridas* (1975) de Ribeyro y a las *Formas breves* (1999) de Piglia, cuyo ejercicio de escritura en tensión con los diarios es también notable. Muy distinta, en cambio, es la poética que se desprende de los “Fragmentos de diario” de José Donoso, en la que hablar de fragmento es, literalmente, hablar de un texto que se recorta y retoca para su publicación, teniendo como base la visión del género en su sentido autobiográfico y confesional.

La primera publicación del diario de Donoso, del 16 de agosto de 1986, está formada por dos entradas correspondientes al 8 y 19 de octubre de 1979; casi siete años median entre la fecha de escritura y la de la publicación. Donoso publica desde Chile, lugar al que regresa a fines de los años 80 luego de 18 de años de ausencia. Estas entradas de octubre de 1979 se sitúan en los últimos meses de su estancia en España, recién cumplidos los 55 años, debatiéndose sobre la

vuelta a su país, adaptado ya al anonimato de la vida en Europa pero tentado por los lazos familiares y afectivos que siempre le hicieron sentirse parte de Chile. En un tono deliberadamente íntimo alude a ese cuestionamiento, tanto como a su relación cotidiana con María Pilar y su hija Pilar, al igual que a su posible adaptación a ese país que les será nuevo. Si bien no hay una continuidad en las entradas publicadas de sus diarios, pues saltará indiscriminadamente de un año a otro, las fechas elegidas como parte de la primera publicación tienen una importancia particular. Éstas son las más antiguas que publicará y, en cierta manera, señalan un parte aguas en su vida, relacionado con su cumpleaños 55 y con su tentativa de viaje. En una entrevista concedida en 1989, ante la pregunta de las razones que motivaron su regreso, Donoso responderá que los 55 son la edad de la nostalgia y en su caso del reconocimiento de que en Europa no había de su parte más por hacer, sí en cambio la posibilidad de dejar huella en su propio país (“ Entrevista...” 108). Los fragmentos publicados inician con la mención de su aniversario y su lectura de Kavafis, “Nocturno de Príamo”, poema que relata la dolorosa escena del rey troyano y su intento por recuperar el cadáver de su hijo Héctor. “¿Qué diablos me quedo haciendo en España?”, se pregunta Donoso, y más adelante: “¿Quién, aquí, reclamará mi cuerpo cuando yo muera? Nadie: el aterrador poema de Kavafis. En mi país, en cambio, tengo la fantasía de que mi gente se disputará el mío. En unos años más quizá el regreso será posible, pese a los fantasmas que escribí arriba, pese a Pinochet” (“Fragmentos...” 485).

La temática del regreso en esas primeras entradas era una preocupación manifiesta no sólo en el diario sino en la obra que gestaba, *El jardín de al lado* (1981), la “novela de los exilados o expatriados” como la califica en su diario sin mencionar aún su título (“Fragmentos...” 483). En torno a ella también gravita la obra de Kavafis, particularmente el poema “Viaje a Ítaca”, que

servirá como epígrafe para establecer un lazo con la temática del viaje, el regreso, y la memoria que permea la novela, obra que además calificó de autobiográfica.

La segunda publicación del 23 de agosto de 1986 incluye entradas del diario del 22 y 23 de octubre así como del 8 de noviembre de 1979. El hilo conductor es el planteamiento que se hace sobre nuevos proyectos de escritura. En la primera esboza a detalle el posible argumento de otra novela *La misteriosa desaparición de la marquesa*, y en la última da cuenta de la alegría por haber terminado la primera escena. Esta publicación, a diferencia de la anterior que se centra en el debate personal sobre su regreso o permanencia en Chile, ofrece una mirada a su forma de trabajo y sus reflexiones sobre sus obras, así se cuestiona sobre este proyecto: “¿Quizá un volumen de novelitas perversas?”, se pregunta el primer día. Mientras que a la entrada siguiente: “¿Y por qué no también, una novela telquelista? Sería espantosamente aburrida. ¿No sería un bellissimo volumen?” (“Fragmentos...” 487). Los diarios de Donoso constituyen un minucioso registro de cada uno de sus proyectos de escritura, el trazo metódico de cada personaje y su función dentro del argumento. Las preguntas dirigidas a sí mismo son el punto de partida de su diálogo y su reflexión, los cuales guardan una continuidad total en sus cuadernos, escritos diariamente y cuya secuencia no será plenamente reflejada en la publicación de sus fragmentos. Así, por ejemplo, la tercera publicación, del 4 de octubre de 1984 se adelanta casi un año, hasta el 9, 11, y 12 de septiembre de 1980. Cabe señalar que en meses posteriores de la publicación retomará pasajes anteriores a esta fecha. Por ejemplo, en la novena publicación del 17 de octubre de 1987, publica fragmentos del 14, 15 y 17 de julio de 1980; una especie de *flash back* que lo sitúa en el momento en que se dispone a desalojar la casa para trasladarse a Chile. Esa visión fragmentada de su vida y de su obra acentúa el enigma del diario; lectura a hurtadillas de una obra “secretada” cuyo universo nos es limitado. Invitación instantánea al lector hacia la intimidad

del escritor y, al mismo tiempo, exclusión de la posibilidad de ser un testigo constante. Donoso trabaja con sus entradas moviéndose de un tiempo a otro sin que haya una continuidad cronológica ni temática. Los fragmentos que elige para cada publicación sólo en ocasiones guardan relación entre ellos, haciendo explícita la desarticulación de su propia historia a través de los inesperados movimientos de tiempo. Sus publicaciones también permiten una lectura azarosa y de orden intercambiable, demandando atención exclusiva a la parcela textual de los días elegidos. Esta irregularidad se traduce a la de sus entregas que a diferencia de Monterroso no ocupan la misma sección ni tienen la misma constancia, lo que los acerca más al tipo de colaboración periodística, al estilo de la crónica, que ejerció durante toda su vida para distintos medios, haciendo de sus fragmentos una crónica de su propia intimidad, una crónica de la vida de un escritor. Más fiel al impulso de su primera escritura, no hay en sus publicaciones una completa transformación de lo publicado, como se observa en el trabajo de Monterroso. Donoso pule su escritura sin que haya verdaderamente cambios sustanciales, es sobre todo el acto del recorte y la alteración del orden lo que transforma la continuidad original de su diario. Un ejemplo de los cambios que realiza pueden advertirse en la fecha del 9 de septiembre, correspondiente a la tercera publicación y en cuyo manuscrito puede leerse:

Domingo. Once y cuarto de la mañana. Pilarcita se ha ido al más de Juan Fontcuberta. M. Pilar lava los platos -no hay nadie-, es que cenaron aquí Pilarcita, Bignia Zimmermann con Mauricio, Carlos y María Montserrat Vilalta (ella lucía el chal negro que le tejió mi madre cuando estuvo aquí mi padre después de un ataque atendido por Carlos) y nosotros. Mauricio, insoportable, intransigente, dogmático y grosero, especialmente con M. Mont. a quien detesta. Hace unos días -quizá porque la hemos visto menos- la niña menos ansiosa. Hoy tengo que terminar el borrador de mi novela, espero, si no, mañana. Y mañana o pasado, debo escribir mi artículo para EFE antes de embarcarme *hopefully* el martes, en la segunda versión, la definitiva esta vez para trabajar mucho con el borrador de LA CASA DE AL LADO. Pienso, en vez de

dedicársela a mis hermanos, dedicársela a Mauricio, con la misma dedicación exacta de MEMORIAS D' ADRIEN de la Yourcenar. Creo que él nos dedica, a María Pilar y a mí, su reciente novela, terminada hace una semana. Y que así, a partir de hoy: ELLA O EL SUEÑO DE NADIE. También tengo que hacer la de Alberto Pérez.”<sup>74</sup>

Mientras que en la publicación encontramos lo siguiente:

Domingo. Once y cuarto de la mañana. Pilarcita se ha ido por el día al más de Juan Fontcuberta, creo que con Simone Zimmermann, me parece que en una carretela llena de paja: ¿no es un maravilloso cliché del verano en el pueblo? María Pilar lava los platos de la cena de anoche porque nuestra amada Lourdes no vino. Cenaron aquí las niñas Zimmermann, sus padres, Mauricio Wacquez, los Vilalta (ella lucía el chal negro que mi madre le tejió cuando Carlos Vilalta atendió a mi padre enfermo), y nosotros. Mauricio, como siempre, maravilloso, insoportable, intransigente, siempre renovador y cariñoso. Hoy tengo que terminar el borrador de mi novela y me da flojera. Y después escribir mi artículo para EFE antes de embarcarme *hopefully*, en la segunda versión: la versión que quiero, que debe ser la definitiva, aunque sé que no lo será. Dedicársela a Mauricio..., aunque podría ser a mis hermanos, a mi sobrina Claudia”. (“Fragmentos...” 495)

Los cambios en la publicación, como se observa, son menores, pero encaminados a suavizar la imagen de los personajes mencionados y demostrar su simpatía, práctica que será recurrente. Como la mención y halago hacia la mujer que les ayuda en la casa, la eliminación del adjetivo “grosero” atribuido a Mauricio que se transforma en “maravilloso”, y la inclusión de su sobrina Claudia entre los posibles destinatarios de su novela, que finalmente estará dedicada al escritor chileno Mauricio Wacquez, quien también abandonaría Chile desde el 72 –aunque sin incluir como epígrafe el fragmento del famoso poema de Adriano que utiliza Yourcenar, y que podía ser en este caso un guiño velado del tema homosexual de la novela, condición emparentada

---

<sup>74</sup> Notebook 52; 1980 July-1981 May; José Donoso Papers, Box 59 Folder 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library. Cuaderno de gran formato, empastado, marca Miquebriu, tela guinda, con un sello dorado que dice "Actas", hoja de raya, y escrito con pluma azul. Cabe mencionar que el 9 no fue domingo sino lunes, alteración de otras que hará sobre las fechas.

con la vida y obra de Wacquez sobre lo que en otros momentos del diario se hace mención.

De la tercera a la cuarta publicación del periódico habrá un salto mayor, de cuatro años, donde incluye fragmentos del 23 y 24 de marzo y del 8 de mayo del 84. Esta mirada fragmentada de su quehacer y de su vida, no logra, sin embargo, desdibujar la imagen íntegra de su figura como hombre de letras, en tanto que serán las mismas obsesiones las que cubren sus páginas, la vida familiar o la mención de otros proyectos literarios. Estos retazos de su pensamiento y de su actuar se mantienen unidos y amparados por esa investidura de escritor, siempre presente y testimonial, ávido de consignar hasta los mínimos detalles. Por otro lado, tampoco deja de existir ese vacío informativo entre las distintas publicaciones, en particular cuando las referencias históricas se hacen presentes y la cronología se ve completamente trastocada. Así será por ejemplo cuando meses después publique nuevamente fragmentos del 80 sobre los días en que se disponían a dejar la casa y emprender el viaje a Chile. Un lector fiel a sus colaboraciones periódicas podría ser víctima de la confusión, leyendo nombres de obras y sucesos aislados. Pero en esta elección de Donoso se impone nuevamente la lógica de la columna periodística, siempre espaciada, y que logra en sí misma construir sentido a partir de los contornos de lo publicado individualmente. Por otro lado, la ordenación elegida por Donoso da más cuenta de sus propia forma de leer, de sus elecciones azarosas ante la vastedad de ese material, más parecida a la manera en que justamente se leen los diarios de otro, llenos de claves indescifrables y permitiendo esa lectura contingente. Curiosamente lo que Donoso construye en la publicación periódica es una imagen opuesta de su propio diario una versión mínima y fragmentada, pues los originales están más cerca de la obra monumental de un Amiel, ya que sobrepasan probablemente las diez mil hojas (García-Huidobro 53), mientras que la publicación del periódico llegará apenas a cerca de 100.

En este salto de cuatro años, que es su cuarta publicación hecha el 11 de octubre de 1986, incluye tres entradas de fechas distintas, una correspondiente al 24 de marzo del 84 donde documenta un “día aciago” en Chile: una explícita manifestación del terror de la gente y las revueltas, el inicio de la “guerra sucia”, y alude a su semejanza con lo sucedido en Argentina, el temor de que “cualquier día ‘lo vienen a buscar’ a uno porque sí”. Y aún bajo el terror sigue pensando en su novela “balsámica que lo cura todo” (“Fragmentos...” 503). Posteriormente, en la misma publicación, en la entrada del 10 de mayo cambia por completo de tema, habla de la visita de sus alumnos del taller, de su lectura del Troyat de Tolstoi y del orgullo que siente por su hija Pilar, interesada en los estudios y a quien le presta el libro de la revolución Francesa de Thiers, volumen perteneciente al abuelo de Donoso y leído por las sucesivas generaciones. Cabe mencionar que en el diario original no hay nada escrito el 10 de mayo del 84. La entrada está hecha en realidad con frases literales del día 3 de abril del 84, en especial las referencias del préstamo de los libros a Pilar y la lectura de Troyat. Esta misma escena se reproducirá también en la publicación hecha el 6 de noviembre de 1988, y será fechada como una entrada del martes 3 de abril de 1988. ¿Por qué hacer pasar como cierta una escena de diario, ya antes publicada con otra fecha, y perteneciente en realidad a una fecha anterior? Evidentemente este descuido o licencia, sería imperceptible para los lectores del periódico que difícilmente tendrían presente la anterior publicación, como el mismo Donoso no la advirtió al reescribir por segunda vez su entrada. La forma en que Donoso estructura sus entradas difiere del exigente proceso de composición con que Monterroso articulaba las suyas y que dieron lugar a la compilación de un libro único. Las compilaciones que resultan de la obra de Donoso, hacen más factible observar el proceso de sutura que opera en sus composiciones, no exentas de un trabajo de reescritura y de un deseo de lograr cierta unidad en la publicación, pero que se apega más a su método de trabajo



periodístico, reflejado en los escritos que llega a reciclar o en las distintas versiones, con ligeras variaciones, que tendrán sus artículos publicados en los medios de distintos países.<sup>75</sup>

Donoso era un conocedor del género del diario y también de sus posibilidades narrativas. Cercano a la línea de André Gide –antes que a la visión del fragmento como un género que practicara Monterroso– intentó un ejercicio que, desde nuestro punto de vista, se asemeja a *Le Journal des Faux-Monnayeurs* (1925). En la entrada del 4 de junio de 1987, ya más próxima a los meses en que la publica, que es el 13 de diciembre de 1987. Menciona que la lectura de sus diarios publicados en *ABC*, más un fragmento antiguo de su novela de Lota (1984), le han dado la forma de su próxima novela, escrita a modo de diario en la que incorporará las transcripciones de la época, hechos y personajes de su vida cotidiana así como el propio proceso de la escritura. Ensayó tres títulos: “*Mi diario: una novela* (no, muy Elsa Morante), ¿El antiguo título *El pez en la ventana?* No me gusta. Pensar en *Los ruiseñores cantan en griego* (lo que Virginia Woolf dice que siente cuando comienza a volverse loca y la encierran en un hospital)” (“Fragmentos...” 517). Si el 4 de junio del 87 estaba completamente emocionado por el proyecto, el 5 de junio decide otro título *Las cajas azules*, nombre derivado de su forma de trabajo, en el que destinaba cajas de colores para ordenar sus materiales. Mientras que la novela *La desesperanza* fue distribuida en cajas verdes, este nuevo proyecto, que era la idea de la novela dentro de la novela documentada por su diario, estaría ordenado en cajas azules que él mismo manda hacer, de allí el nuevo título. Días después, el 22 de julio, muestra su desánimo y desecha el proyecto que imagina no tendría la talla de *El obscuro pájaro de la noche*, cuya compleja estructura desearía volver a lograr. El proyecto, comenzado en 1983, se extiende hasta 1996. En los archivos de Princeton se albergan las diversas versiones: comienza siendo *El pez en la ventana* en noviembre

---

<sup>75</sup> Esto puede corroborarse en las publicaciones que compilan su material periodístico *Artículos de incierta necesidad* (1998), *El escritor intruso* (2004), compilados por Cecilia García-Huidobro, y el mismo libro de Patricia Rubio *Diario, ensayos, crónicas* (2009), que integra publicaciones que García-Huidobro no incluyó.

de 1983, pasa a ser *Los ruiseñores cantan en griego* en febrero de 1990, hasta convertirse en la versión definitiva de *El mocho* en 1996, título con el que será publicada de manera póstuma, en 1997, y a la cual finalmente despojará de las entradas de diario dejando únicamente la ficción novelesca.

La reconstrucción y testimonio de las mutaciones de la obra narrativa es uno de los aspectos más valiosos del conjunto de sus diarios. En un breve texto inédito en inglés, mecanografiado en sus archivos de Princeton, titulado *Journal of a Novel*, Donoso expresa que es capaz de reconstruir paso a paso el camino que lo llevó al desarrollo de sus obras. “I guess I must be one of the only writers of my generation, who has kept a minutely detailed diary, or journal, or log-book, of the process of growth and birth and death of his books”<sup>76</sup>.

Su afirmación no está lejos de la verdad, los cuadernos conservados contienen, como pocos, el análisis profundo, casi matemático, de sus proyectos de escritura; el verdadero relato del diario es la superposición de la obra a la realidad cotidiana del autor. Las 53 publicaciones que comprende su diario en *ABC* que tienen como trasfondo su partida y su cotidianidad en Chile durante los 10 años más que duró el mandato de Pinochet, hasta 1990, año en que deja de publicarlo, son ante todo escenas de escritura y representaciones del escritor moviéndose desde esa posición, en el nuevo espacio. Pese a ser un periodo de agitación política es significativo que el diario no sea una denuncia abierta sobre la época, sino el testimonio íntimo de su individualidad y su vida familiar, inmerso en preocupaciones cotidianas y fundamentalmente artísticas donde la dictadura es más bien una sombra que sólo cobra protagonismo a momentos. El diario como sus novelas, trabaja a partir de alusiones al tema, es en la imagen de Donoso preocupado y fascinado por sus proyectos literarios donde se observa su verdadero compromiso

---

<sup>76</sup> “The Journal of a Novel”; dates not examined; José Donoso Papers, Box 51 Folder 10; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

con el oficio al que cree simplemente corresponder, el de escritor. Desde luego, tampoco esconde su temor, como el miedo que manifiesta el 17 julio de 1980, meses antes de regresar, al enterarse de la noticia del atentado contra el director de la escuela de Inteligencia militar, o incluso cuatro años después, el 9 de agosto de 1984, invadido de terror mientras se encamina a la marcha pacífica, “La jornada por la vida” convocada por el cardenal. Pero no es el miedo el motivo de su aparente silencio, él mismo manifiesta su reconocimiento y su privilegio como hombre público que le dan cierta seguridad. Es, fundamentalmente, la conciencia de su papel y su compromiso con la palabra y el lenguaje lo que busca quedar de manifiesto en el diario. Donoso no se consideraba “un hombre político” y si bien reconoció la “discreción” a la que se vio sometido su trabajo durante el régimen, en su diario destacará esa fuerza elusiva de su palabra.<sup>77</sup> Es muy probable que la publicación de su diario en el periódico español le haya permitido seguir vigente en Europa, y en cierto modo seguir favorecido por esta presencia mediática, como lo revela su entrada del 17 de Julio de 1980 escrita poco antes de volver: “¿cómo protegerme, fuera de la publicidad, que Dios sabe que ya ha sido suficiente en España, que ha sido tan generosa en ese sentido? Sueño que solo así no se atreverán a tocarnos. ¿O me estoy haciendo ilusiones pretenciosas de siquiera *piensan* en que vale la pena tocarme?” (“Fragmentos...” 492). De allí, quizá, el fin de la publicación de sus fragmentos el mismo año de la salida de Pinochet en que ni la crítica velada ni la protección era ya necesaria. En sus últimos fragmentos se ofrece también un valioso testimonio sobre el aparente fin de una era y las incertidumbres por venir como lo reflejan sus agudas observaciones de una juventud indefensa y de futuro incierto, como se le representa el 5 de febrero de 1990, en la imagen de una chica hippy que vende hamacas en la ciudad de La Serena y con quien casualmente descubre compartir su propia historia familiar

---

<sup>77</sup> Diversos artículos periódicos enarbolan una crítica explícita sobre la situación política, uno de los más sugerentes, perteneciente a este periodo y publicado también en *ABC*, corresponde a las cuatro entregas de “La palabra traicionada”, publicadas el 3, el 5, el 12 y el 20 de marzo de 1988.

siendo nieta de su prima hermana. Donoso se presenta allí a la feria del libro donde en el mismo hotel que él y su esposa casualmente se alojan Pinochet y su comitiva poco antes de dejar el poder, la imagen de la celebración del regimiento le anuncian ese fin: “También sentí que fuera de un tono furtivo del festejo [...], que tenía algo de final de réquiem, que dentro de menos de un mes, después de la trasmisión del mando de Pinochet a Aylwin, esa misma gente no estaría festejando con Champán en un hotel de primera: era como un adiós a todo eso”.<sup>78</sup> La proximidad de la figura de Pinochet en su cuarto de hotel, como uno más de los inquilinos que simplemente se irá, se traduce en la nueva imagen terrenal de un personaje que fuera por tantos años mítico y temido.

Si bien, en el diario de Donoso no habrá ningún tipo de advertencia sobre el fin de sus publicaciones periódicas, en cierta forma, su interrupción en los meses posteriores al término del mandato de Pinochet, anuncia el fin de una etapa que se clausura también con el cese de su publicación el 8 de julio de 1990.

---

<sup>78</sup> “Fragmentos de diario”. *ABC* [Madrid], 2 Mayo 1990, p. 56.

## CAPÍTULO TRES

### **Viajar y escribir: imágenes de lo visible y lo invisible en los diarios latinoamericanos**

En el capítulo anterior observamos los procesos y transiciones entre el manuscrito y la obra publicada, como ejemplo de la reconstrucción y reivindicación del fragmento en tanto forma de expresión que articula hoy en día la obra. Esta nueva unidad de la obra, basada en el fragmento y sus posibilidades literarias, tiene una función particular en los diarios de escritores contemporáneos que tematizan el viaje, y para quienes, antes que la documentación de un recorrido, tendrá lugar la reflexión sobre la escritura y sus posibilidades de representación; actitud que, como veremos, difiere de la tradicional escritura de viajes.

En Latinoamérica el apogeo del diario de viajes se puede comprender en el contexto de la modernización de las sociedades de mediados del siglo XIX en que se propaga el viaje como práctica privilegiada e intelectual. Motivados por el deseo de registrar en la escritura lo que resultaba nuevo a la mirada, en esta época proliferaron los diarios limitados a este tópico, muy por encima del ordinario diario íntimo. Estos escritos registraron tanto el viaje por Latinoamérica como el destino europeo y estadounidense. En esa primera vertiente del género, los diarios que se centran en los recorridos por la región de Latinoamérica se acercan al redescubrimiento y configuración de la geografía de las recién creadas naciones, circunscribiendo los rasgos de su identidad política y cultural. Algunos de estos diarios fueron herederos de la exploración humboldtiana que dio lugar a la reinención ideológica del paisaje natural de las tierras del sur. Por el otro lado, tanto la ciudad europea como los Estados Unidos se constituyen como espacios de enunciación desde los que se gesta la crítica social y cultural a los países de origen; testimoniar el progreso de esas naciones es aventurar las posibilidades del propio país para

igualarlos. La mayoría de estos diarios albergarán el itinerario de personajes públicos y sus encomiendas oficiales, poniendo el acento en la autofiguración del agente político.<sup>79</sup> El hombre público que escribe o publica su diario de viajes lo hace también bajo cierta vocación pedagógica. Uno de los diarios de viaje por excelencia será el de Domingo Faustino Sarmiento, el intelectual viajero que “define el ‘buen camino’ hacia la modernidad” (Ramos 109), teniendo como modelo a Europa y los Estados Unidos.<sup>80</sup>

La experiencia del diarista latinoamericano del siglo XX se distancia de la actitud comparativa de los viajeros nacidos en el siglo XIX que observaban en Europa y Estados Unidos un modelo de progreso. Los diaristas contemporáneos, nacidos a mediados del siglo XX, se enfrentan críticamente a una modernidad avasallada por el capitalismo y la influencia de la ciencia y la tecnología como promesas de libertad y orden social. El diario se convierte en el espacio de contemplación y reflexión íntima de su práctica escrituraria en el seno de geografías y políticas cada vez más cuestionadas.

En los diarios contemporáneos que nos proponemos analizar en este apartado entenderemos el viaje, llanamente, dentro del amplio abanico “of more or less voluntarist practices of leaving 'home' to go to some 'other' place” (Clifford 66). Estos diarios proponen una singular visión del viaje, cercana al “viaje imposible” (Marc Augé *El viaje* 15); constituyen ante

---

<sup>79</sup> A este respecto puede consultarse el libro *Autodocumentos hispanoamericanos del siglo XIX* (2012) de Catherine Aristizábal en el que la autora identifica la existencia de alrededor de treinta diarios de viaje, entre ellos algunas crónicas o relatos, de los cuales dieciséis de ellos registran el viaje europeo, y el resto en América. A la lista cabe añadir el diario del uruguayo Horacio Quiroga y el mexicano Manuel Altamirano, así como los diarios de viajes de mujeres, en especial de la chilena Maipina de la Barra y la argentina Francisca Espínola. Si bien la lista de Aristizábal no es exhaustiva sí ofrece un referente sobre este tipo de producciones en el siglo XIX. Un análisis más exhaustivo del fenómeno de finales del siglo XIX y principios del XX que incluye diversos tipos de “desplazamientos”, entre viaje, exilio y migración así como sus diversas manifestaciones textuales (crónicas, diarios, cartas, ensayos) puede leerse en el libro de Beatriz Colombi: *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)* (2004).

<sup>80</sup> Diarios posteriores, sin ser exclusivamente diarios de viaje, testimonian ampliamente el paralelismo entre viaje y escritura. En México, por ejemplo, tal vertiente se vincula con el ejercicio diplomático, actividad que por tradición han desempeñado los intelectuales y escritores vinculados al poder político. Este es el caso de los diarios de Federico Gamboa, Justo Sierra, Ignacio Manuel Altamirano, José Juan Tablada y Alfonso Reyes.

todo, un muestrario de desplazamientos determinados por la imposibilidad de “ver”, en ellos antes que el intento por descubrir el paisaje exterior hay una vuelta a la introspección, al viaje interior y al viaje de la escritura que busca poner en evidencia el artificio de las representaciones de lo visible.

Nos remontamos al *Diario de viaje a París* (1949) de Horacio Quiroga como ejemplo de uno de los primeros diarios de escritores latinoamericanos que exponen el viaje parisino y su desencanto, en suma, el desengaño por el viaje del cosmopolita, del *gentleman* decimonónico. Establecemos la relación de este desvío del “viaje letrado” con dos diarios situados en la periferia de la ciudad francesa: *Burdeos 1972* (2013) de Mario Levrero y *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002) de César Aira, ambas expresiones híbridas del diario y la novela. Como segunda parte de este apartado abordamos el diario de viaje-turismo contemporáneo en *Como viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito* (2010) de Andrés Neuman y *Los países invisibles* (2014) de Eduardo Lalo, también modalidades híbridas de las formas breves y el ensayo respectivamente.

## **I. Europa: una ficción de imágenes**

*El diario de viaje a París* de Horacio Quiroga, escrito entre marzo y junio de 1900 y de publicación póstuma en 1949, es el primer diario latinoamericano que testimonia el viaje iniciático del escritor.<sup>81</sup> En él confluyen dos imágenes que consolidan esta línea de lectura: por un lado París como capital cultural del siglo XIX y espacio consagratorio del artista y, por otro, la propia autfiguración del escritor en busca de éxito aunque enfrentado al fracaso.

---

<sup>81</sup> El diario se publicó por primera vez, de manera póstuma, en diciembre de 1949, en el primer número de la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios* de Montevideo. La transcripción, cotejo, copia y publicación estuvo al cuidado de Emir Rodríguez Monegal, con ayuda de investigadores del Instituto (INIAL).

Paradójicamente, el diario de Quiroga representa también el preámbulo de la agonía del gran viaje decimonónico por la Ciudad Luz, porque es, ante todo, la crónica de un desencanto.

Los biógrafos de Quiroga adjudican su viaje, a los 22 años, a motivaciones literarias, enardecidas en su juventud, en las que París lo representaba todo:

Las muelas del juicio encontraron a éste tan fantasista y desordenado como las de la adolescencia, así es que, en cuanto pudo, recogió el dinero de su herencia, lió las maletas y voló a París, aspiración suprema y obligada de todo joven poeta insurrecto. (Delgado et Brignole 99)

Si bien esta motivación en su diario nunca es explícita (Rodríguez Monegal 30), la misma idea es reproducida por Quiroga en una de sus cartas sobre París que envía al periódico “La Reforma”, firmada el 5 de mayo de 1990, a poco más de una semana de haber llegado: “Heme, por fin, en París, en la capital-cerebro, en la ciudad de las ciudades, donde todo es acumulamiento, palpitación y prodigio. [...] Para nosotros, pobres desterrados de la suprema intelectualidad, la visión de París es una nostalgia de un lugar que nunca hemos visto, y que, hoy o mañana, nos lleva a conocerle. Heme, por fin, en París” (77).

La imagen de París que Quiroga forja para el público lector del periódico salteño, abona en el elogio de la ciudad que han hecho otros escritores de la época, en particular Rubén Darío, sin embargo, contrastará por completo con la contrariada imagen que configura en su diario.<sup>82</sup>

Los otros dos motivos que se sugieren son la visita a la Exposición Universal y las carreras ciclistas. Horacio Quiroga era aficionado a ese deporte, fundando antes de su viaje el Club Ciclista Salteño. Multicitada es la expresión de Quiroga a su amigo Julio E. Payró “Créame, Payro, fui a París solo por la bicicleta” (Rodríguez Monegal 32). En las dos cartas al

---

<sup>82</sup> Las palabras de Quiroga, prácticamente imitan las que Rubén Darío emplea para describir la obsesión de Augusto de Armas por París en *Los raros*: “Tenía por París esa pasión nostálgica que tantos hemos sentido, en los cuatros puntos del mundo [...]”. (Darío 185).



periódico, que se nutren de algunos apuntes de su diario, hay descripciones de ambos eventos. De la exposición que “no está concluida, ni siquiera presentable” (Quiroga 81) elabora una enumeración de las salas y describe algunas obras artísticas que admira. Su relato intenta ofrecer un lado más amable de la ciudad, lo que contrasta con la visión negativa que se desprende de su diario. Si en la primera carta se queja de la grisura de la ciudad, admira por el contrario las carreteras y los cultivos del campo, que describe como exaltación de ese mito fundacional que es el arte parisino: “se esmeran tanto en la artística proyección de las líneas y colores, que Francia parece una gran alfombra que un día, tendida por el mundo, llevará a todas partes la fecundidad regeneradora del novelista poeta” (78). Lo mismo hace en su segunda carta: “¡Oh París, París, ansia infinita de todos los que han soñado una vez siquiera los grandes recuerdos y la suprema manifestación del arte!” (85). Su desencanto de la ciudad, exacerbado en el diario, apenas se lee entre líneas en la carta: “Y todo aparece, fiestas, bailes, conversaciones, sonrisas cuadros de triste adoración, lejos y perdidos para nosotros, que no ha sido por cierto una visión de París, pero que hemos querido...” (86). A diferencia de estas cartas que en la provincia de Salto podían leerse como confirmación de su encuentro con la ensoñación parisina, su diario ofrece una visión muy distinta de la experiencia.

Durante su viaje en buque, que dura casi un mes, admira a las mujeres, practica juegos de mesa con los pasajeros, observa el mar y sus cambiantes tonalidades, disfruta los festines de la primera clase, escribe y lee ávidamente. Documenta también sus momentos de escritura tanto como sus esfuerzos infructuosos. En el viaje, satisfecho de sí, se piensa con un porvenir de “gloria rara” (19). Pero luego de 24 días en barco se siente defraudado. Todos los pasajeros le han parecido insignificantes, excepto un inglés con quien charla de literatura, y el aburrimiento

comienza: “Todo es un rodar continuo, sujetando en una mano una pipa de opio, y en el horizonte la misma estúpida limpieza del agua” (33).

Llega a París con 440 francos, por los pagos de la comida y el alquiler, al final del primer mes de estancia en que “no he visto casi nada”, se queda sin dinero y tiene que empeñar la bicicleta para enviar un telegrama solicitando un giro. Pasa hambre, y por un error en la dirección, el telegrama de Montevideo nunca llega.

Su búsqueda de comida parece una ficción cómica, la “conquista” de París que se lee entre líneas en sus anotaciones de la partida, se convierte en un asunto de sobrevivencia. La desesperación linda en lo grotesco: el dueño del hotel, con sus compatriotas uruguayos, se las arregla para prestarle todos los días dos francos para que pueda comer. Él se siente humillado ante las insinuaciones de que debería volverse, administra con todo cuidado sus dos francos diarios en comidas baratas, pero su apetito no se sacia:

3 de junio [...] Bajaré a almorzar, e iré luego –creo al Jardín de Plantas. Allí me distraigo un poco, aunque me hace un poco de mal ver la tranquila vida de esos animales a quienes nunca falta la ración. (60)

Miércoles 6 [...] Me siento inspirado pero no puedo escribir nada. Si trazo un renglón y busco una rima en el interior estoy buscando qué comer. (64)

La situación será insostenible hasta que anuncia su regreso ese mes de junio, por cierto no documentado en su diario por falta de dinero para comprar una libreta nueva. La decepción parisina es innegable: “En cuanto a París será muy divertido pero yo me aburro. Verdad que no tengo dinero, lo que es algo para no divertirse. De todos modos, es hermosa ciudad aquella en que uno se divierte, ya se llame París o Salto. Un poeta griego de la decadencia, dijo: ‘La patria está donde se vive bien’” (70).

¿Por qué Quiroga es más complaciente con la ensoñación parisina en ese par de cartas públicas que desdican su real condición? Si bien es posible pensar que el autor reserva para la intimidad de sus amigos, a quienes está destinado su diario, la verdad de esas impresiones que, ante ellos, lo eximen del pudor. Más interesante es observar la constatación personal y trágica de que París no corresponde a la fama y nombre que se le ha dado, en suma, el París de los libros, el de la “nostalgia de lo no visto”. Durante su viaje en el vapor, documentaba con frecuencia la conclusión de la lectura de un libro de literatura francesa (*Fecundidad* de Émile Zola, *Safo* de Alphonse Daudet, *Manon Lescaut* de Prévost). Cuando visita la catedral de *Notre Dame*, la recorre desde la novela de Víctor Hugo, obra que enaltece la belleza de esa edificación como una defensa de la arquitectura gótica en creciente destrucción: “Me he fijado si faltan los pedazos que Cuasimodo fundió y vertió sobre la banda de asaltantes” (47), escribe sobre la cúspide al observar el plomo que rodea las torres.<sup>83</sup> Su experiencia libresca de la ciudad, no correspondida con la realidad, desembocará en la vivencia del viaje como una tragicomedia, que se vaticina desde las primeras entradas del diario. El 11 de abril, a bordo del buque *Cittá di Torino*, relata uno de sus sueños de la noche anterior:<sup>84</sup>

En el boudoir me estaban vistiendo de mujer para que no me reconociera cierta persona de Montevideo. A una indicación de las mujeres me puse crema limón por toda la cara: pero no tenía hábito de ello, la distribuía mal, a pelotones, de manera que mi cara iba tomando poco a poco la triste sonrisa de un *clown* enfermizo. No me reconocía casi en aquella expresión de profundo desaliento, como en esas caras lívidas y quietas que se han reído mucho.

---

<sup>83</sup> Durante su viaje a París, Sarmiento hace una lectura crítica a la obra de Víctor Hugo, señalando que los escritores en lugar de la reconstrucción de la base social del siglo XVIII “examinaron las piedras del edificio Feudal”, y Víctor Hugo fue el “encargado de levantar las catedrales góticas y mostrar su importancia artística” (95).

<sup>84</sup> Véase también el sugerente análisis de este pasaje en el libro de Beatriz Colombi como un deseo de transformación que lo lleva a construir la ficción de sí mismo (199).

Entró la persona. “Por los ojos lo conoceré”, dijo. Y me miró con detención, muy de cerca, mientras yo le dejaba hacer sin fuerzas para nada. “Es Horacio”, exclamó, y se fue, con ella todos, y quedé en la triste realidad de mi ridícula figura, de mi cara pintada, olvidada de todo [...]. (28)

Luego de las peripecias del viaje, el escritor que iba a la conquista de París se convierte al término del diario en ese clown. No es exagerado recordar aquí que detrás de la supuesta visión trágica del yo del diario, anida la comicidad. La pregunta que el diario plantea, nos dice Roland Barthes, no es la pregunta del trágico “¿Quién soy yo?” Sino la pregunta del cómico “¿Soy yo?” (*Lo obvio* 379). Esta idea se encuentra también en la obra de Ricardo Piglia: “El diario, sin duda, es un género cómico. Uno se convierte automáticamente en un clown. Un tipo que escribe su vida día tras día es algo bastante ridículo” (*Crítica* 141). En la imagen del clown, nos encontramos con la máscara del que escribe, máscara que permite el ocultamiento de la identidad (De Man 115). La escritura como instrumento que permite la ridiculización de “sí mismo”, le da la posibilidad de ser otro: “Heme aquí un poco comediante, sólo para que me tengan lástima y no me dejen de dar de comer” (*Diario* 71).<sup>85</sup> Destruir el mito de la ciudad, en Quiroga, es también cuestionar el mito del artista romántico, reducirlo a sus necesidades básicas y materiales: “3 de junio. ¡Oh brillante porvenir de literatura, perdido porque faltó un día que comer!” (60).

El reconocimiento de expulsión de ese espacio consagratorio anida en la imagen del escritor fracasado, el escritor convertido en un marginal, “desterrado de la suprema intelectualidad” (77) a la que difícilmente como latinoamericano accede.<sup>86</sup> Luego de esta derrota

---

<sup>85</sup> A este respecto no compartimos la opinión de Rodríguez Monegal: “Puede asegurarse que Quiroga no se maquilla para escribir estas páginas. Aún cuando cae en la literatura es sincero: él no advierte que eso sea literatura” (40). Antes bien, suscribimos la opinión de Colombi para quien lo relatado en el diario se acerca más a la sobreactuación, a la expresión decadente del dandy que nutre las obras literarias de la época (201).

<sup>86</sup> Recordemos las escenas del primer capítulo, de la visita de Federico Gamboa a Zolá y Edmond de Goncourt, en las que los autores franceses reconocen desconocer tanto la lengua (el español) como a sus escritores. El único

el paso siguiente es abrazar su verdadero origen, de allí la exaltación que hace de su terruño al final del diario: “¡Oh mi América bendita, donde todo es grandeza y hospitalidad! ¡Cómo te adoro en París!” (70).

El viaje parisino de Quiroga quedará reflejado en su primer libro de cuentos *Los arrecifes de coral*, pero poco resonará en su obra siguiente esta experiencia, antes bien, será la selva la que “le materializa el viaje idealizado por el *gentleman*” (Viñas 56), refugio insólito que marcará el distanciamiento con la estética modernista.

En lo que respecta a los diarios, que no al conjunto de la literatura de viajes, el de Quiroga fue el primero que documentó el desencanto por una ciudad que otros cronistas también padecieron. El viaje, arruinado por su precaria economía, se vio empañado por lo que deseaba “haber visto” y no pudo ver. La “capital-cerebro” de Quiroga, ya era entonces esa “ciudad enferma de fiebre cerebral” descrita por Sarmiento en su viaje de 1845 (103). Ningún otro diario de viaje volverá a centrarse de manera exclusiva en el periplo por esta ciudad. El sucedáneo del arrebato parisino del escritor modernista será a mediados del siglo XX representado en la narrativa. Julio Cortázar será el nuevo artífice de la fundación mítica de París para el público latinoamericano. El viaje parisino de Cortázar, mezcla de recorrido espiritual en busca de la universalidad; “actualización del libro burgués” que desembocará finalmente en un producto de mercado; el cliché del viaje reflejado en la pose del escritor en las postales y revistas de modas (Viñas 129). Fetiche que llega hasta nuestros días bajo la popularización de la ruta *Rayuela* entre los turistas que van a París.<sup>87</sup>

---

encuentro literario que Quiroga menciona en el libro se da en un café donde conoce a uno de los pocos famosos escritores latinoamericanos en París gracias a sus crónicas, Gómez Carrillo, a quien Quiroga intenta retar y lo acusa por no saber lo que es el guaraní.

<sup>87</sup> Ya en 1963, José María Conget publica la “Ruta Rayuela” en el Instituto Cervantes de París. Recorrido que incluye 21 etapas rituales, siguiendo los pasos de los personajes. El tour se ha popularizado hasta nuestros días y está ampliamente documentado en la red.

Frente al protagonismo de esa gran capital cultural y sus hitos, que siguió siendo espacio de encuentro del escritor latinoamericano contemporáneo,<sup>88</sup> resulta notable que diarios posteriores se sitúen en la periferia de la gran ciudad francesa. Nos referimos especialmente a *Burdeos 1972* del uruguayo Mario Levrero, y *Fragmentos de un diario en Los Alpes* del argentino César Aira. Mezcla de ficción e intimismo, en estos diarios no habrá un sentido iniciático del viaje del escritor sino el protagonismo de una escritura en proceso y el cuestionamiento sobre las posibilidades de representación de las imágenes interiores y materiales que acompañan el desplazamiento.

*Burdeos 1972* refiere la estancia de Mario Levrero en esta ciudad, a la que viaja enamorado de una chica francesa a quien conoce en Montevideo poco antes de que ella parta a su país. Levrero, de treinta y dos años, decide irse con ella. La experiencia del viaje, casi tan corta como la de Quiroga, de dos meses, es también la historia de una derrota que será recuperada treinta años después en un diario que versa sobre los recuerdos de esa estancia. *Burdeos 1972* fue escrito en menos de dos semanas, entre el 5 y el 16 de septiembre de 2003 y fue publicado póstumamente en 2013.<sup>89</sup>

En lo que respecta a *Fragmentos de un diario en Los Alpes* de Aira, el diario se circunscribe a los días de una visita en 2001 en casa de una pareja de amigos, Michel y Ana, en el pueblo de Voreppe, Francia. Sin especificar la duración ni las fechas exactas, las únicas marcas temporales serán los días de domingo a jueves de una semana, que son también los títulos

---

<sup>88</sup>La pobreza y el fracaso parisino se convirtieron en el sino del escritor latinoamericano en los años 60, como se refleja en distintas obras, cabe mencionar por ejemplo *Pobre gente de París* (1958) de Salazar Bondy, y *Al sur del Equanil* (1963) de Renato Rodríguez, así como el ensayo “Peruanos en París” (1957) de Julio Ramón Ribeyro.

<sup>89</sup> El volumen que incluye, *Burdeos 1972*, contiene también *Diario de un canalla*, diario de Levrero escrito en 1986, publicado anteriormente en su libro *El portero y el otro* (1992). Cabría cierta relación entre ambos diarios, ya que “Diario de un canalla” alude a su estancia en Buenos Aires, su soledad en esa ciudad ajena y las dificultades para concentrarse en su tarea como escritor debido a su demandante trabajo en una editorial diseñando crucigramas. Nos ocupamos en este apartado únicamente de *Burdeos 1972*, este texto, que podría considerarse como su último diario, fue preparado por su hijo Nicolás Varlotta, y ha sido publicado en apego a su manuscrito original (Bartalini 3).

de los fragmentos, y a los que precede un apéndice dividido en tres partes escritas al regreso del viaje.<sup>90</sup>

Uno de los aspectos más notables de estos diarios estriba en su carácter novelesco, ya que en ellos observamos la configuración de un relato, personajes, eventos e incluso un estilo y un ritmo que acompaña a la obra en su conjunto revelándose como una unidad narrativa. Si bien ambos diarios se inscriben en el marco de un desplazamiento (Montevideo-Burdeos y Buenos Aires-Voreppe), observaremos cómo se privilegia la meditación sobre la escritura y su circunstancia, antes que la observación antropológica o geográfica que ha caracterizado a los diarios de viaje.

El relato de ambos diarios logra articularse a través de dos momentos claves presentes en todo diario de viajes de corta duración como son la llegada a un lugar y la partida. En el diario de Levrero estos momentos equivalen a su vez al comienzo y el desenlace de una relación amorosa; el objetivo de la escritura del diario será la recuperación de imágenes de esa vieja historia de amor. Este proceso de recuperación en el que interviene la memoria y la escritura es uno de los aspectos más singulares de este diario, en la medida en que la dialéctica entre memoria y olvido permite una reinención de la historia que da lugar a la plena ficcionalización del hecho, inscribiéndose en la particular modalidad de la estética levreriana del diario como autoficción.<sup>91</sup> La percepción y valoración de lo pasado se superpone a la deixis del aquí y el ahora desde la que tradicionalmente se enuncia el diario. La aprehensión del recuerdo se transformará en un

---

<sup>90</sup> Si bien es poco conocida la faceta de César Aira como diarista, el modelo del género ya había sido empleado en *Diario de la hepatitis* (2000). Este texto no es explícitamente autobiográfico y únicamente emplea el diario como recurso retórico para hacer referencia al fenómeno de la escritura como paradoja: el narrador se propone “no escribir” y su diario es el producto de la negación de la escritura. En otros momentos Aira ha señalado su relación con el género en entrevistas: “Todo lo que escribo es como una especie de gran diario íntimo que voy disfrazando para que nadie se dé cuenta de lo que realmente me pasó” (“Un diario...” 15).

<sup>91</sup> En el primer capítulo nos referimos a su obra cumbre, *La novela luminosa* (2005), escrita bajo esta modalidad.

ejercicio narrativo y en un cuestionamiento explícito sobre la reconstrucción de la historia y su veracidad develando también un rasgo metarreflexivo.

La historia que el diario relata implica el mismo acto de recordarla mientras se escribe, comienza *in medias res* en el momento en que él y su pareja Antoinette entran a una tienda a comprar un reloj de cocina para el departamento en que se instalan, y continúa con el relato de la nueva dinámica familiar que se genera entre él, Antoinette y la pequeña hija de ella, Pascale.<sup>92</sup> A pesar de esta compañía, la mayoría de las situaciones retratan al diarista en su intento de adaptación a esa nueva vida: refiere sus caminatas por la ciudad, su entrada a los cafés y sus recorridos por la feria de los sábados. En otros momentos también intenta visualizar su relación con Antoinette, presencia casi fantasmal, quien pasa la mayor parte del tiempo preparando clases para el liceo donde enseña; figura tan difusa como la de Pascale, de quien apenas recuerda los momentos en que la lleva al colegio, sus arrebatos y enojos infantiles y algunos momentos de convivencia durante la comida. La escritura del diario que permite la aprehensión de lo pasado, opera también mediante la transformación del recuerdo. Recordar se convierte en un ejercicio de apropiación de la imagen interior, que desemboca en la imaginación misma, y conducirá al cuestionamiento sobre las posibilidades de su representación. Así ocurre, por ejemplo, cuando rememora su entrada a un café y dice llamar al mesero con una seña, luego se retracta de lo escrito:

Es una pena tener una memoria tan endeble; no puedo afirmar que hiciera una seña, y ni siquiera si será universal la seña que se hace con pulgar e índice separados entre sí por la distancia habitual de un pocillo; esta parte la estoy inventando, pero sí sé que estaba sentado a una mesa, con la espalda hacia la ventana que daba a la ruta, y sé que en algún momento tomé el café que quería tomar. (*Burdeos* 92)

---

<sup>92</sup> Cabe señalar, como indica el diario, que estos nombres son usados en sustitución de los nombres reales.



Los recuerdos que el diarista registra, están llenos de esos “gestos”, imposibles de recordar pormenorizadamente, pero necesarios para la construcción del relato. En esos detalles se sustenta el ritmo de la narración y su verosimilitud; la fuerza de la imagen y la emoción, que es lo que realmente se busca hacer presente, desplaza a la realidad y su verificación. Si bien estas imágenes están ligadas a una época y un nombre propio, 1972 en Burdeos, la realidad de ese tiempo y espacio, como obra de la memoria, se desdibuja hasta quedar suspendida en el presente de la escritura que es Montevideo 2003.

La experiencia de este viaje, así como el intento de conciliación de ambos mundos, debe leerse en el contexto de una ficción surgida del esfuerzo por reconstruir la realidad del pasado. En el diario se registran diversos paralelismos entre el espacio familiar y el ajeno, entre el mundo de Montevideo, al que pertenece y desde el que escribe, y el de Burdeos, que se recuerda. Las notas iniciales muestran ese desconcierto ante ‘lo otro’ que experimenta el extranjero, mas poco a poco se irán diluyendo. Uno de los momentos más representativos ocurre durante una caminata por la ciudad cuando el diarista observa la luna:

Cuando me volví para hacer el camino inverso, me llevé una sorpresa. Había aparecido la luna, era enorme, y estaba al revés. Todavía no había visto la luna francesa [...] Aparentaba un tamaño alrededor del doble de la luna montevideana, y algo estaba mal, fuera de lugar, y me perturbaba sin que supiera por qué. Luego comprendí que estaba al revés, quiero decir, al revés de como yo la veía desde el Hemisferio Sur. (101)

La aparición del cuarto creciente, que para la visión del sureño sería opuesta, es decir, como la de un cuarto menguante, así como la posición alterada de las manchas lunares lo hacen consciente de su extranjería. Este “movimiento” de la luna para el montevideano es equivalente a un metafórico “movimiento del mapa” y supone un cuestionamiento no solo respecto a la posicionalidad sino a la identidad misma. Como anota Hugo Achugar en “Nuestro norte es el

sur”, la posicionalidad no implica sólo la geografía sino la cultura y la ideología, la posicionalidad se relaciona con la identidad en ese espacio y su representación (212). El diarista vive esta “recolocación” con sorpresa más no con desagrado, y de la misma forma en que se acostumbra a las “tendencias teatrales de los franceses” (*Burdeos* 86), logra conciliar lo diferente con su propio mundo. A lo largo del diario establece diversas asociaciones, que le permiten negociar con el nuevo espacio. De este modo, la feria de los sábados de Burdeos donde compra sus libros, le recuerda la feria montevideana de Tristan Narvaja (99), el cantante francés George Brassens es el equivalente de Carlos Gardel (137-140), y hasta el “El jardín público de Burdeos tenía algo de parque Rodó montevideano” (171).<sup>93</sup> A partir del establecimiento de la identidad de las sensaciones pasadas con las presentes se logra reconstruir la relación entre ambos tiempos y espacios, entre lo ajeno y lo propio. Así ocurre, por ejemplo, cuando escucha el valsecito francés que surge de la vitrola de un café y que le produce la nostalgia de los tangos:

[...] una nostalgia que no refiere a ningún pasado personal, que no refiere a nada vivido ni conocido. Exactamente igual que los tangos que escuchaba a mis quince años en discos del sexteto de Julio De Caro, grabados quince o dieciséis años antes de que yo naciera [...]. La nostalgia del valsecito francés viene mezclada con un cierto fracaso, un fracaso por así decirlo placentero; fracasa en la alegría que pretende; es una alegría falsa, y que sabe que es falsa. El tango me trae la nostalgia por algo que no viví pero que fue; el valsecito me quiere mostrar algo presente que no es, algo que debería alegrarme pero con un tipo de alegría que no existe, o que no conozco. (93-94)

Si para Quiroga la visión de París es “una nostalgia de un lugar que nunca hemos visto” pero que ha sido construida e idealizada en las representaciones librescas, para Levrero el

---

<sup>93</sup> Esta tendencia a expresar el sentimiento de familiaridad con los nuevos lugares es común en los diarios de viajes, por ejemplo, Horacio Quiroga, cuando hace buen tiempo en París, dice que hace un “día de América” (44), Ernesto Sábato en su diario de viaje, *España en los diarios de mi vejez* (2004), menciona que la Gran Vía de Madrid le recuerda su Avenida Corrientes (17).

valsecito francés, tanto como el tango, equivalen a esos espacios de representación de lo irreal; imágenes auditivas que no se corresponden con lo vivido o lo conocido mediante la experiencia directa sino con un imaginario al que se busca asimilarse y pertenecer.<sup>94</sup>

La negociación más complicada en el diario de Levrero se da, como en casi todo viajero, con el lenguaje. En un principio su conocimiento del idioma es limitado dificultando la comunicación. El mismo intento de asimilar su propia lengua al francés, lo lleva a confusiones cómicas como cuando observa en los carteles de una rotonda “Angoulême” y “Périgueux”, ambos nombres de ciudades, que le hacen extremar precauciones al caminar creyendo, por el contrario, que se trata de la leyenda “ángulo peligroso”. Un desconcierto semejante cuando lee “rue des Saints Pères” que le hace pensar: “Que raro. Un santo llamado Pérez” (172-173). El diarista, que baraja la posibilidad de quedarse, no es un viajero ni un turista, sino un migrante suspendido entre los dos mundos, por ello va estableciendo paralelismos que le permiten negociar con su pasado y asimilarse al lugar al que aún no pertenece, así las yuxtaposiciones de la lengua reivindican esa suspensión en la que el aquí y el allá se corresponden. La migrancia, como suspensión y enajenamiento, implica una no pertenencia, de allí que cuando Levrero descubre que empieza a pensar en francés reconoce que es momento de volver (9), el temor de convertirse en un inmigrante, un absorbido de esa otra cultura motiva esa decisión.

Mediante el reconocimiento de los paralelismos el migrante Levrero, en 1972, intentó zanjar las fracturas entre el *entonces-allá* (Montevideo) y el *aquí-ahora* (Burdeos) necesarias para “concentrarse en la praxis social” sin la sombra de lo pasado (Trigo 275). El *entonces-allá*,

---

<sup>94</sup> El imaginario debe entenderse aquí como ese paisaje construido por las aspiraciones colectivas que en nuestra contemporaneidad están mediadas por otros discursos. Experiencia cercana a la de Ernesto Sábato en su diario de viaje cuya imagen de la ciudad real, en una segunda visita, no se corresponde con la idealizada en su memoria: “La ciudad por la que siento nostalgia, la que ansiosamente deseo reencontrar, no es la que estoy viendo, áspera y prestigiosa ciudad europea con sus antiguos mármoles, sus fuentes y monumentos, el empedrado de sus plazas, su majestuoso Prado, sino aquella que conservo a salvo en los espacios de la memoria, una ciudad construida por aromas, sonidos, el declinar de una tarde, una esquina, una cena compartida. Por algo tan leve, pero de tanta gravedad, hecho de presencia y de espíritu. Sí, sobre todo de espíritu” (17).

y que en el discurso del migrante es siempre la ‘casa’ que se deja, y el *aquí-ahora* el lugar al que se llega se invierten por efecto de la escritura del diario como memoria. Desde el presente en que se escribe, a 30 años de distancia, Burdeos se convierte en ese *entonces-allá*. La migrancia, “su ir y venir, siempre en tránsito” (Trigo 277), equivale en el diario de Levrero a la memoria misma. La “migrancia” se circunscribe, sobre todo, al mundo de la imagen perdida que busca recuperarse, para pactar con el ser que se era entonces y con quienes lo rodearon. Recordar equivale a migrar, a trasladarse, por tanto, a suspender ambos tiempos en el espacio del diario que se escribe en presente refiriendo un viaje acabado.

En el trabajo de Levrero la exploración de la imagen en el inconsciente, que luego ha de ser trasladada a la escritura, se relaciona con un proceso terapéutico asociado a su interés en los hallazgos de la psicología.<sup>95</sup> Tal proceso es el detonante de sus diarios anteriores como también de este:

Fue hace tres días, creo, que me vinieron las imágenes de Burdeos, 1972; y empecé a escribirlas. Mentalmente. Venían las imágenes y yo las traducía a palabras, y las palabras iban encadenando y aun creando las nuevas imágenes.

—¡Burdeos! —exclamó hoy, o mejor dicho ayer, hace unas horas, mi terapeuta—.  
¡Burdeos! —repitió—. ¿Y cómo fue que usted, nada menos que usted, fue a dar a Burdeos? (83)

Lo siguiente que leeremos será ese conjunto de imágenes, transformadas en fragmentos de un diario; recuadros recortados y enmarcados entre cada fecha, como las tomas fijas de una cinta, dispuestos mediante el montaje o yuxtaposición de los días hasta articular la historia

---

<sup>95</sup> Otro de sus diarios, *El discurso vacío* (1996), se basa en una especie de terapia grafológica que consiste en realizar ejercicios de caligrafía bajo la idea de que mediante la mejora de la escritura se puede restablecer la personalidad y afirmar el carácter. Lo que comienza como un ejercicio de “embellecimiento” de la letra se desplaza hacia la reflexión sobre la creación, poniendo de manifiesto los mecanismos de la transición entre una mera escritura física a una escritura creativa. Situación semejante a la que involucra la aprehensión y traslación de una imagen onírica o síquica al espacio literario.

completa que parece rebobinarse y contarse en secuencias de *flashback*, terminando justo donde debía de haber comenzado: con la imagen de Pascale aún en Montevideo evaluando al novio de su madre: “Sos raro como gente —dijo. Y su frase tuvo una entusiasta aprobación de los demás, y se recordó durante muchos años” (181).

La escritura del diario, género autobiográfico por tradición, es en la obra de Levrero un ejercicio de imaginación, recrear una escena es inventarla, no como un acto deliberado para la ficción sino por obra del extrañamiento que provoca la escritura basada en la percepción. La percepción individual ofrece versiones particularísimas en la descripción del fenómeno, enseñado nuevamente a “ver”, la ficción se instala en ese acto de reconocimiento que revela la novedad de lo cotidiano.

El trabajo de Levrero sugiere un interesante debate con las antiguas ideas propuestas por el formalista ruso, Víktor Shklovski, para quien la percepción es un proceso automatizado y el lenguaje cotidiano otra de sus formas. Shklovski rescata la importancia del lenguaje poético, la forma y el artificio, como procedimientos del arte y la literatura que transforman la perspectiva habitual de un objeto. Al singularizar el objeto éste se desautomatiza y acentúa la extrañeza de lo que corresponde a su propia naturaleza, permitiéndonos volverlo a ver (55-70). Levrero emplea el diario, a pesar de su aparente lenguaje cotidiano, sugiriendo antes bien la automatización de la expresión literaria y novelística la cual, paradójicamente, se renueva en el conjunto de su obra gracias a la ausencia del artificio que emanaría de la escritura personal. Cabe recordar, por ejemplo, lo que advierte en “Diario de un Canalla”: “No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (25).

“Burdeos 1972” deja de ser la ciudad francesa con sus particularidades geográficas para convertirse en el nombre y la fecha que evocan el fracaso de una historia de amor. “Burdeos

1972” son meros significantes que trascienden el espacio de lo real para conducir a la aprehensión de un lugar y tiempo perdidos y cuya configuración ya sólo es posible en el espacio de la escritura del diario.

La operación de traslación de la imagen a la escritura también estará presente en *Fragmentos de un diario en los Alpes* de César Aira. Mientras que en el diario de Mario Levrero se trabaja con imágenes síquicas, que abarcan toda la gama de los sentidos, en el diario de César Aira hay una preocupación por las “imágenes materiales”. El narrador tiene como objetivo establecer un catálogo de las “imágenes-objetos” de la casa a la que llega de visita, una casa en el Valle de los Alpes caracterizada por su particular decoración y su “proliferación de imágenes”. Según informa el diarista, ya había estado allí el año anterior pero recién ahora comienza a comprender “el uso de las imágenes y su relación con los dueños” (*Fragmentos* 7). A partir de este reconocimiento describe minuciosamente lo que le rodea, el registro incluye un sinnúmero de muebles, juguetes, miniaturas, decoraciones de la pared, plantas, muros, cuadros, y muy especialmente libros. Con este recuento se va recreando una “historia” de la casa y de la dinámica cotidiana de sus habitantes. Lo que a primera vista es un intento de registro realista descubre muy pronto su limitación: “Me doy cuenta de que me he quedado miserablemente corto en casi todo. [...] al variar el ángulo, sobre todo al acercarme aparecen nuevos detalles, objetos nuevos, y comprendo que cada cosa podría haberse registrado mejor con otras palabras” (12). Su trabajo contrasta con el ejercicio realista de su “escritor favorito”, Balzac, cuya obra *Honorine* descubre en un estante y lee asombrado sus descripciones de interiores. El trabajo de Aira, efectivamente, dista del realismo francés pues inserta una preocupación objetivista pero también íntima y diríase “posmoderna”. Detrás de la descripción de cada objeto, y de la casa en su conjunto, se va descubriendo su misterio, se adivina la relación íntima con sus poseedores pero

también se hace evidente el artificio de la representación: la “traición de las imágenes” de René Magritte, que hizo evidente el arte visual contemporáneo.<sup>96</sup> Los objetos representados en el diario esconden una historia personal, un significado, no son el escenario ni el decorado de una ficción de representación totalizadora, perfecta e invariable. La casa que se habita es la casa que se transforma cada día, a partir de la interrelación con los objetos que se tocan o se desplazan denotando la vida activa de sus dueños y transmutando sus significados. Aquí también la observación ajena y novedosa del inquilino, el diarista, los desfamiliariza de su espacio cotidiano para que se articulen en ese nuevo universo impuesto por los signos narrativos. La reflexión sobre la imagen que se describe en el diario delata el mecanismo artificioso del registro que hace intangibles los objetos que representa; la escritura de la imagen no es la imagen sino pura escritura.

A partir de la elección de la descripción de la casa, que sustituye a la del paisaje de los Alpes, espacio privilegiado del romanticismo (Pratt 258) que evoca la campiña francesa y las vacaciones veraniegas, podemos darnos cuenta de que el objetivo del diario no es la escritura del viaje, sino el viaje de la escritura, una puesta a prueba sobre su capacidad de representación. El autor elige volcarse sobre el espacio interior de la casa como una forma de mediación con el exterior, el microcosmos de la casa y sus objetos le ofrece una apertura al mundo:

Esta casa en la que estoy, que me parece un mundo encantado de la representación, también puede ser una cámara de adaptación para salir a un Nuevo Mundo donde los objetos–imágenes proliferan: la casa serviría como cámara de adaptación para sensibilizarse y empezar a ver signos por donde uno vaya. (28)

---

<sup>96</sup> Cabe recordar el famoso cuadro de René Magritte, *Ceci n'est pas un pipe* (1929), título con el que el autor acentúa su condición de imagen y no de objeto real, paradoja que sería analizada por Michel Foucault en su ensayo homónimo.

El “Nuevo Mundo” que se descubre en la casa en este viaje europeo es curiosamente ese viejo mundo de la civilización occidental, aunque actualizado por obra de las nuevas interpretaciones y lecturas de los viejos objetos.

La operación metonímica, tomar la parte por el todo, que se refleja en la equivalencia de la casa y el mundo en este diario, está presente en otros de sus textos como en el cuento “Diario de un demonio”, que es un diario que se escribe en un solo día pero en el que se concentra “lo que va a ser el resto de mi vida” (*La trompeta* 63), semejante al “virtual infinito en una semana” que plantea en “Duchamp en México” (*Taxol* 14). Podríamos decir que la misma escritura del diario también implica una operación metonímica que le permite al viajero contener el mundo visto en su cuaderno. De este modo la casa de los Alpes y su representación, miniaturizada en la escritura, podrá ser llevada de vuelta consigo a la Argentina.

Una de las primeras escenas que nos sugieren esta posibilidad se encuentra en el relato de un proyecto de novela que el diarista rememora el segundo día de su llegada, cuando observa el estacionamiento vacío que da al otro lado de la calle y que el año anterior había sido cedido como taller al aire libre a un escultor checo. En ese entonces, explica el diarista, se le ocurrió escribir una novela “sobre un artista obligado a exilarse [...] pero la idea de mi novela era que este desterrado en particular, por ser escultor debía viajar con la carga abrumadora de sus estatuas sobre los hombros. Esto habría pretendido ser una especie de metáfora de los recuerdos dolorosos que lleva consigo todo desterrado” (*Fragments* 22).

Como reconoce el diarista, el realismo de la primera parte de su historia (un exilado con sus angustias, sus cambios de adaptación, etc.), que sería un argumento típico de los escritores que “ganan premios”, se echa a perder en su caso por la absurda idea de que su personaje tenga que cargar sus enormes esculturas sobre los hombros. Si bien el diarista desistió en su momento



de escribir la historia, la observación actual de los objetos de la casa, a un año de distancia, le hacen pensar que esto podía haberse resuelto si en lugar de llevar a cuestas sus grandes estatuas el artista llevara en el bolsillo sus reproducciones reducidas, a modo del museo portátil de Duchamp y sus “esculturas de viaje”. El museo portátil de Duchamp, la conocida *Boîte en valise*, es una especie de catálogo que contiene la obra del artista, son reproducciones en miniatura de su propia obra que porta en una maleta y que pueden ser montadas y desplegadas para su exhibición a modo de “museo”.<sup>97</sup>

Podemos establecer una relación entre este “plan de novela” que Aira no escribe y la escritura efectiva del diario como sustitución, no sólo de la novela, sino de la casa misma, miniaturizada en la escritura, y que como huésped podrá llevarse de vuelta a su país en las notas de su diario como si fuera un souvenir.

Las claves de esta lectura las podemos encontrar en su cuento delirante “Duchamp en México”, que narra el periplo de un turista argentino durante su visita a México, el país surrealista de la representación.<sup>98</sup> Entre sus reflexiones sobre el turismo y el consumo el narrador menciona:

[...] el secreto de la industria del turismo a la que este país le da tanta importancia, está en miniaturizar los tesoros nacionales, para que el visitante pueda comprárselos y llevárselos en la valija. Eso es lo que hace funcionar al turismo en la sociedad de

---

<sup>97</sup> La *Boîte en valise* es una forma de economía estética pero también física para el viajero, como se puede desprender de esta irónica definición: “Calcular la diferencia entre los volúmenes de aire desplazado por una camisa limpia planchada y doblada por el mismo modelo de camisa sucia doblada = Física de viaje” (Marcardé 339).

<sup>98</sup> El argumento del cuento refiere cómo el turista compra un libro sobre Duchamp, el cual se irá encontrando en diversos establecimientos mientras recorre la ciudad. Cada vez que encuentra el libro éste se vende a un precio menor, tentación que lo lleva a adquirir cada uno de los ejemplares hasta llegar a diez, todos comprados a precio distinto. A medida que los va comprando, el narrador hace una serie de complejos cálculos matemáticos que le dan como resultado unas cifras exponenciales de ahorro.

consumo. Los modos de miniaturizar son muy variados, entre todos ellos se establece un continuo, por el que se desliza el turista en tanto turista. (*Taxol* 30)

Las fotografías, los dibujos, los mapas, las estatuillas etc., son formas de miniaturizar; el souvenir moderno es una “reducción simbólica” del lugar que se visita (Colombi 24). El libro y la escritura corresponderían a otra vía de la miniaturización: “No sé si será por deformación profesional, pero yo pienso que todo el continuo, tarde o temprano, pasa por el libro, que es la forma primitiva y original de miniatura. El libro no solo miniaturiza el mundo, sino que además de hacerlo lo dice y explica cómo se hace” (Aira *Taxol* 31). Expresión semejante a la de Susan Sontag: “Durante muchos decenios el libro fue el modo más influyente de ordenar (y por lo común de reducir)” (*Sobre la fotografía* 17). La reflexión de Aira, con ecos de Sontag, es también una actualización de la moderna sentencia mallarmeana: “que todo, en el mundo, existe para concluir en un libro” (Mallarmé 18). Pero al igual que la imagen de Magritte, al explicar cómo se hace, se denuncia el artificio de la representación. La miniatura como equivalencia de su objeto es “el reino de la simultaneidad absoluta”. En la miniatura, afirma Aira, “no hay lugar para la memoria”, en ella solo anida el instante; no es casual que la descripción, como miniaturización de la casa, solo ocurra en el presente, como acontece la escritura del “Diario”. La imagen material de Aira, a diferencia de la imagen síquica de Levreou, no está mediada por la memoria, es pura presencia.

Miniaturizar el mundo es una forma de poseerlo (Bachelard 137); el diario de Aira que “miniaturiza” la casa, es también un catálogo de sus miniaturas: las casas de muñecas que Ana construye, la colección de bonsáis del jardín, los juguetes, la pequeña biblioteca “inagotable”, incluso, el conjunto del valle de los Alpes se encuentra miniaturizado y recortado en el marco de la ventana desde donde el diarista lo observa. En la medida en que la “miniatura” representa la

infancia (Bachelard 137), no es extraño evocar la infancia de sus dueños en las figurillas de los objetos que el diarista retrata; evocaciones que son reiteradas en las alusiones a Michel niño leyendo las aventuras de Tintin y cuyas figurillas colecciona, o en Ana y las historias que su padre le contaba cuando niña; incluso, la propia infancia del narrador es evocada en el bonsái pino que le representa el gigantesco árbol de su casa de Pringles derribado en ese entonces.

Gaston Bachelard interpretó la casa como contenedor del universo, a su vez, para el autor, las imágenes de la intimidad son indiscernibles de una poética de la casa vista en diferentes niveles: la casa de los hombres equivale a la morada, es un espacio de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños (28), es también “un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (37). El poeta y el escritor al “escribir la casa” permite el análisis de esa intimidad (78), por lo cual no es extraño que el diario de Aira, género íntimo, al describir ese espacio, describa en realidad, y de manera oblicua, la intimidad de sus habitantes como un homenaje a su amistad.

¿Pero quién son realmente estos personajes? Sabemos que ella es artista, y que él es escritor que ha escrito un libro sobre Borges y otro sobre escrituras en colaboración, pero no sabemos sus apellidos, tampoco los títulos exactos de sus libros. Ante la falta de datos, con sólo el diario, difícilmente puede establecerse con certeza su pertenencia al ámbito de la biografía. El narrador mismo nunca se identifica cabalmente, y adivinamos que se trata de César Aira por algunos signos: su infancia en Pringles, su esposa llamada Liliana, su devoción por Duchamp.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Sus anfitriones, los esposos Ana y Michel no son obra de la ficción. Se trata de Michel Lafon (1954-2014) un crítico literario y profesor de la universidad Universidad Stendhal de Grenoble, traductor de escritores contemporáneos argentinos, entre ellos César Aira. Podríamos decir que la presencia de Michel Lafon mitiga en cierta forma la imagen del “fracaso del escritor latinoamericano” en Francia (fuera de los escritores del *boom*) pues gracias al trabajo de los académicos y de la proliferación de departamentos de letras latinoamericanas conocerán un relativo éxito. Michel Lafon es curiosamente el mismo autor que participa en la edición de *Unos días en Brasil* el Diario de viaje que Adolfo Bioy Casares llevó del 23 de julio al 30 de julio de 1960 por invitación de un congreso del *PEN club*. Lafon en lugar de un “texto académico” escribe un posfacio a este diario, también en forma diario. El texto se titula “Diario de Bioy”, imitando la idea del monumental *Borges* (2006) de Bioy Casares, el diario donde

Casualmente este diario, un libro que pertenecería al pacto autobiográfico según su título, no menciona los nombres completos, ni siquiera el del autor, como sí lo menciona en numerosas novelas donde aparece como personaje (*Cómo me hice monja*, *Las curas milagrosas del Dr. Aira*, *El congreso de literatura*, etc.). Esta ausencia explícita en el diario parece sugerir su incorporación al espacio universalista de la ficción antes que al microcosmos del entorno privado y, en ese sentido, *Fragments de un diario en los Alpes*, formaría parte del conjunto de las más de cincuenta “novelitas” que abarcan su obra.

Pero, ¿estamos ante una novela corta o ante un diario? Evidentemente, al igual que el diario de Levrero, este es también una obra híbrida que en tanto novela toma el recurso del diario, y en tanto diario hace uso de la técnica de la novela. Una perfecta fusión de los géneros que nos remite a las reflexiones de Percy G. Adams, quien ha observado una relación entre la literatura de viajes y los procesos de transformación de la novela, demostrando que la escritura de viajes no es necesariamente una rama de la historia o de la geografía sino que está más cerca de la narrativa, dotada de un imaginario y una retórica literaria.

Si bien el *Diario de viaje de Horacio Quiroga* inaugura una clase de “poética del fracaso” del escritor latinoamericano en París y describe la nostalgia de un viaje en el que se

---

Bioy registra los encuentros con su amigo durante casi cuarenta años. Lafon opta por escribir un diario, como forma de análisis de la obra de Bioy y de su propia historia de amistad. Desde su primer encuentro en París en 1991, donde Michel lo conoce por primera vez, hasta el logro de que su Universidad en Grenoble le otorgue un doctorado honoris causa; incluso registra la visita de Bioy a la misma casa de Voreppe en ese año de 1993: “Bioy en casa a la tarde, el primer escritor argentino en la ‘casa de un valle de los Alpes’” (Bioy Casares 72). Destaca también el logro de la edición de las novelas completas al francés, traducidas por Lafon: “Se lo anuncio a Bioy con inmensa alegría: va a tener por fin en Francia un libro a la altura de su obra, en la prestigiosa colección ‘Bouquins’” (75). Las menciones culminan en el mes de abril de 2010, donde Lafon lee el *Borges* de Bioy “uno de los libros más importantes de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX” (79), el cual le da la clave para entender el diario de viaje de Bioy en Brasil “como el relato de una evasión, el recorrido alegre de una isla. [...] Practicar la soledad y el turismo como una disciplina y un arte” (79). Más tarde en la relectura lo comprende como una ficción; la fallida reunión literaria del PEN se revela como “trampa fantástica” de inconfundible “carácter novelesco”. En cierto sentido Michel Lafon no sólo rescata a los autores argentinos para la academia y las editoriales francesas, sino también un género. Al hacer de un diario el sustituto de un artículo-posfacio convencional, elige el género del diario como un nuevo instrumento para la crítica y también como un homenaje. Un homenaje de amistad entre dos amigos, como Bioy Casares lo hizo con *Borges*, y como Aira lo hace con Lafon. La red que se teje entre estos diarios y sus autores descubre el peso que la denominación “diario de escritor” adquiere.

deseaba tanto haber visto y, paradójicamente, no se ve “casi nada”, sugiriendo un desvío del viaje letrado a la periferia del velódromo; la elección del viaje periférico de Mario Levrero y César Aira, lo es en dos sentidos: no sólo se elige la provincia Francesa, sino que se opta por la permanencia en la “casa” como una modalidad del viaje interior y el viaje de la imaginación proponiendo así otro modo de “ver”.

La variedad de formas de las que se nutre, no solo el relato de viaje, sino el diario del escritor que viaja, no se limita a la experimentación narrativa cercana a la autoficción novelesca de Levrero y Aira. En los diarios *Cómo viajar sin ver* de Andrés Neuman y *Los países invisibles* de Eduardo Lalo observamos el empleo renovado de dos modalidades para el diario del escritor en el contexto del viaje: el microrrelato y el ensayo. En estos diarios al igual que en los ya comentados, se exploran también otras formas de la “visibilidad” y la “invisibilidad” articuladas desde el desplazamiento, y particularmente desde la reflexión de lo exterior; ya no la casa del anfitrión, símbolo de la intimidad y la morada, sino desde los espacios indeterminados impuestos por el turismo globalizado del siglo XX.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Dado el enfoque temático de este capítulo, centrado en el diario del escritor en el contexto del viaje y su reconfiguración como género híbrido, hemos prescindido del estudio de los que quizá sean los viajeros diaristas por excelencia en Latinoamérica, el ya referido Adolfo Bioy Casares y el mexicano Sergio Pitol. Los diarios de Sergio Pitol tienen su mejor expresión en los fragmentos de *El arte de la fuga* (1996), un libro de ensayos que arranca como memorial, registrando sucesos de finales de los años cincuenta hasta mediados de los noventa. En medio de los textos autobiográficos se intercalan fragmentos del diario, particularmente relativos a los viajes, como el “Diario de Escudilliers” que relata sus años en Barcelona entre 1969 y 1971, “¡Y llegó el desfile!” que registra sucesos de los años ochenta, vinculado a estancias en México y Estados Unidos mientras escribía su novela *El desfile del amor* (1985). También se incorpora “Dos semanas con Thomas Mann”, diario que registra la lectura de la obra del autor alemán durante una estancia en Estados Unidos en 1995 y, finalmente, “Viaje a Chiapas”, fragmentos de diario de 1994 donde reflexiona sobre el levantamiento zapatista en el sur de México. Las publicaciones de los fragmentos de su diario se remontan a 1983, al publicar en la revista mexicana *Diálogo* “De un diario. 1980” y “Diario de Moscú” en la revista *Territorios* en 1982. A diferencia de otros diaristas latinoamericanos donde la ciudad extranjera constituye fundamentalmente un escenario geográfico exclusivo del diario, y su ciudad de origen una obsesiva recurrencia nostálgica, en la obra de Sergio Pitol hay una completa apertura al presente de ese mundo circundante y una constante reelaboración literaria de la ciudad extranjera, particularmente europea. A lo largo de toda su obra se puede observar ese cosmopolitismo que lo caracterizó, no como un rechazo de lo nacional sino como un modo de relación singular y excéntrica con la tradición occidental de la que fuera, además de lector, un gran traductor. Desde su primer diario publicado, “De un diario. 1980”, se pueden observar las correlaciones entre la lectura, la escritura y el viaje, como es el caso de *Nocturno de Bujara* (1981), libro de relatos situados en Moscú, Varsovia, Venecia, Bujara y París. Lo mismo ocurre con el segundo diario y el paralelismo con la novela *Juegos florales* (1985).

## II. Latinoamérica visible

Domingo Faustino Sarmiento, el gran intelectual viajero del siglo XIX, planteó en estos términos los elementos esenciales de la escritura de viajes: “solidaridad del narrador i la narración, de la visión i los objetos, de la materia de examen i la percepción” (6). En tal definición, que coincide con el esplendor de esa práctica privilegiada mediante la que se accedía a la vivencia de una experiencia original, exótica o cosmopolita, juega un papel determinante el acto contemplativo, que implica la unión de las cosas del “mundo visible” con el espíritu de quien lo observa. A la contemplación se sumó la operación de la escritura como una acción paralela; escribir como medio de traslación y traducción de imágenes e ideologías que organizaban la aún posible totalidad del mundo visto.

En el mundo contemporáneo la crisis de esa visión tradicional del viaje viene aparejada con la transformación de las formas de desplazamientos en el contexto global, impuestas por condicionamientos políticos y económicos (migraciones, diásporas y exilios), y por la proliferación del viaje turístico, favorecido por la velocidad tecnológica y cotizado como producto de mercado; aspectos que han alterado nuestras formas de “ver” y desterrado, casi por completo, el acto de contemplar.

---

ambientada en México y Roma. Una de las relaciones más contundentes se da en los libros *El viaje* (2000), especie de crónica de recuerdos sobre Praga cuya memoria se reconstruye gracias a la lectura y reescritura de los diarios, un proceso que continúa en los ensayos de *El mago de Viena* (2005), donde el autor refiere explícitamente el juego de reenvíos y reflejos entre su diario y su obra, y culmina con *Autobiografía soterrada* (2010), donde incluye “Diario de la Pradera” un diario sobre su estancia en La Habana y el ensayo a manera de diario “La coronación, el destronamiento y la paliza final”, escrito entre julio y agosto del 2003, donde habla precisamente del cese de sus viajes en la edad “provecta”. Podría afirmarse que el diario de Sergio Pitol se presenta como el espacio de simbiosis de los dos ejes que nutren su obra: el viaje y la escritura. El viaje como experiencia de lo visible y la escritura como medio de asimilación e interiorización de ese mundo exterior. Una de las formas en las que Pitol formula su “mito de origen” es a través del diario, en él la limitación temática al viaje, la traducción y la escritura confirmarían explícitamente el *ars poética* del escritor cosmopolita.

El viaje como turismo está representado en nuestros días por una nueva discursividad que sin dejar de inscribirse del todo en el horizonte del relato de viaje exige otros mecanismos de expresión y análisis acordes a su naturaleza.<sup>101</sup> Dos representativas variantes del diario en que se inscribe la discusión viaje-turismo son los diarios de Andrés Neuman y Eduardo Lalo.

*Cómo viajar sin ver. (Latinoamérica en tránsito)* es un diario escrito entre junio y diciembre de 2009, durante la gira que el escritor argentino-español Andrés Neuman realizó por 18 países de Latinoamérica luego de recibir el premio Alfaguara por la novela *El viajero del siglo* (2009).<sup>102</sup> El otro diario, “El viaje”, del puertorriqueño Eduardo Lalo es el diario que escribe entre el 27 de junio y el 30 de julio de 2005, durante un viaje por Europa acompañando el tour académico de un grupo de estudiantes de una universidad puertorriqueña, el diario es el primer texto de los tres que forman el libro *Los países invisibles*. El libro se compone de dos textos más en el estilo del ensayo: “La carretera número 3” y “El experimento”.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> A este respecto cabe señalar, entre otros esfuerzos, la creación de la revista *Tourist studies* surgida en el 2001 que encuentra limitaciones en la vieja “teoría del viaje” y busca desarrollar perspectivas teórico críticas sobre el turismo como fenómeno social y no meramente económico.

<sup>102</sup> La novela también tematiza el viaje a partir de la figura de su protagonista Hans, un traductor y viajero, quien llega a la ciudad ficticia de Wandernburgo y allí permanece seducido por Sofie Gottlieb. La obra es una reescritura de la novela decimonónica, época en la que se sitúa, en ella tiene lugar la observación de los procesos y transformaciones culturales del siglo XIX y XX, entre ellos la redefinición del papel del Estado europeo, del mercado, del intelectual y de la mujer. Si bien la novela es el motivo de la “gira”, se trata de dos proyectos distintos y el diario puede leerse al margen de la novela, la cual no aparece nunca citada en el diario.

<sup>103</sup> Es inevitable la referencia a la obra de Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*, obra de ficción que incluye los relatos de viaje que Marco Polo escribe al emperador de los tártaros Kublai Kan, para hablarle de las ciudades conquistadas que el emperador nunca conocerá. Las ciudades ficticias de Calvino son ciudades atemporales, imposibles, su libro es “un último poema de amor a las ciudades”. Una configuración de imágenes de las ciudades soñadas, como alternativa posible a la crisis de la vida urbana moderna (Calvino 15). En *Los países invisibles* hablar de ‘país’ no alude solo a un territorio, una entidad política o Estado sino, como veremos, a un espacio o zona atravesada por la invisibilidad. El ensayo “La carretera número 3” se enmarca dentro del regreso del viaje europeo. Involucra otra forma de viaje, esta vez desde la propia ciudad. “El experimento” nace del proyecto de no comprar más libros durante la temporada navideña, como una forma de ahorro, y conformarse con los que posee en casa. El ensayo registra sus reflexiones sobre esas lecturas y especialmente sobre las que hace al vuelo en las librerías que visita. Si bien nos enfocamos en “El viaje” en tanto diario, recurriremos a los tres textos para articular la discusión de este apartado, ya que están inextricablemente unidos: el último texto termina también con unas entradas de diario en que a un año del viaje por Europa con los estudiantes, viaja de nuevo a España con su familia para vivir allí por un año.

A pesar de las evidentes diferencias entre estos diarios que documentan destinos distintos, Latinoamérica y Europa, y de encarar la escritura del viaje desde diversas modalidades textuales, comparten una discusión de fondo: replantear la posibilidad del viaje y su escritura en la época contemporánea. En ambos diarios tal posibilidad implica un volver a pensar el espacio y su cultura desde una dicotomía subyacente a la experiencia del viaje: el reconocimiento de lo invisible dentro de lo visible.

El diario de Neuman expone la dicotomía desde la paradoja “viajar sin ver”, que se ha impuesto en el turismo globalizado; práctica cultural de la época contemporánea que organiza el itinerario desde la velocidad y donde la presencia en un lugar es una experiencia transitoria. Su diario, planteado como “hipérbole” del turismo de hoy, apela a indagar en los resquicios de esa fugacidad, “¿qué se ve cuando apenas vemos?” (16).<sup>104</sup> El diario no se posiciona desde una perspectiva negativa del turismo asociado a un mero modo de consumo, sino que se observa como parte de los modos de organización nacional y transnacional que son contradictorios pero también ineludibles en la vida moderna. El relato del escritor juega un papel crucial dentro de esos procesos, en tanto espacio de reorganización de esa nueva mirada.

El deseo de la visibilidad de lo invisible, en el relato de Eduardo Lalo nace, por el contrario, de una experiencia más bien pesimista y dolorosa ante la transformación. El escritor viajero emprende su escritura desde la resignación y la certeza del cambio ineludible pero cuestionable: “El gueto y la urbanización universales han impuesto su moda, su *trend* efímero y banalmente catastrófico. El contenido del mundo, la posibilidad de ver *algo*, queda rezagada. Acaso solo quede ver a los países invisibles” (13).

---

<sup>104</sup> Aspecto bien representado en el epígrafe que lleva el libro tomado de un poema de Santiago Sylvester “Parado en la loma desde donde no se ve el mar, miro por eso mismo el mar”.



En el mundo de la hiperrepresentación,<sup>105</sup> de la que ya no se escapa ni la Europa privilegiada ni la Latinoamérica olvidada, ambos diarios son un esfuerzo por visibilizar lo invisible a partir de una estrategia en particular: la transformación del género, adaptándolo a formas discursivas representativas de la experiencia del viaje.

En el caso de *Cómo viajar sin ver*, la “textualidad” adoptada busca ser una manifestación formal análoga a los modos del trayecto, una forma de posicionarse ante la realidad fragmentada que ofrece el viaje hoy en día. El diario se encuentra dividido en fragmentos sin fechar, de una línea los más breves hasta una cuartilla los más extensos. La unidad de sentido que se articula en cada recuadro de texto va de la mano con el ejercicio del arte fotográfico: “la escritura como método de captura” (14), la instantánea. Si bien la fragmentación del discurso en los diarios está determinada por los cortes que determina el calendario, los fragmentos, en el diario de Neuman, buscan ser el equivalente de las imágenes coleccionadas en el álbum del turista, de allí la ausencia de las fechas.

Su forma de escritura, “un cruce entre la micronarrativa, el aforismo y la crónica relámpago” (14), se vale de las formas breves (expresiones también de la miniatura) para recrear en el texto la potencialidad de la síntesis de la imagen inmediata. Aquí una prueba de la combinación de estos elementos en un fragmento del diario durante su paso por Buenos Aires:

\*

Veo a Gabriela Michetti avanzado por el estrado en su silla de ruedas. La imagino diciendo: “Argentina, levántate y anda”. Pero la silla de ruedas la lleva hasta Macri, la empuja con una mano y saluda con la otra. (31)

\*

---

<sup>105</sup> El prefijo *hiper* en palabras como hiperrepresentación o hipervisible es utilizado por Eduardo Lalo para aludir al exceso de visibilidad que un espacio, zona cultural o geográfica tienen en comparación con lo que denomina “lo invisible”. El prefijo está en consonancia con las reflexiones de Marc Augé, al respecto de la *sobremodernidad* y lo que llama “figuras del exceso”.

En el pasaje se describe la reunión de los entonces representantes del partido político Unión-Pro, partido de centro derecha, del que formaba parte la social demócrata Gabriela Michetti y Mauricio Macri, actual presidente de Argentina. La frase, de ecos bíblicos, había sido pronunciada por el justicialista Carlos Menem al término de su discurso de juramento al cargo presidencial a finales de los 80. En la imagen de Michetti, quien sufre paraplejia, recibida por Macri se inscribe la sospecha al poder de resurgimiento y avance de un país en manos de un partido neoliberal y opuesto a la vocación social, así como a la contradicción de las alianzas políticas entre partidos divergentes. Aún sin información sobre el trasfondo político del fragmento, éste sigue funcionando a nivel de “microrrelato”, a partir de tres secuencias narrativas. El inicio: lo que observa el diarista, y que relata en presente (“veo”) como reproducción de la primera imagen de Michetti en la silla. La segunda secuencia, una posible “transformación” de estado del personaje: ella levantándose (como la Argentina) por obra del enunciado performativo “levántate y anda”; y finalmente el desenlace sin resolución milagrosa.<sup>106</sup>

A medida que el viaje se desarrolla por los distintos países se elucida a retazos la crónica política y social. Ésta se relata de modo elíptico, a partir de los vacíos; práctica recurrente a lo largo del diario, donde lo no dicho busca significar más que lo enunciado. El diario es un catalizador de las noticias, en especial políticas, que Neuman lee en los periódicos sobre los países que visita; trabajo de interpretación y síntesis, al que suma discretamente su posicionamiento: “Trato de escribir *macrista* en mi portátil y el Word me corrige: machista. A veces el corrector ortográfico parece un detector ideológico” (23).

Nos encontramos con noticias como el proceso de la destitución de Manuel Zelaya en Honduras, la sicosis de la gripe A y su trayecto por el continente, la muerte de Michael Jackson,

---

<sup>106</sup> El microrrelato y su intertextualidad monterrosiana también se aprecia en otros momentos del diario de Neuman: “Cuando me desperté, la cordillera todavía estaba lejos” (59).

un atentado de ETA en Mallorca, las cifras de impunidad en Guatemala, el sistema de incentivos del ejército colombiano, entre muchas otras, sobre las que el diarista se va documentando en los medios locales, la televisión o el internet. Esta confluencia y simultaneidad entre el suceso y su lectura aparecen en el diario como reproducción del *zapping*, saltos superficiales entre las secuencias de imágenes y los sucesos. Pero en el diario de Neuman no es solo la vocación informativa lo que motiva su registro sino lo contrario, el vacío que esa nota o imagen, incompleta y lanzada al azar genera para ser llenado, interpretado:

\*

Leo en *El comercio* una crónica de los festejos del bicentenario en La Paz. Correa, el presidente ecuatoriano, declaró: ‘Hoy luchamos hermanados los pueblos de América Latina por nuestra segunda y definitiva independencia’. ‘Los presidentes’, especificó el anfitrión Morales, ‘tenemos que buscar con nuestros ejércitos, doctrinas y políticas propias’. *Ejércitos, doctrinas y políticas*. El orden de los factores es inquietante. (90)

\*

En los fragmentos, la ligereza de los enunciados y el vacío como provocación apelan al papel activo del lector, al desciframiento y la comprensión de esas palabras en apariencia herméticas. Se juega con la presuposición de que el “lector ideal” tendrá la actitud curiosa de emprender otro viaje por las redes, documentarse del contexto de lo escrito o simplemente aceptar la ironía, el instante poético que se abre gracias a las pausas y silencios.<sup>107</sup>

La ubicuidad del diarista, que está al mismo tiempo presente en un nuevo país y a la vez sumergido en las noticias del mundo, sugiere otra modalidad del viaje y la evasión a los que someten, ya no solo el turismo programado, sino las telecomunicaciones: expresión de la

---

<sup>107</sup> Cabe citar por ejemplo este fragmento de su recorrido en Panamá: “Pedimos una ronda de cerveza Balboa y cola de cocodrilo. Cocodrilo joven. El matiz me tranquiliza” (213).

transformación del tiempo y del espacio acortados en esta época *sobremodernista*.<sup>108</sup> La contradictoria situación del viaje en un mundo global, que ha eliminado la novedad por obra del internet, se manifiesta también en estas páginas: el viaje no es solo alejamiento ni descubrimiento sino la confrontación de la experiencia directa con la realidad virtual de un lugar. La escritura del diario como medio de apropiación de ambos imaginarios, el de la realidad y el del mundo digital es una forma de posicionamiento ante lo fugaz, lo consumible y lo instantáneo que se captan, como en la foto, para permanecer.

Así como Neuman se apropia y reinterpreta las noticias, también hará un recorrido por la geografía literaria, visibilizando voces y obras particularmente de autores noveles. Cada llegada a la ciudad es también una visita a la librería y un encuentro con la obra de los autores locales. Así revela los nombres de casi un centenar de escritores, de los que aprovechará citas textuales para que reintegren la imagen de la ciudad, citamos por ejemplo el hallazgo en su visita a Puerto Rico:

“Estarse moviendo entre varios mundos” explica Santos-Febres, cuyos ensayos son toda una cartografía, “nos ha enriquecido y marcado. Nosotros los boricuas nos robamos un pasaporte, aprendimos a vivir con una identidad falsa, o más bien interpuesta (...) La ley de divorcio en Puerto Rico entró en vigor en 1901. Eso hizo que muchas mujeres acogieran la invasión norteamericana pues así se liberaban de algunos controles patriarcales impuestos por la sociedad criolla (...) Este es un país donde la traducción y la movilidad son una cuestión cotidiana”. (194)

El argumento de Santos-Febres es expuesto aquí como una visión alterna que se integra al diario conformando el mosaico de perspectivas sobre los países latinoamericanos visitados. En

---

<sup>108</sup> La sobremodernidad es un término acuñado por Marc Augé y puede ser reconocida en las tres figuras del exceso que Augé propone: el tiempo, el espacio y el ego. La época sobremoderna se caracteriza por la comunicación inmediata, la superabundancia y circulación de acontecimientos, informaciones e imágenes difíciles de hacerse inteligibles en el tiempo, asimismo hay un acortamiento de los espacios derivado de la aceleración de las comunicaciones. Los valores de ésta época estriban en el individualismo y la desterritorialización (*Los no lugares*).

su recorrido Neumán incluirá un sin número de citas de obras y autores que componen parte del mapa literario: escritores tan poco conocidos como Felipe Granados de Costa Rica, Esdras Parras de Venezuela, o Carlos Wynter Melo de Panamá, conviven con otras voces contemporáneas más difundidas. Tal es el caso de Guadalupe Nettel de México, Juan Gabriel Vásquez de Colombia, Samanta Schewbling de Argentina, entre muchos otros. Es en estos pasajes donde se acentúa la naturaleza de este diario de viaje, que es desde su articulación, y fundamentalmente, un diario de escritor. La misma condición en la que su autor viaja, con todas las credenciales del escritor premiado –aspecto que sin embargo evita incluir en su diario– contribuye al reforzamiento de esa imagen, la del escritor en el contexto del viaje que se mueve, antes que todo, entre los libros. Uno de los aspectos más interesantes de este acto de leer, viajar y citar “en tiempo real”, nos convoca a una transformación de lo que Edward Said denomina la “actitud textual”, que se refiere a la forma en que el viajero se aproxima a lo desconocido no solamente mediante la experiencia sino particularmente mediante lo leído y lo escrito por Otro, casi siempre ajeno, como ya ha sucedido con la formación del imaginario de Oriente desde el occidente (*Orientalismo*); el viajero que busca en la ciudad real la “imagen de los libros”, esa actitud textual que provocara el desencanto de Quiroga con París. El diario de Neuman utiliza también el libro como medio de confrontación con ese espacio real, pero elige, por el contrario, dar voz a sus propios escritores y habitantes, constituir un utópico dialogismo, deconstruyendo esa actitud textual preconcebida. Con esa lectura inmediata de autores contemporáneos que hace en las librerías, excluye la visión mediada por la memoria de discursos prefijados por el canon. Su reescritura fragmentada de esos discursos anula la visión de totalidad que pudiera hacerse de Latinoamérica, y ofrece solo los retazos, una Latinoamérica indefinidamente en tránsito.

Si el diario es por lo común la transcripción del movimiento del pensamiento (Brau 181), el diario de Neuman es, sobre todo, la transcripción del movimiento del viaje, los saltos de los capítulos son los saltos entre los países. Y su mirada y su pluma, como la cámara, va efectuando recortes en el espacio y el tiempo.

Esta elección de los géneros de la brevedad como representantes del discurso del viajero-turista en los que se ofrece la representación fragmentada de Latinoamérica, se opone a la escritura ensayística que Eduardo Lalo elige en su diario para abordar la dialéctica de lo visible y lo invisible al que lo confronta su viaje.

La escritura del viaje en la obra de Eduardo Lalo se puede entender, por el contrario, como una defensa de la demora, la búsqueda de que el viaje sea otra vez espacio de ejercicio del pensamiento. El diario al que titula “El viaje” está integrado por solo seis fechas, distribuidas en 70 páginas, lo que da como resultado extensas entradas dedicadas no solo a las ciudades que visita (Londres, Venecia, Verona, Valencia, Madrid), sino a las memorias que esas ciudades le evocan, cuando las visitó por primera vez años atrás, y a la reflexión que este mundo le suscita como puertorriqueño. El cuestionamiento sobre los lindes entre los géneros que conforman el libro en su totalidad también se hace explícito: “¿Hasta qué punto esto es una novela? [...] ¿Qué género es uno sin fronteras, un género-vida hecho sin otro propósito que el de su escritura?” (153-154).<sup>109</sup>

La alusión al libro como novela, si bien no es recurrente, se relaciona con la sospecha de que lo escrito también pertenezca al orden de la ficción: “la ficción de la historia, la geopolítica, la pérdida” (154). El libro que en su conjunto tiene como objeto el “estudio de la invisibilidad” ensaya a lo largo de sus apartados distintas acepciones, que pueden resumirse sucintamente en la

---

<sup>109</sup> Juan Duchesne Winter en su reseña “Verdadera historia del hombre invisible”, observa el libro como una novela, en la medida en que Eduardo Lalo, como “ciudadano invisible de países invisibles” se convierte en personaje, aunado a la ambición narrativa de referir el todo y verse como otro en ese todo narrado.

definición de los países invisibles: “aquellos que han sido intervenidos por el discurso del Otro y *Éste* habló y habla por ellos convirtiéndose en el experto de las máscaras mudas o apenas balbucientes en que dicho discurso los ha convertido” (32). Por supuesto que en esta somera definición Puerto Rico, de problemático estatuto de legal, forma parte de la lista.

El diario comienza en Londres el 27 de junio de 2005. Su llegada a esta ciudad, luego de 15 años de haber estado en ella, es la constatación de un reencuentro con lo ya vivido en su propio país desde hace décadas: la invasión del mercado norteamericano y la cultura del consumo: “El viaje comienza a ser imposible. Lo visible –que es lo que ha sido globalizado– crea un suburbio de dimensiones planetarias” (*Los países* 13).

Ese viaje imposible, como también lo llama Marc Augé, el viaje que ya “nunca haremos” y que en otro tiempo “habría podido hacernos descubrir otros paisajes” y propiciado otros encuentros (*El viaje* 15) se ha convertido en espectáculo y en mera constatación de estereotipos; el turismo como homologación de experiencias personales, de un mundo que “ya no es diferente”. La forma en que Eduardo Lalo hace posible el viaje es yendo a la caza de lo invisible, demorarse en ello, meditar su importancia en tanto signo de una resistencia: “el pensamiento es un acto de sobrevivencia” (Lalo 29). A la imagen hipervisibilizada, esa destinada al turista, él opone, como Neuman, lo que no se ve.

Ejemplos de ello los encontraremos a lo largo del diario, así, en la primera entrada, relata su visita a la biblioteca del Museo Británico donde observa expuesto un *dujo*, silla utilizada por los caciques taínos. En la etiqueta queda sin especificar el nombre del grupo que la construyó, la ficha “sólo dice que fue hallada en el caribe y que fue hecha por el pueblo que poblaba las Antillas Mayores al momento de la llegada de Colón” (15). Esta observación le permite a Lalo hacer una digresión hacia el reconocimiento de ese grupo innombrado: la deficiencia de la

museografía, de clara visión colonialista, expresa un discurso de poder que invisibiliza al otro fundiéndolo en la generalización de los pueblos extintos y exterminados. Estos hallazgos de lo invisible están presentes en otros momentos: en el Highgate Cemetery elige fotografiar las tumbas olvidadas y casi ocultas bajo la extraordinaria vegetación, en lugar de la famosa tumba de Marx, “diseñada para que la naturaleza no la invadiera”; en Venecia, ciudad hiperrepresentada en las postales y convertida ya en “copia de sí misma”, encuentra con sorpresa otro signo de resistencia, una *Iliada* traducida al veneziano; en España reflexiona sobre el valenciano y la situación de las otras lenguas locales frente al español.<sup>110</sup> Analiza también otros seres invisibilizados: escritores que aún escriben desde espacios y lenguas no dominantes; una cajera triste en un McDonald’s, un indigente de mirada congelada en la Gran Vía prefigurando en su mirada la muerte de los olvidados.

Ejemplos de esta naturaleza contribuyen a definir ciertas condiciones de invisibilidad, las cuales no están determinadas únicamente por lo que es o no aprehensible por la mirada y los sentidos. Lo invisible, en la reflexión de Eduardo Lalo, es sobre todo la posición desfavorable que se ocupa dentro de una escala determinada por los discursos de autoridad: una posición histórica, geopolítica, económica y cultural que se vive desde la marginalidad. La escritura, que fija significados, formaría parte de esos discursos de poder y a la vez estaría en posibilidad de interferir y modificarlos. La lectura como interpretación de esos discursos ocupa un lugar similar: los ‘países invisibles’ han sido escritos y leídos desde el discurso del *Otro*. En el diario

---

<sup>110</sup> La reflexión de Lalo sobre lo invisible, recuerda la reflexión de Kafka sobre las “literaturas pequeñas”, o lo que Deleuze y Guattari tradujeron como “literatura menor”. El 25 de diciembre de 1911, Kafka describe en su diario las “literaturas pequeñas”, es decir, las literaturas que una minoría produce en el seno de una lengua mayor, como en su contexto era la literatura judía en Varsovia y la checa en Praga. Kafka reconoce múltiples ventajas en estas literaturas que, de manera general, se definen por una mayor vitalidad, puesto que operan bajo limitaciones y están lejos de la influencia dominante de los grandes escritores y discursos; el autor de las literaturas pequeñas adquiere, en el contexto de la historia literaria, un carácter especial en tanto asimila y preserva sus propios materiales (Kafka *Diarios* 131). Una defensa semejante se advierte en la obra de Lalo, quien observa esas potencialidades en los espacios y discursos de lo “invisible”.



de Lalo, no solo se hacen visibles los seres y los objetos ignorados dentro de su propia cultura localizada sino que se visibiliza la necesidad de una reflexión distinta entorno a ellos. La escritura aguda y dilatada de Lalo en las zonas de lo invisible se sustenta en la meditación como otra forma del periplo, oponiendo a la fugacidad y a la velocidad la demora que exige la profundización. El viaje y el trayecto convocan a la posibilidad de ver y hacer narrable la experiencia; teorizar como otra forma del viaje y del cumplimiento del ancestral papel del filósofo, testigo y veedor del mundo.

Al diario de Eduardo Lalo, como al de Neuman, también lo acompaña la lectura y las referencias a otros autores. Allí se dan cita los *Diarios (1910-1913)* de Franz Kafka, el “Diario parisino” de Walter Benjamin, *Diario de la galera* del escritor húngaro Imre Kertész, *The Asian Journal of Thomas Merton*, el diario *Perros ahorcados* del valenciano César Simone, el diario de Wittgenstein *Movimientos del pensar*, entre más de una cincuentena de obras.<sup>111</sup> Leer, desplazarse y escribir: actividades que articulan el diario de viajes y consolidan la imagen del viajero, que es antes que todo un escritor comprometido con su oficio. Una representativa escena que refleja las redes literarias en las que el escritor se integra, es el hallazgo que Eduardo Lalo hace de sí mismo al leer en una librería el diario de Carmen Martín Gaité *Cuaderno de Todo*. Eduardo Lalo había sido alumno de Martín Gaité en un taller de escritura en Nueva York, y casi treinta años después encuentra su nombre cifrado en esas páginas de la estancia neoyorkina: “Pensar en Eduardo R. en lo que daría por tener tiempo libre y la oportunidad que tengo yo. Debo pensar mucho en él...” (*Los países* 42). El hallazgo le permite a Lalo hacer una digresión sobre su paso de París a Madrid, cuando Lalo termina sus estudios en Francia y sin saber qué hacer Gaité le ofrece ir a España y trabajar para ella en una traducción. Permanece por ocho

---

<sup>111</sup> Las reflexiones del diarista, Eduardo Lalo, leyendo otros diarios bien podrían articularse en el conjunto de las escenas de lectura analizadas en el primer capítulo.

meses y medio en Madrid sosteniendo una estrecha amistad con Gaité y su familia, hasta que decide volver definitivamente a Puerto Rico. El recorrido madrileño inicial se convierte así en una evocación de los tiempos pasados, y esa referencia azarosa del diario, e invisible para otros lectores, encuentra en Lalo, lector ideal de sus páginas, a su destinatario esperado: imagen especular del diarista escritor, personaje fragmentado dentro de otros diarios de escritores.

En estos recorridos por las ciudades que son también confrontaciones con lecturas y recuerdos, sus hallazgos son más bien producto de la errancia antes que del destino prefijado. En su actitud descubrimos también al flâneur benjaminiano, el ambulante que al observar la ciudad, se observa a sí mismo. Su escritura es una forma de autorretrato de una identidad negada frente a un mundo que también ha sido quebrantado. El ejercicio de introspección es otro de los medios de su escritura que le permite cuestionar en su viaje su propia historia: su casi azaroso nacimiento en Cuba, hijo de un español exiliado allí, y vuelto a exiliar luego de la revolución cubana a Puerto Rico cuando Lalo tenía dos años; su estancia en Estados Unidos y Europa durante siete años cursando estudios universitarios, su decisión de retorno a Puerto Rico, el lugar de la invisibilidad. Reflexiones que lo llevan a repensar su identidad y encontrar la respuesta en su propia escritura: “¿Qué es la identidad?: las palabras que uso, las que pongo por escrito. ¿Qué es una identidad cuando los orígenes son irrecuperables o se han invertido?” (179).

Si en el siglo XIX la moderna formación de las naciones, permitía al diarista de viajes latinoamericano afirmar su pertenencia a un nuevo espacio nacional, el diarista del siglo XXI asume su identidad fragmentada, su conflictuada pertenencia; rasgos preclaros de la sobremodernidad. Las dos experiencias que registran Lalo y Neuman van en ese sentido.

El origen, la identidad, que siempre está en el horizonte del viajero como espacio de referencia es lo que permite el acceso a lo Otro. En Neuman este punto de partida

“epistemológico”, lo conocido, se encuentra también escindido: nacido en Buenos Aires, termina de criarse en Granada a donde llega con 14 años, poco menos de la mitad de la edad con que escribe su diario a los 33. Tiene dos países, dos dialectos dentro del español, dos identidades. Pero al final de un viaje, éstas también se dispersan: “Ya no sé quién, cómo, dónde soy. Quizá esa identidad sea más real que otras” (*Cómo viajar* 249).

Mientras que en Neuman, el viaje invoca recuerdos fragmentados de ese origen primero, Argentina, y no hay nunca un interés central en dibujarlo en su especificidad, sino en el mosaico de las coincidencias que comparte Latinoamérica en su conjunto: vicios políticos, aficiones deportivas, tradiciones literarias, etc., el diario de Lalo es, en cierto sentido, el regreso a una de las discusiones centrales que ocupa toda su obra: la visión crítica de su país. Lalo deconstruye los mitos y discursos que lo han fundado como espacio caribeño, colorido y tropicalizante, y expone un país en decadencia, aquejado por su propia historia, “territorio invadido” que ha sobrevivido a las agresiones, políticas y económicas, que lo mantienen en la invisibilidad. El viaje europeo es una confrontación con lo que vaticina le sucederá, y ya le está sucediendo, al mundo: “Puerto Rico vivió la globalización antes de que existiera el concepto y, por lo tanto, cuando era imposible pensarla. De ahí que la experimentara desde una suerte de mudez violenta, desde un estado amordazado con la crudeza de una turbia mezcla de industrialización, modernización y colonialismo” (54).

El viaje europeo de Lalo es en muchos sentidos un constante regreso a su país, mientras *lee* los países invisibles que visita estará pensando en el suyo. Pero la reflexión no acaba allá y cobra cabal sentido al regresar a su ciudad: “Un viaje no termina en el último lugar visitado sino donde cesa el movimiento” (68).

El texto “La carretera número 13” documenta este regreso que desembocará en el paseo familiar al parque natural “El Yunque”. Su tránsito por esta carretera le evoca la síntesis de la fealdad de la ciudad que corre a sus orillas: saturación de complejos comerciales, *walk ups*, restaurantes y anuncios publicitarios como expresión del desprecio al paisaje natural. El recorrido por el bosque no está exento de críticas a la invasión de los turistas y a la cinta de cemento que se extiende en la vereda. Sólo por un instante, en breves líneas, describe la belleza del paisaje que no vuelve a repetirse: “Pese a todo, permanece la fuerza del bosque, los dioses de la tierra, que aún hablan para quien sabe escuchar, para quien esté dispuesto a honrarles. Las horas de la tarde pasan, en el agua clara y batida de la cascada buceando hasta llegar a su fondo negro y rocoso, descubriendo valentísimos peces de colores entre las pisadas de los hombres” (94).

La ausencia deliberada de su mirada profunda a la naturaleza se inscribe en el deseo de no perpetuar un discurso impostado, el de las imágenes paradisiacas con que se ha vendido al Caribe. Imágenes construidas a partir del discurso del colonizador, casi tan antiguas como el diario de Colón. Imágenes reforzadas por el discurso del gran viajero del siglo XIX por las Américas, el naturalista y explorador Humboldt, y que cobraría expresión en los primeros diarios de viajes.<sup>112</sup> Y aquí cabría hacer una digresión al que quizá sea el diario de viajes más emblemático de la imagen del Caribe y el paisaje americano, el diario de José Martí.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Mary Louise Pratt argumenta que fue el explorador Alexander von Humboldt quien reinventó la América del Sur como naturaleza majestuosa luego de su viaje de 1799. Para Pratt el lenguaje y las representaciones de Humboldt sobre la América se extienden hasta los escritores del siglo XX, y resonarán especialmente en la obra de Carpentier y su concepto de lo real maravilloso Americano (111-144).

<sup>113</sup> Los diarios de Martí se han dividido en dos partes, la primera *De Monte Cristi a Cabo Haitiano*, que va del 14 de febrero al 8 de abril de 1895 y la segunda, *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*, del 9 de abril al 17 de mayo del mismo año. Esta segunda parte ha tenido un amplio reconocimiento y un gran número de ediciones al constituirse como la última etapa del camino revolucionario de Martí. La primera edición de la primera parte del diario fue hecha en la Habana en 1932, por el Dr. Manuel Sanguily y Arizty, bajo el título *Páginas de un diario*. Mientras que la primera publicación de la segunda parte del diario fue realizada en 1940, en edición conjunta con el *Diario de campaña del*

Martí ofreció en su diario la imagen del mundo como “tierra intocada”; el diario es ese “espacio hechizado” donde habla el paisaje (Lezama *El reino* 307). La fundación de la América desde la letra y su paisaje en el diario de Martí remonta a Lezama Lima, a la marcha de la bitácora diario de Cristóbal Colón (“Nacimiento...” 155). En el diario de Martí se vuelve literalmente a los pasos del descubridor, allí comienza el viaje de su propia escritura el 14 de febrero, en la Esperanza, el “paso famoso de Colón”. A lo largo del diario la mirada se regodea en la exuberancia de una naturaleza que parece apenas descubrirse y nombrarse:

La noche bella no deja dormir. Silba el grillo; el lagartijo quiquiea, y su coro le responde: aún se ve, entre la sombra, que el monte es de cupey y de paguá, la palma corta y espinuda; vuelan despacio en torno las animitas; entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima: es la mirada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son y alma; a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? [18 -04-1895]. (Martí 218)

La fundación del paisaje por la palabra se hace doblemente explícito en el diario de Martí, quien no solo describe el “espacio hechizado” sino que reproduce el mismo lenguaje que lo ha creado. En diversos fragmentos de su diario hay un desborde lírico en el que se exalta la belleza de esa tierra que va al encuentro con su independencia. Las observaciones de Martí evocan su pasión por el mundo natural como síntesis de la suprema poesía.

---

*General Máximo Gómez* (1868-1899). La denominación genérica “Diario de campaña” que recibirá posteriormente el diario de Martí parece justificarse en tanto esa segunda parte se encontraba intercalada en los manuscritos del general, su compañero en la lucha, quien así tituló el suyo. Si bien la dimensión histórica del diario de Martí ha sido incuestionable, su contenido no se ciñe, como el de Gómez, al registro puntual de los hechos durante la campaña. Para Ezequiel Martínez Estrada, por ejemplo, el diario no tendría “absolutamente ningún valor para la enseñanza en las escuelas militares”, sino que estaría más ligado a la conformación de su “retrato espiritual” (8-9). Martínez Estrada extrema esta valoración ante la certeza de encontrarse ante un “documento de su psicología” y no de historia militar. La posibilidad de observar los diarios de Martí desde el diario de viaje la planteó Fina García Marruz, quien observó una relación de continuidad con sus apuntes de un viaje por Centroamérica en 1877, al que la autora considera el primer diario, donde ya se reconoce “la música de su prosa y su don de observación” (31).

Martí fue una de las figuras centrales en oponerse al neocolonialismo finisecular; ante el creciente discurso expansionista de los Estados Unidos expuso, en sus cartas y ensayos, un moderno relato de emancipación (Colombi 51). La exaltación de la belleza natural en el diario, ¿podría leerse como otro relato de emancipación que observa en la singularidad del paisaje virgen la imagen de una tierra libre? ¿Podríamos leer en el diario de Lalo un mecanismo opuesto? Un discurso de emancipación que denuncia en la imagen de una isla convertida en concreto, la tragedia de esa América unida soñada por Martí y hoy homologada por la bandera del capitalismo.

Las imágenes de San Juan como ciudad gris no son privativas de este diario, se remontan también a los trabajos que como artista visual Lalo ha desarrollado. Los mediometrajes *Los pies de San Juan* (2002) y *Donde* (2005), en su predominante fotografía de blanco y negro, evocan la grisura de la ciudad, su condición de anonimato y olvido, lejana a las visiones quiméricas que vende el turismo.

Abrazar esta ciudad derrotada, como quien “abrazo el infierno”, es también tener el extraño privilegio y la fuerza de poder verlo (Lalo *Los países* 72). El trabajo de Eduardo Lalo, criticado en su propio país por su “placer perverso” por destacar los aspectos más negativos de San Juan (92), nos lleva a las reflexiones finales de Calvino en *Las ciudades invisibles* sobre las dos maneras posibles de no sufrir el infierno cotidiano: “La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio” (Calvino 117). Eduardo Lalo, por su puesto, eligió lo segundo.

En el inicio de este capítulo aludimos al diario de Horacio Quiroga como uno de los primeros diarios de escritores latinoamericanos que exponen el viaje parisino y su desencanto. En suma, el desengaño por el viaje del cosmopolita, del *gentleman* decimonónico que buscaba el encuentro con el espacio donde anidaba la “élite de las letras”, el espacio hipervisible de París. En sus anotaciones finales Quiroga no deja de evocar el deseo de volver a su ciudad, Salto, y, como es bien sabido, poco después se internará en el espacio selvático de la provincia de Misiones. Esa elección “desviada” hacia el campo salvaje es paralela, aunque por muy distintas razones, al desvío de Eduardo Lalo: abandonar Europa cuando era joven, elegir el lugar de la invisibilidad, que supone Puerto Rico y así emprender verdaderamente el viaje:

Hacer literatura de viaje sobre la ciudad de la que no se ha salido. Me he dado cuenta de que esto es lo que he hecho por años. El viaje inmóvil o acaso la circunvalación del hastío. Por eso es por lo que esa ciudad pertenece a la escritura. Territorio de ficción, territorio observado y pensado como se tiene que pensar un desierto o una selva para que no terminen venciéndonos, para sobrevivir en las regiones más extremas del planeta.  
(150)

Escritura de la sobrevivencia, no solo del que escribe sino del espacio descrito; salvar los espacios por la escritura. La opción del viaje desde la inmovilidad, desde el “no lugar” de la hipervisibilidad, fue también la elección del diario de Levrero, quien apenas salió del departamento de Burdeos y de César Aira, quien se limitó a describir la casa y a ver el paisaje de los Alpes desde el recuadro de la ventana. Incluso, será ésta la máxima aspiración del diario de Neuman: “Quizá el mayor libro de viajes, el más incierto de todos sería el de alguien que no va a ninguna parte y vive imaginando sus posibles movimientos. Frente a una ventana parecida a un andén, su autor levantaría la cabeza y sentiría el vértigo del horizonte” (250).

La paradoja necesaria que el viaje de hoy demanda para ser aún posible, ya no es el viaje hacia lo visible, mucho menos lo exótico, sino ese viaje interior, que es en suma el viaje de la escritura y la memoria. Hacer de la escritura el viaje del escritor será pues el sentido de estos diarios, o para decirlo con las palabras de Neuman: “No he contado mi viaje en este diario. El viaje *ha sucedido aquí*. Ha sido provocado por el diario” (249).



## CAPÍTULO CUATRO

### El escritor enfermo: cuerpo y escritura en los diarios

La presencia de una grave enfermedad conlleva un estado de crisis existencial e identitaria; el enfrentamiento de esa condición a la que se ve sometido el cuerpo, antes sano, ha sido el detonante de diversos escritos autobiográficos, en los que comúnmente el enfermo se representa como un sobreviviente, capaz de testimoniar el transcurso de su padecimiento y, en algunos casos, la superación de la enfermedad o la positiva aceptación. En los diarios de escritores el registro de las enfermedades suele ser un componente temático recurrente que articula parte de la “trama” de su vida. Sin embargo, como sucede con el tópico del viaje, que propicia la escritura de diarios monotemáticos aún en escritores que nunca habían llevado un diario, la enfermedad también se experimenta como un momento privilegiado de observación, en este caso, del propio cuerpo y sus transformaciones. La enfermedad introduce un cambio de perspectiva ante la vida derivado de la nueva fragilidad del cuerpo y de la posibilidad de la muerte próxima, situación que ha favorecido la aparición de diarios de escritores que podríamos denominar, específicamente, diarios de la enfermedad, donde ésta no es sólo un tema adicional, sino que es el principio generador de la obra.

Ante la enfermedad, la escritura se convierte en una herramienta fundamental para hacer inteligibles los procesos físicos y psicológicos que acompañan invariablemente ese estado. Cabe incluso observar la función terapéutica que explícitamente cumple esta escritura y la posibilidad de reconocer en ella el cuerpo enfermo que sufre, y no sólo a esa figura abstracta o lejana que hasta ahora hemos denominado como “escritor”. La perspectiva que introducen los diarios de la

enfermedad revela un diálogo con la nueva visión que irrumpe en el pensamiento contemporáneo que busca recuperar y poner en escena al cuerpo y sus abyecciones.

En el espacio literario la corporalidad había sido pensada enfáticamente desde una dimensión simbólica y como parte de una dicotomía indisoluble, en principio, bajo la relación cuerpo y alma de inspiración platónica, y posteriormente bajo la relación carne-espíritu en la línea judeo-cristiana, operando un claro privilegio de la espiritualidad sobre la materia: el cuerpo debía ser un templo, un mero vínculo de comunión con lo sagrado. La expresión de la corporalidad, ligada a lo mundano, quedaría relegada a una visión negativa.<sup>114</sup> La escritura, considerada obra sublime del pensamiento elevaría al libro a su condición de objeto sagrado (Curtius *La literatura* 425), y situaría al escritor dentro de una casta “sacerdotal” inalcanzable, acentuada en el periódico romántico y su noción del genio. Posteriormente, a mediados del siglo XX, la negación de la figura detrás de la obra y del cuerpo sería reforzado por las teorías estructuralistas que declararon la muerte del autor y lo concibieron como producto de lenguaje. Será hasta últimas fechas en que el cuerpo, constituido como objeto de saber, entre en escena y se reconozca en él una agencia.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Podríamos ver reflejada esta idea en el llamado ‘diario espiritual’, que ha sido reconocido como una de las primeras vertientes del diario íntimo (Lejeune et Bogaert *Le Journal Intime* 87). El diario de Ignacio de Loyola sería el modelo inicial que albergara a un tiempo el examen de conciencia y la comunicación cotidiana con Dios. Esta modalidad de escritura que tenía como objeto el mejoramiento espiritual implicaba la renuncia a los placeres del mundo encarnados por los sentidos.

<sup>115</sup> Como es bien sabido el pensamiento estructuralista propugnó por la desaparición del autor en los marcos del texto y en favor del reconocimiento de la estructura y sus relaciones. Las estrategias de reivindicación del cuerpo serían obra, entre otros autores, del pensamiento tardío de Michel Foucault, antes partidario de la muerte del sujeto, quien en su noción de “biopolítica” pone nuevamente el cuerpo en escena. Foucault reconoce que a finales del siglo XVIII, el nuevo control de la burguesía sobre el estado se percató de una serie de problemas que plantea la gobernabilidad, tales como “salud”, “higiene”, “natalidad”, etc. por lo que crea un conjunto de instituciones para gestionar su bienestar, que a la vez que los “cuidan”, los regulan como entidades biológicas; el cuerpo, como ente productor, se convertirá así en el objeto de interés del poder (*Estética* 209). Otras autoras como Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray también plantearon el reconocimiento de una escritura que se enuncia desde el cuerpo, particularmente la literatura escrita por mujeres. Dentro de los estudios contemporáneos sobre la enfermedad y la autobiografía que recuperan el cuerpo cabe citar *Illness, Disability and Life Writing* (1997) de G. Thomas Couser, el autor, haciendo referencia al sociólogo médico Arthur W. Frank, reconoce que la experiencia posmoderna

Los diarios que nos ocupan en este capítulo son una forma de sustitución de la queja, del sentimiento vivo y auténtico del sufrimiento; una puesta a prueba de los límites del lenguaje para nombrar y hacer presente el cuerpo y su padecimiento.

En el presente capítulo proponemos un diálogo comparativo entre *Un año sin amor. Diario del sida* (1998) de Pablo Pérez, *Diario del dolor* (2004) de María Luisa Puga y *Veneno de Escorpión azul. Diario de vida y de muerte* (2007) de Gonzalo Millán para plantear el papel del diario de la enfermedad como parte de un proceso de sanación y resistencia. Nos enfocaremos en el tratamiento de dos tópicos generales: por un lado la enfermedad, descrita desde la metáfora y el lenguaje de lo obscuro como vías renovadas de su representación. Y, por otro lado, la recuperación del cuerpo como signo material de la enfermedad y espacio de transformación de la identidad.

## I. Tres diarios de la enfermedad

El diario del escritor argentino Pablo Pérez, *Un año sin amor. Diario del sida* (1998), es el primer diario publicado por un escritor latinoamericano concebido a partir de la enfermedad.<sup>116</sup> Comprende casi un año de registros que van del 17 de febrero al 31 de diciembre de 1996. La escritura del diario da inicio alrededor de seis años después del diagnóstico de Pérez como VIH positivo, en un momento crítico de la enfermedad en que comenzará a buscar alternativas médicas ante su negativa a tomar el AZT, único fármaco usado entonces para el tratamiento aunque sin eficacia. El diario de Pérez comienza justo meses antes de que tenga lugar

---

de la enfermedad “is distinguished by the impulse of patients to reclaim their bodies and their stories from medical discourse” (posic. 327). Desde esta perspectiva se sitúan también los diarios que analizamos en este capítulo.

<sup>116</sup> Pablo Pérez (1966) se inicia en la escritura como poeta, ese trabajo se encuentra en antologías como *Monstruos* (2001) de Arturo Carrera, *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay* (2001) y *Provedora de droga* (2010). A partir de *Un año sin amor* comienza el proyecto de la trilogía novelística autobiográfica, que incluye *El mendigo chupapijas* (2005) y *Querido Nicolás* (2016) las tres con el autor-personaje Pablo Pérez.

el reconocido congreso médico de Vancouver, citado en el diario, en el que se dan a conocer, los beneficios de un nuevo método de terapia combinada, el llamado popularmente cóctel retroviral, que logró reducir la presencia del virus en la sangre y evitar que el sida continuara siendo una enfermedad inevitablemente mortal.<sup>117</sup> Si en un inicio Pérez escribe su diario bajo el temor de que “no pasaré de este año” (40), la esperanza surgida por el tratamiento al que se somete a finales de julio le permitirá afirmar, en la última entrada de su diario, que su presentimiento no se cumplirá, culminando así con la gozosa preparación de la celebración del año nuevo (114). Junto al tema de la enfermedad y la necesidad del tratamiento tradicional y alternativo así como de un buen médico, la línea más destacada del diario será el registro de la actividad sexual como atenuante de la soledad; Pérez registra a detalle la búsqueda de contactos con otros hombres y sus diversas prácticas, que van desde el acercamiento por medio de anuncios en revistas, los encuentros sexuales en los cines pornográficos, hasta el relato de las dinámicas sexuales dentro del grupo *leather* al que pertenece. En el diario intenta manifestarse el ejercicio pleno de la sexualidad y sus posibilidades, en el contexto de una enfermedad sobre la que han pesado diversos prejuicios, entre ellos la creencia de que la vida sexual debe quedar clausurada.

La escritura del diario de Pérez puede inscribirse en el contexto de otras narraciones surgidas previamente en Latinoamérica entorno al sida, por ejemplo, *Salón de Belleza* (1994) del peruano-mexicano Mario Bellatin y *Loco Afán. Crónicas de Sidario* (1996) del chileno Pedro Lemebel, narraciones ficcionales cuyo desenlace, dada la época en que fueron escritas, tenían

---

<sup>117</sup> En 1981 aparecen los primeros casos en Estados Unidos de la infección que sería reconocida como Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida causada por el VIH. A partir de 1986 y hasta 1995, se empleó la zidovudine (AZT) para prevenir la réplica del virus en la sangre, esta monoterapia tenía resultados parciales por la rápida resistencia que el virus desarrollaba a la medicación, en estos años el sida era considerada una enfermedad mortal. Hacia 1996, entre el 7 y el 12 de julio, se realizó el histórico congreso de Vancouver, donde se revelaron los exitosos resultados de la terapia combinada que incluía el AZT, más el didanosine (DDI) entre otros Inhibidores de Proteasa (IP), que permitían el ataque simultáneo del virus sofocando la mutación y evitando su florecimiento. Tan sólo una semana después del congreso miles de pacientes comenzaron el nuevo régimen antiviral mejorando su sistema inmunológico, con lo que se logró hacer del sida una enfermedad más bien crónica (Shernoff et Smith párr. 3). La perspectiva de la muerte en el diario de Pérez cambiará a partir de este hallazgo.

necesariamente un fin trágico. Sin embargo, el tratamiento del tema, desde el punto de vista autobiográfico, se remonta más bien a los trabajos del escritor francés Hervé Guibert. Podríamos decir, incluso, que su diario de hospitalización, *Cytomégalovirus. Journal d'hospitalisation* (1992), toca algunos de los aspectos esenciales que Pérez acentúa en el suyo: la exhibición gráfica y abyecta del cuerpo enfermo y la necesidad del paciente de integrarse a un medio clínico que privilegie un trato digno y humano. A diferencia de la experiencia de Guibert quien falleció a causa de la enfermedad en 1991, el diario de Pérez, como señala su prologuista Roberto Jacoby, será un escrito con final feliz.<sup>118</sup>

En *Un año sin amor* cabe interpretar, como antecedente de la escritura del diario de Pérez, la lectura y el proyecto de traducción del diario póstumo de su pareja parisina, casualmente de nombre Hervé. Pérez llegó a París en 1989, y según relata en el diario salió con Hervé entre 1991 y 1992. Lo abandona al tener que volver a Buenos Aires en 1992 debido al suicidio de su hermana menor, Paula. Hervé murió de sida en 1994, tiempo después Pérez recibirá los cuadernos de sus diarios y surge así el proyecto de traducción con un amigo, quien le propone un diario de la traducción de los diarios de Hervé, proyecto que no progresará.<sup>119</sup> Es

---

<sup>118</sup> Alberto Giordano hace una interesante lectura comparada de las novelas autobiográficas de Hervé Guibert *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) y *Le protocole compassionnel* (1991) con el diario de Pablo Pérez. A partir del reconocimiento de dos periodos históricos distintos en los que se inscriben las narraciones autobiográficas del sida, el primero al que corresponde la obra de Guibert, cuando la enfermedad aún era mortal, y el segundo, al que pertenece la de Pablo Pérez cuando el protagonista pasa a ser un enfermo crónico, es decir, un sobreviviente. Giordano también discute en su artículo las implicaciones narrativas de dos géneros distintos, como lo son la novela y el diario íntimo (Giordano "La consigna de los solitarios"). Giordano no hará referencia a *Cytomegalovirus*, que desde nuestro punto de vista tiene una relación estrecha con el diario de Pérez además de tratarse de un género sin la mediación de personajes de ficción. Más tarde en 2013 Pérez publicó una reseña sobre la edición argentina de *Cytomegalovirus. Diario de hospitalización* (2012), titulada "El reflejo vital". El citomegalovirus es una de las enfermedades oportunistas del sida de alta agresividad.

<sup>119</sup> Jorge Herralde afirmó en una reseña al libro de Pérez publicada en 2004 que se trataba de Hervé Guibert (*El observatorio* 100). Sin embargo esto no es posible, ya que Hervé Guibert murió en 1991. En 2012, se publica una edición electrónica de *Un año sin amor* (sin el subtítulo), allí aparecen fotografías de los personajes mencionados en el libro, entre ellas la de Paula y Hervé, por tanto, lo que parecería una velada referencia literaria tampoco lo es. En cambio sí es muy posible que Pérez haya conocido la obra literaria de Guibert desde esos años, tanto por su dominio del francés como por la popularidad del círculo de intelectuales al que Guibert perteneció.

relevante la intertextualidad que se genera entre el diario leído y el que se escribe. Se observa, por ejemplo, la identidad de algunas imágenes, como cuando el 19 de febrero Pérez refiere: “Leí hace algunos días un diario de Hervé, en el que dice que se sienta a escribir para dejar de dar vueltas por su casa como un león enjaulado” (22). Esta imagen del león enjaulado y la escritura la reitera Pérez para hablar de sí mismo en un par de ocasiones, primero el 17 de mayo: “Ya no sé qué más escribir, voy a dejar de escribir, voy a dar vueltas por toda la casa como un *lion en cage*” (44), y nuevamente el 28 de septiembre.<sup>120</sup> La furia y el deseo contenidos, en la imagen del león, encuentra en la escritura y el sexo una forma de liberación, y viceversa, a la imposibilidad de la escritura corresponde el encierro y la desesperación. La premisa con que inicia el diario “Tengo que escribir” equivale a esa vuelta circular y desesperada de los días que transcurren ante la angustia de la muerte y que se reflejan en la monótona imposición de su registro, que busca ser su medio de salvación.

La lectura de otros diarios, como observamos en el primer capítulo, siempre se manifiesta en la escritura del diarista como una especie de efecto de réplica, lo que no será una excepción en los diarios de la enfermedad. Si bien Pérez ha afirmado en entrevistas que la escritura de su diario no viene de una influencia literaria del género sino de la literatura realista (“Entrevista...” párr. 4), hay indicios que prueban lo contrario, como una cita de Kafka que incluye como epígrafe en la segunda parte de su diario: “No escribí porque estaba cansado y me quedé recostado en el sillón de mi cuarto. Hacía calor, hacía frío, yo estaba enfermo y tenía horribles pesadillas” (59). Si bien no refiere la fuente, ésta pertenece al diario de Kafka y corresponde al 13 de diciembre de 1911. La representación constante de la escena del cansancio, describe Alan Pauls, es clave en el diario de Kafka, en tanto expresión de las condiciones del cuerpo que

---

<sup>120</sup> Variación de una imagen semejante utilizada por Hervé Guibert, cuando describe la enfermedad en una de sus novelas: “[...] le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi” (*À l'ami* 17).

posibilitan o imposibilitan la escritura (16). El cansancio y la pesadilla de la enfermedad suspenden la “acción” en el mundo y son paradójicamente la causa del relato en el diario y, con ello, una tarea realizada.

Gonzalo Millán, mientras escribe *Veneno de escorpión*, anota el proyecto de lectura de *Diario de un poeta seriamente enfermo* de Gil de Biedma, así como *Diario de muerte* el poemario de Enrique Lihn.<sup>121</sup> Lecturas orientadoras sobre el género, sobre la necesidad de reconocerse en el padecimiento de otro escritor, y muy significativas en el contexto de un diario que es, incluso en las condiciones más extremas de la escritura aquejada por la enfermedad, un proyecto literario. Proyecto que desde su condición de obra artística también buscará un impacto efectivo en la comunidad orientando, al menos tangencialmente, sobre las formas de convivencia con la enfermedad.

Como hemos mencionado uno de los aspectos sustanciales del diario de Pérez se concentra en los problemas que involucra la relación médico paciente, dentro del aparato clínico en que se trata la enfermedad. En reiteradas entradas el autor enfatiza sobre las dificultades de encontrar un buen médico y un tratamiento adecuado, en ese proceso ensayará otras opciones: la homeopatía, el ejercicio, las dietas y la búsqueda espiritual. Esta relación contradictoria entre lo que el paciente necesita y lo que el médico y el medio pueden ofrecer también estará presente en el diario de la escritora mexicana María Luisa Puga. Su obra es un espacio de confrontación con una experiencia individual susceptible de transformar la visión que se tiene de un padecimiento y

---

<sup>121</sup> *Diario de muerte* (1989) es el poemario del chileno Enrique Lihn quien lo escribió entre abril y junio de 1988. Lihn murió un mes después de concluir su escritura, padecía un cáncer del pulmón en fase terminal. El poemario es un constante cuestionamiento sobre las posibilidades del lenguaje para nombrar la experiencia de la enfermedad y de la muerte. El *Diario del artista seriamente enfermo* (1974) del poeta y diarista Gil de Biedma es uno de los más conocidos en España sobre el tema específico de la enfermedad. Son los registros diarísticos, sin fechar, del año 1956, en que el joven Gil de Biedma enferma de tuberculosis luego de regresar de un viaje de trabajo por Filipinas. El diario habla de sus encuentros literarios y sus reflexiones durante su convalecencia, parte de la cual tiene lugar en la finca familiar donde se retira a descansar. Cabe resaltar el título del diario que evoca la iniciación del artista en el tono de la obra de James Joyce, como se observará también en la futura edición “aumentada” del diario: *Retrato del artista en 1956* (1991).

sensibilizar a aquellos que rodean al enfermo. Tanto el diario de Pérez como el de Puga están dedicados a sus médicos de cabecera. Pérez externó el deseo de que su diario ofreciera una visión no estigmatizada de la enfermedad, y ayudara a eliminar temores y prejuicios, en especial en torno al ejercicio de la sexualidad. Puga también quiso que su diario tuviera otros alcances, por ejemplo, el volumen fue publicado con tres discos en los que está grabada su voz leyendo el diario, pues se esperaba que su obra llegara a las clínicas de la Secretaría de Salud en México como parte de las terapias a los enfermos en fase terminal.

En el 2001 María Luisa Puga fue diagnosticada con artritis reumatoide inflamatoria, si bien los síntomas habían aparecido años antes, hacia 1985, fue tarde cuando la enfermedad fue nombrada. En el año 2004, Puga publicó el *Diario del dolor*. El diario está compuesto por 100 fragmentos numerados, sin fecha, en los que se describe su relación cotidiana con Dolor.<sup>122</sup> En los manuales médicos de rehabilitación existe el llamado ‘diario del dolor’, una herramienta que se emplea para que el paciente con dolor crónico logre identificar el curso del trastorno mediante un registro de la frecuencia, duración, efecto de los medicamentos, y relación del dolor con la actividad cotidiana. De este modo, al cabo de varios días de registros, se logra observar los valores estables del padecimiento para eventualmente poder controlarlo. Sin embargo, el diario que Puga escribió distaría mucho de un documento clínico.

‘Dolor’, con mayúscula, es el nombre del personaje de su diario. Nombre literal de lo que será, como veremos, una gran metáfora, un intento, en apariencia redundante, por llamar a las “cosas” por su nombre, como llama a su gato, “Gato”. La elección de un nombre propio será una expresión de reconocimiento y familiaridad; en otro momento también lo identifica con su

---

<sup>122</sup> María Luisa Puga (1944-2004) es autora de más de una docena de novelas, además de libros de cuentos y ensayo. Ya desde 1989, habría tocado el tema de los diarios y la enfermedad desde la ficción en su novela *Antonia*. En esta novela la narradora de la novela comienza un diario a partir del diagnóstico de cáncer de su amiga Antonia, en él va registrando su proceso de transformación ante la enfermedad. En la narración este diario será evocado años después por la narradora para reconstruir su historia de amistad.



mascota: “En eso se parece a Gato (que es mi gato): encimoso. Sólo moviéndose se aleja un poco” (12). Este gesto que sugiere una íntima proximidad, recuerda al de Nietzsche en el fragmento 312 de su libro *La gaya ciencia*: “*My Dog*. I have given a name to my pain, and call it “dog”. It is just as faithful, just as importunate and shameless, just as entertaining, just as wise, as any other dog [...]” (137).

Esta caracterización del dolor en Puga, como un Otro, así como el análisis del “comportamiento” cotidiano de Dolor, será, como veremos más adelante, un esfuerzo por hacerlo de alguna manera inteligible, “domesticarlo”, aún a sabiendas, de que el dolor físico se resiste a toda forma de lenguaje (Scarry 4). Los fragmentos del diario se inscriben dentro de esa historia de reconocimiento del dolor crónico, que exigen la adaptación a una nueva forma de vivir y de ser desde la enfermedad.

El diario de María Luisa Puga no es pues esa herramienta clínica de los pacientes, como el que se recomienda llevar, sino que es un diario literario, que se nutre, antes que todo, de su larga experiencia como diarista, de la que dan cuenta los 327 cuadernos de su archivo.<sup>123</sup> Puga ideó un método para diferenciar, dentro del cuerpo del cuaderno, el tipo de registro al que correspondía su escritura de cada día, anteponiendo un signo particular a cada categoría en la guarda o primera página de sus cuadernos, como se observa, por ejemplo, en el manuscrito inédito del cuaderno numerado como “CVXVIII”: “ODIARIO / ◇CUADERNOS / ≠PROYECTOS / \*LECTURAS / @MERODEOS / □NOVELA / !AGENDA”.

---

<sup>123</sup> María Luisa Puga es una de las pocas diaristas mexicanas. Su archivo diarístico es el más grande del que tenemos noticia. Los cuadernos están resguardados por su hermana Patricia Puga, e incluyen el registro de sus últimos veinte años de vida. Patricia Puga amablemente me mostró su archivo en diciembre de 2016, y me permitió tomar algunas fotografías que se incluyen en este apartado. En nuestra conversación grabada el 8 de diciembre de 2016, comenta que María Luisa Puga destruyó los primeros 20 años de escritura de sus diarios, aduciendo que ya habían sido utilizados como material de su obra literaria. Aunque sin la disciplina de Puga también Elena Garro llevó un diario, sus nueve cuadernos inéditos, incluyen anotaciones, no regulares, que van desde 1975 y hasta 1990, pueden consultarse en el archivo de Firestone Library en Princeton University.

Esta codificación se repite en todos sus cuadernos, y es un proceso que permitirá a la autora la ordenación e identificación del espacio de escritura al que pertenece su registro, y del cual se auxiliaría al trabajar posteriormente con el material en la computadora. En el caso de *Diario del dolor* no se trata de fragmentos entresacados de su diario relativos al tema del dolor y la enfermedad. Este tipo de registros abundan y se encuentran registrados con el signo del círculo, que corresponde al orden del diario íntimo fechado, en el que también se incluye la información de sus actividades cotidianas y compartidas con su pareja Isaac Levin, a quien en *Diario del dolor* se refiere como EL HOMBRE. También se incluye su régimen de medicación y cuidados, como se observa en su cuaderno “CVXIII” del año 2002, material no incluido en la publicación:

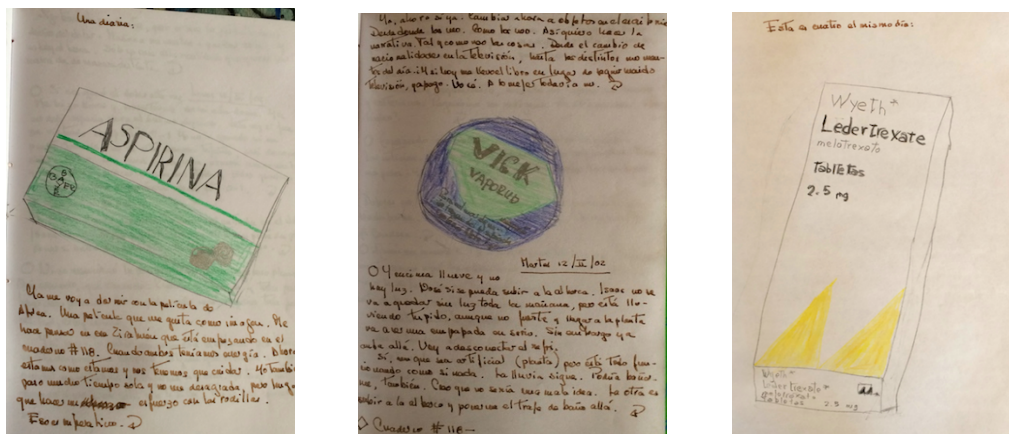


Fig. 1. Dibujos del diario inédito de María Luisa Puga.

Si bien *Diario del dolor* surge de su práctica diarística, es un proyecto de escritura específico que sin deslindarse del conjunto de su diario, se concibe como obra autónoma, como se puede observar en las múltiples referencias del cuaderno mediante las cuales se relata el proceso de la escritura de esa obra, desarrollada principalmente durante el año 2002. El ejercicio nos remite a un juego especular, una especie de “diario dentro del diario” que podemos ver

representado en este dibujo que hizo en uno de los cuadernos de ese año, el llamado cuaderno “CVXIV”:

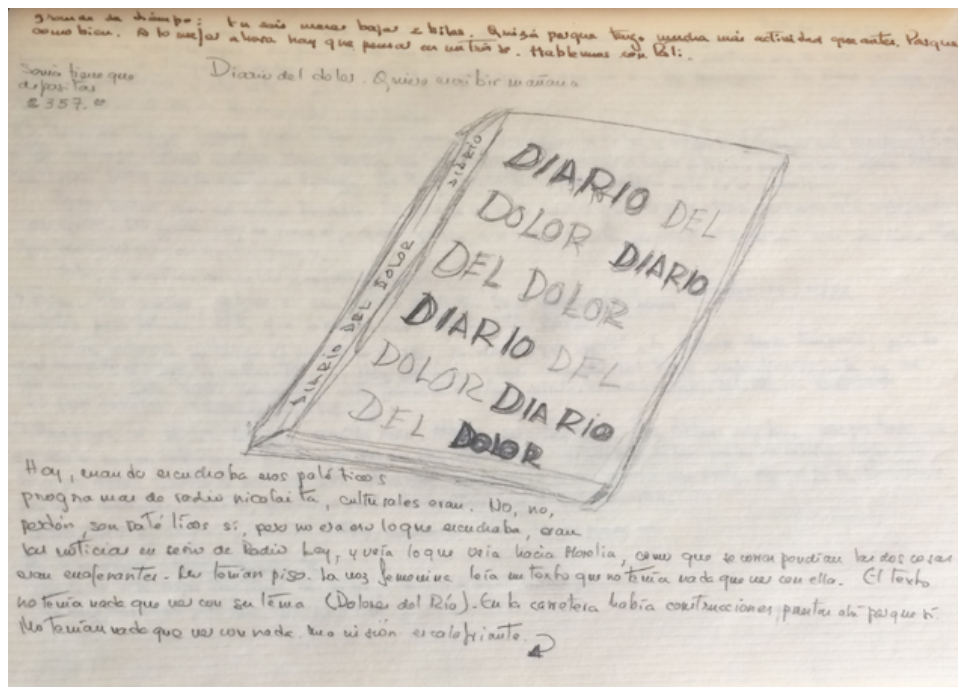


Fig. 2. *Diario del dolor*, página del diario de María Luisa Puga.

En el encabalgamiento del título del libro que dibuja se expresan los distintos sentidos en los que se emplea la palabra ‘diario’ en su obra: ‘diario del dolor’, como título del volumen que escribe; ‘diario’ en el sentido del género: un diario *sobre* el dolor; el soporte material: un diario en el sentido de cuaderno; y por último la frecuencia cotidiana del dolor y su registro: ‘diario del dolor diario’, donde la palabra diario funciona como sustantivo y adjetivo. Asimismo en la reiteración gráfica del título, también se enfatiza el carácter repetitivo e interminable de la dolencia y su consiguiente escritura. Este doble sentido del término se acentúa en el último fragmento con el que cierra el libro: “**100. En fin** / Así es esto del dolor diario” (92). “En fin”, expresión coloquial que apunta al resumen del relato y su conclusión, pero no la del dolor.

Tanto María Luisa Puga como Pablo Pérez escriben su diario en el momento álgido de la enfermedad, extrayendo un segmento específico de ese proceso que será crónico, logrando dar a su obra una forma acabada. Puga, que era una diarista consumada, se vale de una cifra redonda: 100 fragmentos, en los que se concentra su reflexión. Mientras que Pérez escribirá su diario desde la articulación de una narración próxima a lo novelesco determinado también por un ciclo específico: un año. Por otra parte, el diario de Gonzalo Millán tendrá el cariz de un testamento poético que será interrumpido por la muerte de su autor: “El diario de un moribundo siempre quedará trunco” (Millán *Veneno* 168).<sup>124</sup> El 6 mayo de 2006 Millán recibió la noticia del diagnóstico de cáncer pulmonar y el 22 de mayo comenzó con la escritura de su diario, su primera incursión en el género; dejó de escribirlo unos días antes de morir, la última entrada corresponde al 2 de octubre de 2006. El diario fue publicado póstumamente por su pareja María Inés Zaldívar en 2007 bajo el título, ideado por él: *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*. En el epígrafe, tomado de un poema del interior del diario, se advierte, como en Puga, el sentido plural de la palabra “diario”, así como las dicotomías que engloba esta escritura:

Diario morir / Diario vivir

Diario de vida / Diario de muerte

Hechos consumados / Desechos consumados

El día a día. Células grandes.

En el umbral de la muerte / Cerca del fin

Poemas a la muerte / Poemas de despedida de la vida

Jisei

Adiós al pasado

---

<sup>124</sup> Gonzalo Millán (1947-2006) es un destacado poeta de la generación del sesenta o postvanguardia chilena. Autor de una decena de poemarios, tales como *Relación personal* (1968), *Vida* (1984), *Trece lunas* (1997), entre otros, vivió en el exilio en Canadá y Holanda entre 1973 y 1997.

Testamento / preparación para el viaje.<sup>125</sup>

En el primer par de frases, divididos significativamente por un guión, se expresa la paradoja de la presencia de la muerte en la vida, idea que Montaigne ensayó: “Todo lo que vivís se lo arrebatáis a la vida, lo vivís a costa de ella. El continuo quehacer de vuestra existencia es edificar la muerte [...] Os encontráis en la muerte cuando os estáis en la vida” (70). Sentencia que se agudiza para el moribundo pues, como sugiere Montaigne, la muerte lo ataca “más vivamente”. En este diario de la enfermedad terminal se expresa la misma contradicción: escribir la vida es escribir la agonía. Los días salvados por la escritura son paradójicamente los días que se van perdiendo, de allí que este diario de vida sea, en la enfermedad, también un diario de muerte; simbiosis entre el principio y el fin.

Millán registra día a día, varias veces al día, los momentos de su escritura; modalidad de un ritual litúrgico de las horas de la oración desplazado al diario (Curtius *Ensayos* 24). Tal precisión sobre el tiempo revela la concientización de su empleo, enfatizando el presente de la vida y su escritura; representación de una continuidad que será también “una cuenta regresiva” (Millán 28).

El primero de junio, los resultado de la radiografía le confirman el carácter mortífero de las células del cáncer que padece, decidido a descartar la quimioterapia por “inútil” declara: “Estoy, como se dice, desahuciado” (29). La escritora Pía Barros le comparte su “elíxir” cubano, con el que también se trata el cáncer, el veneno de escorpión azul, que será a partir de aquí el

---

<sup>125</sup> Rodrigo Hasbún hace un agudo análisis de este epígrafe encontrando en él claves fundamentales para entender la función de la escritura diarística en Millán. De especial importancia es su reflexión sobre el término ‘Jisei’, poema de despedida en la tradición japonesa que se concibe como una ofrenda que hace el poeta antes de morir. En esta tradición se presupone que la cercanía de la muerte permite una visión privilegiada de la vida y de su fin; la ofrenda permite a su lector ser partícipe de esta experiencia y ayudarlo en su preparación futura ante semejante tránsito. Para Hasbún esta escritura de Millán es una especie de jisei que se prolonga a lo largo de todo el diario (225-226).

remedio en el que deposita la esperanza. Muy pronto el diario así nombrado toma esa función: “Escribir *Veneno de escorpión azul* es hacer algo antes de morir, luchar por tu vida” (40).

El diario de Millán es uno de lo más eclécticos en su forma, contiene aforismos, descripciones cotidianas y, particularmente, poemas. Variedad que se relaciona con las distintas definiciones que ensaya de esta obra: “bitácora terminal”, “borradores de un epitafio”, “poemas a la muerte”. El diario contiene más de un centenar de poemas, este ejercicio dialoga con el género practicado por su autor, cuyo último poemario, publicado en 1987, tiene un nombre clave: *Virus*. El término viene del latín, y significa “toxina”, “veneno”. El poemario incluye un epígrafe tomado parcialmente de una expresión de William S. Burroughs, “la palabra es un virus”. En *Virus* la palabra se presenta, metafóricamente, como una enfermedad, y a la vez como un antídoto: “vacuno con el virus de la verborragia, el silencio” (12). *Veneno de escorpión azul* prolonga esa experiencia de forma literal y metafórica: a un tiempo toxina y antídoto contra el cáncer y escritura contra el silencio.

## II. La enfermedad y el cuerpo entre la metáfora y lo obscuro

Tanto en el ámbito de la medicina como fuera de él, la enfermedad ha sido un concepto difícil de precisar, ha estado mediado por juicios de valor, convenciones culturales, estándares científicos e incluso ha encarnado en la metáfora resistiendo toda reducción.<sup>126</sup> Susan Sontag, quien demostró que es necesario encarar las enfermedades liberándolas de sus metáforas, no evitó definirla en esos términos:

---

<sup>126</sup> La enfermedad ha sido definida comúnmente en términos negativos en oposición a la salud. Esta es por ejemplo la definición que ofrece el diccionario de la RAE: “Alteración más o menos grave de la salud”, mientras que la Organización Mundial de la Salud la define como: “Alteración o desviación del estado fisiológico en una o varias partes del cuerpo, por causas en general conocidas, manifestada por síntomas y signos característicos, y cuya evolución es más o menos previsible”. En el idioma inglés, la complejidad de la definición se amplía por el uso de otros términos usados en ocasiones como sinónimos: disease, illness, sickness, los cuales resultan igualmente imprecisos a su “contraparte”: health, healing and wholeness (Boyd 10).

Illness is the night-side of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use the good passport, sooner or later each of us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizens of that other place. (*Illness* 3)

La defensa de Sontag contra el uso de las enfermedades como metáforas en su obra *Illness as metaphor* (1978) estriba en los mitos y prejuicios que se generan sobre ellas, al ser éstas comparadas con lo abominable. Sin embargo, referir la experiencia de la enfermedad difícilmente puede ser contenida en los marcos de la teoría de la representación del lenguaje, de la que se ha valido primordialmente el discurso médico y las ciencias sociales. Virginia Woolf plantearía tempranamente las limitaciones del idioma para hablar de la enfermedad: “among the drawbacks of illness as matter for literature there is the poverty of the language” (*The Essays* 318). El enfermo define su padecimiento mediante un conglomerado de reflexiones, sentimientos, imaginaciones y actuaciones que implican escapar de la racionalización del lenguaje que opera a partir de la equivalencia mimética entre significante y significado. La noción de enfermedad se construye y se transforma a partir de la experiencia única e individual de su narración. En este proceso, la literatura ha contribuido a repensar su definición particularmente desde la ficción. Como bien señala Boulumié, el escritor se ha destacado por ser capaz de describir en todas sus modalidades los síntomas de la enfermedad, e incluso, decir lo indecible del sufrimiento (12).<sup>127</sup>

La literatura autobiográfica, y en particular los diarios, proyectan una dimensión ética en que debe ser pensada la enfermedad, ya no como ficción sino como realidad. El diario apela al

---

<sup>127</sup> Tales ficciones basadas en la imaginación y la invención no han estado exentas de reproducir la ideología equívoca que impera en el entendimiento de la enfermedad. Además de las referencias que Susan Sontag anota sobre obras literarias que aluden negativamente a la tuberculosis, el cáncer y el sida. El trabajo de Sandra Gilbert y Susan Gubar ya había develado cómo en el siglo XIX, la enfermedad está particularmente asociada al género femenino, el género débil, cuyos intentos de emancipación se asociaban a la locura (*Madwoman ...*).

reconocimiento del cuerpo real, el cuerpo que sufre, y por tanto a reivindicar el deseo y el derecho del enfermo a ‘vivir bien’. Paradójicamente este tratamiento sólo es posible mediante el recurso al lenguaje metafórico como sucede en los diarios de Puga y Millán, o haciendo presente el lenguaje de lo obsceno, de lo que comúnmente estaría ‘fuera de la escena’, aspecto en el que es más enfático el diario de Pérez.

Los diarios aquí tratados hacen de la expresión metafórica la base de la comprensión del padecimiento; las metáforas que se observan en ellos no se reducen a la figura retórica de la comparación y la sustitución de un término o un nombre por otro. El trabajo de los diarios implica un proceso reflexivo y de descubrimiento de nuevas asociaciones semánticas, lo que convoca a la creación de significados que reestructuren la forma de percibir la realidad de la enfermedad. La metáfora “crea sentido” sobre las “ruinas” del sentido literal (Ricoeur 209); al lenguaje estandarizado, “muerto” o incomprensible de la clínica, habrá que oponer la metáfora viva de la narración personal.

Gonzalo Millán retomará elementos de la poesía para plantear el avance de la enfermedad mediante una gran variedad de imágenes. Una de ellas muy semejante a la de Sontag: “Dicen que la salud es una nacionalidad y la enfermedad es un pasaporte. Viajamos con una bandera u otra, con un escudo de la Cruz Roja o con una bandera negra, como un fiambre encajonado en la silla de ruedas” (*Veneno* 168). En el contexto de la obra de Millán, la vida y la muerte son un viaje, enfermar, igual que morir, es cambiar de “Estado”, pero entre el escudo de la salud y la bandera de la resistencia, el cuerpo es un bulto de carne sin decisión. También Enrique Lihn en un poema de *Diario de muerte* había usado una imagen semejante: “hay solo dos países el de los sanos y el de los enfermos / por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad, / pero a la larga eso no tiene sentido” (27). Para Lihn, la enfermedad implica una



separación paradójica, el enfermo se separa del país de los sanos a quienes sin embargo le une el destino final de la muerte. Mientras tanto los enfermos se convierten en los verdaderos “conciudadanos”, los que con certeza ofrecen las palabras de aliento y el auxilio.

Las metáforas de la enfermedad son instrumentos de la comunicación que nacen de la experiencia, a partir de la cual se generan las asociaciones. Para Pablo Pérez, por ejemplo, la enfermedad va más allá de la dolencia física individual y emocional, y se extiende hasta el ámbito social, que involucra a los que rodean al enfermo sin comprenderlo, y particularmente a la familia, núcleo donde abreva el origen de la disfunción: “describir ese árbol calloso, enfermo desde la raíz de un mal siniestro que mata primero a los retoños mientras el tronco y las ramas grandes duermen” (*Un año* 22). La enfermedad también ha sido la metáfora del desastre social: la enfermedad del mundo; para Alan Pauls los diarios se sitúan entre una serie de catástrofes planetarias, representadas por las guerras, y una serie de derrumbes personales que implican la degradación física. De este modo el tema por excelencia del diario íntimo en el siglo XX es la enfermedad: “la enfermedad como afección del organismo del mundo” (10). Cuando la narradora de *Diario del dolor* en su encierro le pregunta a Dolor “¿qué pasa afuera?”, él contesta que es sólo el mundo: “Complejísimo y sumamente insatisfactorio, como con artritis reumatoide inflamatoria” (40); ante el absurdo, el abuso y la injusticia del exterior, el padecimiento del enfermo se revela libre de gravedad.<sup>128</sup>

El recurso metafórico en la definición de la enfermedad será particularmente recurrente en Puga y Millán, este mecanismo no pretende ser un medio de romantización de la enfermedad, sino un paliativo a la cruenta realidad del sufrimiento inexpresable, es decir, una estrategia de

---

<sup>128</sup> Sontag también refiere, y muestra en su libro, cómo las imágenes de la enfermedad se emplean para manifestar preocupaciones de orden social (72).

comprensión y enfrentamiento. En el diario de Puga su personaje, Dolor, es en sí mismo la gran metáfora que articula todas las formas de su padecimiento.

Dolor es el personaje omnipresente, la consecuencia de la enfermedad. En el diario, la artritis reumatoide cede el protagonismo a Dolor: “Por eso me caso contigo y no con la artritis, a la que sí considero violencia” (74). El dolor, que es un mecanismo de defensa y de alerta del cuerpo, es expuesto en el diario a partir de esa contradictoria función, una función salvadora y de alarma que sin embargo provoca su malestar e impide su cabal funcionamiento. La complejidad de la definición de la enfermedad, lo es también para la ciencia médica, como se interpreta en el diálogo que Puga tiene con el médico:

La artritis es una de las enfermedades peor nombradas. Artritis reumatoide. No es una, son muchas y ahí andamos nosotros haciendo análisis de todo el organismo. ¿Qué hace un reumatólogo en los pulmones, en el hígado, en los riñones? [...] El tejido conjuntivo, dice con satisfacción, es TODO. Por eso el enfermo no sabe nunca por dónde le va a aparecer el dolor. (28-29)

Como se deriva de las reflexiones del diario, para la autora, la artritis reumatoide inflamatoria es fundamentalmente una etiqueta que nombra la enfermedad, y dentro de esa abstracción del nombre, el verdadero efecto es la realidad innombrable del dolor que la paciente padece, de allí el interés por referir su relación con él. La metáfora comienza con la personalización misma de Dolor y el deseo de describir su “forma”, ligada al propio cuerpo: “es desazón incomodidad, posturas imposibles [...] es una compañía ineludible e inasible, concreta que me cubre como coraza...” (9). Y continúa hasta los fragmentos en que Dolor es completamente un Otro, dotado incluso de una historia propia, un “cuerpo”: “¿Cómo eras de chico dolor? Un bebé cachetón con ojotes curiosos y una enorme serenidad en ciertos momentos” (90). Corporeizar el dolor es darle una forma a lo que no la tiene, hacerlo inteligible

a pesar de su incompreensión, ir más allá del lenguaje que lo representa, pues como cuestiona también Enrique Lihn en su *Diario de muerte*: “Nada tiene que ver el dolor con el dolor / las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas” (13). Las metáforas de la enfermedad, el cuerpo y el dolor implican un escrutinio a la palabra y a la arbitrariedad y estrechez que impone la relación significante y significado que la definen.

Una definición literal de Millán inscribe la enfermedad a partir de categorías semejantes, referidas al estado del cuerpo: “*Enfermedad*. Mal, dolencia, padecimiento, achaque, afección, indisposición” (267), categorías que ya no lo representan hasta que se hace necesario particularizarlas en la serie de metáforas con las que aludirá al cáncer que padece. Las metáforas trabajan sobre conceptos preexistentes para modelar nuevos significados. Cuando Millán refiere a su cáncer habla de “parásito mortal”, “rebelión invasora”, “verruga interna”, comparaciones simples que funcionan a partir de la asociación con otros elementos de función o forma semejante. Sin embargo, hay otras metáforas más elaboradas que ofrece desde la imagen poética. Por ejemplo, en las primeras páginas, luego de explicar el conjunto de exámenes médicos que le practican, escribe una serie de poemas, entre ellos “El cangrejo” en el que alude al cáncer como el “adversario/ De una lucha libre, ahora maestra” (16). Millán titula el poema a partir del reconocimiento del significado etimológico de la palabra cáncer, “from de Greek *karkinos* and the Latin *cancer* both meaning crab”, tomado según Sontag, siguiendo a Galeno, de la semejanza entre las venas abultadas de un tumor externo con las patas de un cangrejo (*Illness*10). Esta metáfora bien conocida permitirá a Millán observar la enfermedad y su tratamiento como la pelea entre el escorpión del veneno azul y el cangrejo: como se representa también en uno de sus dibujos inéditos.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Si bien Millán no había escrito antes un diario, llevaba en cambio una especie de diario visual en el que trabajó desde el año 1986 hasta el 2006. El trabajo se concentra en más de quince mil fichas bibliográficas en las que

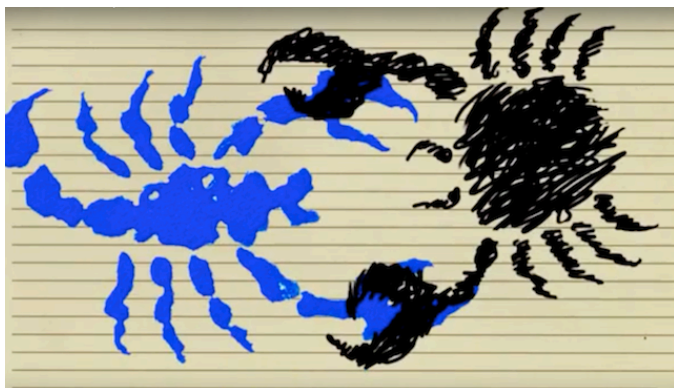


Fig. 3. El escorpión y el cangrejo. Diario visual de Gonzalo Millán.

Para Millán el dibujo era otra forma de la escritura, otro medio para dar cauce a sus pensamientos. En esta imagen de dos artrópodos que se enfrentan, el cangrejo negro de la muerte, somete al escorpión azul de la salud. Esta metáfora se traslada a la representación del efecto físico del medicamento: “El veneno del escorpión azul y el cáncer pelean en mis pulmones” (35), y al mismo tiempo a la escritura del diario, llamado también *Veneno..*, como paliativo contra la enfermedad. Las metáforas de la guerra, con que comúnmente se habla del tratamiento de las enfermedades, se emplean a lo largo del diario: “soy una ciudad bombardeada” (184). En otros momentos el enfermo llega a ser definido como el héroe, el mártir, y la enfermedad como una hazaña (184).<sup>130</sup> Bajo esta perspectiva épica la escritura es parte de ese combate: “Escribir *Veneno de escorpión azul* es hacer algo antes de morir, luchar por tu vida” (40). La escritura, es el equivalente al veneno que se ingiere, una terapia que cura

---

dibujaba con distintas técnicas, y algunas veces combinaba dibujo y escritura. Su autor calificó el trabajo como una forma de “automatismo gráfico” (*Veneno* 90). La imagen está tomada del minuto 23 del cortometraje documental: *Veneno del escorpión azul, el diario de muerte de Gonzalo Millán* (2016), escrito y dirigido por Catalina Albert, Violeta Castillo y Matías Hinojosa, que incluye una serie de testimonios familiares sobre la vida y obra de Millán y en el que se muestran algunas tarjetas pertenecientes al archivo Zonaglo, nombre que le dio Millán a su producción. El artista plástico Gonzalo Aguirre realizó en el 2008 el video *Archivo Zonaglo* trabajo multidisciplinario que conjuga animación visual hecha a partir de la digitalización de 7000 tarjetas del poeta, en combinación con la composición sonora del músico Diego Aguirre.

<sup>130</sup> Según Sontag la metáfora militar apareció en la medicina en 1880 cuando las bacterias fueron identificadas con agentes patógenos, que “invadían” y se “infiltraban” en el cuerpo (*Illness* 65-66).

verbalizando la enfermedad, medio para sobreponerse al pudor y al temor (10); la inicial preparación del viaje, “la muerte” no excluye en ningún momento la batalla por la vida.

La escritura del diario como empresa de salvación es un tópico frecuente. Ágata Gligo, escritora chilena, también padeció cáncer y escribió un diario, *Diario de una pasajera* (1997), el cual incluye registros de 1992 a 1994 y fue preparado por su autora, quien murió en 1997 meses antes de su publicación. Impulsado por la sequía literaria y la imposibilidad de escribir una nueva novela, el diario se irá convirtiendo en la obra y el remedio: “Tenía también que morir de cáncer, pero me rebelé y torcí la línea marcada y creo que me he salvado. Me estoy salvando en gran parte gracias a la escritura de este diario” (139). En el proceso de comprensión de su enfermedad Gligo cita un pasaje de una de sus lecturas recurrentes, *La enfermedad como camino* de Thorwald Dethlefsen y Rudiger Dahlke, mezcla de manual médico, psicológico y esotérico que explica el origen de las enfermedades, y en el que el cáncer es definido con sendas metáforas:

No existe como en las demás enfermedades, el combate contra un bacilo, toxina o enemigo exterior. Al revés aquí una célula que hasta el momento realizaba su actividad al servicio de un órgano, y por tanto de un organismo en su conjunto, deja de identificarse con la comunidad. Pone por encima de todo su propia multiplicación no se comporta como ser multicelular sino que retrocede a la etapa anterior de la vida unicelular. [...] La célula somete a la comunidad a sus propios intereses y con implacable perseverancia empieza a labrarse un destino en libertad. (135)

En la teoría del origen del cáncer para estos autores, el comportamiento de la célula es análogo al individualismo egoísta de nuestra época: “el cáncer es amor pervertido” (Dethlefsen). La lectura de ese libro “hermoso” provoca a Gligo la conclusión desconcertante, de que a cambio de no desarrollar cáncer habría que acallar la rebeldía. Bajo esta interpretación su propia

enfermedad encontraría lógica en la indómita pasión por la escritura: “mis células son voluntariosas, caprichosas y quieren escribir a cualquier precio” (136).

Reflexiones semejantes a las de Dethlefsen y Dahlke, motivaron a Susan Sontag a la escritura de su libro, contra las dañinas metáforas y sus teorías, en especial las que explican el origen de la enfermedad en causas emocionales y responsabilizan al enfermo de su padecimiento y curación. No son estas el tipo de metáforas que vemos en Puga y Millán, ya que aquí la construcción metafórica tiene su origen en los juegos semánticos, en la habilidad de asociar o disociar conceptos con nuevas representaciones mentales que se acerquen a una nueva comprensión del padecimiento desde la creación de un lenguaje capaz de objetivarlo. De este modo, Puga cuestionará la abstracción taxonómica mediante la que se define la enfermedad. Si bien dicha abstracción tiene para el especialista rasgos sintomáticos bien diferenciados que permiten el diagnóstico y el tratamiento, tanto esta nomenclatura como el lenguaje médico no están exentos de suscribirse en operaciones metafóricas cuya autoridad será puesta aquí en discusión.<sup>131</sup> Puga hace notar la disparidad de las relaciones de poder entre el médico y el paciente intentando expresar su propia perplejidad ante un discurso en el que no se reconoce. Puga no elude el lenguaje científico que describe su malestar, pero escribe su diario a partir de su desarticulación, reconociendo en su carácter ajeno la distancia que se abre entre el enfermo que lo padece y su explicación: “El doctor sigue hablando y yo dejo que sus palabras me rocen como una brisa suave, sin seguirlas porque aunque me gusta su entonación no entiendo nada, pero: ESPODOLITIS ANQUILOSANTE. ¡Órale! Qué bonito término, ojalá eso tuviera yo” (28). La

---

<sup>131</sup> Por ejemplo Laurence K. Kirmayer se refiere al filósofo Richard Rorty, para recordar que la epistemología de la biomedicina, que toma como punto de partida la observación científica, está basada en una metáfora de la visión: los ojos toman una réplica de un mundo objetivo la cual es reflejada o representada por el cerebro. La biomedicina ha tomado estas representaciones mentales como hechos asumiendo el carácter mimético entre éstas y la realidad: “The physician ignores the way in which medical training and the adoption of a theory embedded in technical language and practices actually create the ordered reality in which he discovers and situates the patient’s ‘real’ problems” (326).

escritura del diario se erige desde la negativa a convertir al enfermo en un ‘caso clínico’ definido sólo por la autoridad médica, un mero ejemplar dentro de la patología general, manifestando la no correspondencia entre lo que la patología define y lo que el enfermo en su individualidad e intimidad experimenta.

Deconstruir el lenguaje en estos diarios es otra forma de desautomatizar el sentido de las palabras “viciadas” para acentuar la nulidad de las estructuras que intentan nombrar lo innombrable. Así reacciona Puga cuando el doctor le habla de su problema en la cadera: “Y la palabra nos estalla con diferentes grafías: KADERA, CADHERA, CADDERA, CADERA. Fea palabra por donde la queramos ver” (30). La palabra se convierte en un significante vacío que es preciso reelaborar, desde la metáfora, hasta apropiarse de él; de allí que dolor se convierta en Dolor. En este mismo sentido Millán elige llamar a su tumor “tu”, acción de personificar la enfermedad para aminorar el temor al nombre “siniestro” donde ya no se aloja el sentido sino el prejuicio, incluso se plantea: “Habla con tu cáncer. Hazle preguntas a ese enjambre de células descarriadas [...]. Escríbele una carta al cangrejo” (19). El cáncer será el motor del diálogo emprendido en el diario, de la misma forma en que Puga convierte a Dolor en su interlocutor. Nombrar la enfermedad, reconocerla, “escribirle”, implica tener una relación distinta con ella, aceptar su presencia como parte de la vida y haciendo de la escritura la estrategia de resistencia.

Frente al predominio de estas operaciones metafóricas y de lenguaje en la obra de Puga y Millán, que están acompañadas de un cuestionamiento explícito y reflexivo sobre la enfermedad, sus formas y sus posibilidades de representación, Pérez opta por exponer gráficamente los signos de la enfermedad presentes en su cuerpo a través del lenguaje invisibilizado de la abyección corporal asociado comúnmente en la literatura con “lo prosaico y lo vulgar” (*Un año* 105). Pérez exhibe con naturalidad lo obscuro, es decir, lo que no es deseable ver, ni debe verse, lo que hay

que ocultar: “lo obsceno constituye, pues, el borde negativo, mortífero del erotismo, hasta el punto de marcar su límite: los dos se conjugan en el sitio donde la muerte despliega sus sombras” (Marier 20). Bajo esta definición, lo pornográfico, la muerte y la enfermedad, son también modalidades de lo obsceno, lo que nos excede, lo que nos atrae y repele a un tiempo, lo que no se puede ver.<sup>132</sup>

La enfermedad para Pérez es fundamentalmente un estado de soledad y abandono (89). Un asecho constante de peligro y premoniciones fatales. Una condición que difícilmente se puede olvidar, está “presente en todo momento”, como se lo reiteran los medicamentos que debe tomar disciplinariamente. La enfermedad es una interferencia en la fluidez común de las relaciones, dificultando el encuentro del amor. En el relato del diario, el sida es también la enfermedad que se ha llevado a sus amigos cercanos, en otros momentos es el nombre de terribles connotaciones que con sólo mencionarlo aleja a los demás, es también un arma para ahuyentar presencias indeseables, e incluso un instrumento de chantaje familiar: “Marcelo jugó la carta que muchos usamos cuando queremos obtener algo de nuestros padres: decir que tenemos sida. Un amigo mío no sólo le dijo esto mismo a su padre, sino también que le quedaba poco tiempo de vida. Unos días después, al viejo le dio un infarto” (36).

El sida es ese gran fantasma latente, que suscita el constante temor a las enfermedades oportunistas (“sarcoma”, “tuberculosis”, “Pneumocystis”), o la posible antesala de las infecciones más simples, que gráficamente se describen.<sup>133</sup> Desde las primeras páginas del diario se advierte un énfasis en la representación realista de su cuerpo enfermo con un tono que llega a

---

<sup>132</sup> En la reseña que Pablo Pérez hace sobre el diario *Citomegalovirus* de Guibert, recuerda el modo en que este libro azuzó el debate sobre lo que se debe o no decir en la literatura, y evoca las voces críticas de quienes consideraban el sida como enfermedad vergonzante (Pérez “El reflejo” párr. 3). El diario de Pérez, como el de Guibert, representa un desafío a las formas comúnmente aceptadas de la expresión cotidiana y literaria, en suma, una exhibición de la obscenidad.

<sup>133</sup> Como Couser refiere, y según la definición médica, el sida no es exactamente una enfermedad específica sino un síndrome cuyos síntomas son un espectro de enfermedades (posic. 1826).



ser lúdico, como la escena en la que anda “en bolas por toda la casa” a causa de una “mancha en forma de corazón”, una micosis de segundo grado en la ingle (22), “enfermedad monstruosamente porno” (29), o más tarde, cuando refiere el “citodiagnóstico de unos granitos que me molestan en el orificio (y el oficio) del culo” (33), e imagina a las doctoras desnudas y divertidas mientras lo auscultan. En la “jerarquía” de los órganos y las partes del cuerpo, la enfermedad que se aloja en los órganos sexuales se asocia siempre a la vergüenza y su mención es silenciada en el discurso público. El aparente “exhibicionismo” de Pérez se dirige a revertir las connotaciones puramente negativas de la enfermedad y lo innombrable.

Con la misma minucia realista, Pérez nombra sin ninguna explicación ni extrañeza la variedad de exámenes a los que se somete haciendo uso de toda una epistemología médica: espirometría, tomografías computarizadas de torax, broncofibroscopía, etc. Registra también los diversos recuentos de “CD4”, terminología que puede parecer tan secreta como suelen serlo las iniciales que ocultan los nombres reales en un diario. Advertimos que su recuento inicial, 750, es una cifra “envidiable para seropositivos” (24), que estos “suben y bajan”, como le sucede a él, pero la alarma cunde cuando llega a 100, y se piensa al borde de la muerte.<sup>134</sup> Intuimos la gravedad o la mejoría por las reacciones mas no por explicaciones adicionales sobre los registros numéricos: “Rizzo se mostró muy optimista con el tratamiento porque tengo menos de 10,0 KEq/ml (1,0 KEq es aproximadamente 1000 moléculas de HIV-1RNA)” (125). El “lector ideal” de este diario, sería aquel capaz de comprender a cabalidad las referencias del texto, en principio,

---

<sup>134</sup> Esta misma “epistemología médica” es usada por Guibert, quien sí ofrece una explicación didáctica sobre los T4, otro de los nombres del CD4: “Les T4 sont cette partie des leucocytes que le virus du sida attaque en premier, affaiblissant progressivement les défenses immunitaires. Les offensives fatales, la pneumocystose qui touche les poumons et la toxoplasmose le cerveau, s’enclenchent dans la zone qui descend en dessous de 200 T4; maintenant on les retarde avec la prescription d’AZT” (*À l’ami* 13). Cuando la cifra llega por debajo de 200, en una persona infectada es cuando médicamente se pasa del VIH a la posibilidad de desarrollar las infecciones del sida, una condición que al menos como nomenclatura médica es irreversible aunque los CD4 suban o se controle la infección. Pérez llega a 120, a principios de mayo, antes de tomar la triterapia, lo que conlleva la escritura de una especie de segunda parte de su diario, que es también el comienzo de lo que en ese momento cree serán sus últimos meses.

el diarista, inicial destinatario de esta escritura o, para los efectos del tema, el personal de la salud u otro enfermo que se reconoce en ese código y que puede ser auxiliado por lo que lee. Desde luego estos elementos no excluyen la dimensión comunicativa que abre el diario, pero sí apela a una competencia médica extratextual que legitima su narración, pequeños vacíos para el lector y que al llenarse derivan en el conocimiento práctico de un fenómeno real.

A diferencia de Puga que observa con recelo el lenguaje científico que nombra su cuerpo y su mal: “El tejido conjuntivo, dice el doctor con la misma expresión que si dijera: una buena digestión. Lo miro esperando...” (Puga 27). Pérez no precisa explicaciones ni las otorga al lector, acentuando la verosimilitud de su relato a partir de la utilización de la jerga especializada. El diario comienza unos años después de saber su diagnóstico, por lo que se muestra plenamente adaptado a esa nomenclatura, ha estudiado su enfermedad y ha dedicado tiempo a encontrar él mismo alternativas para su alivio, al final logra empoderarse ante todo un aparato clínico del que desconfía hasta finalmente encontrar los médicos y los tratamientos que necesita.

La enfermedad, ya sea definida en términos metafóricos o “prosaicos”, encuentra en el cuerpo del que escribe su materialización. El cuerpo es el espacio del origen y repartición de la enfermedad (Foucault *El nacimiento* 16). La problematización de la enfermedad es indisociable de una autorrepresentación de la corporalidad; del cuerpo vulnerable y lastimado que se individualiza a partir del síntoma: “este veneno que fabrica mi cuerpo día a día me está colmando hasta que tal vez, un día, estalle” (Pérez 10). La enfermedad, que en la mayoría de los casos está ligada en un primer plano al sufrimiento físico, conduce a una acentuación de la percepción focalizada en el cuerpo: “All day, all night the body intervenes; blunts or sharpens; colours or discolours [...]” (Woolf *The Essays* 318).

Para Pérez el cuerpo enfermo es un cuerpo usurpado, ante el dolor siente “mil diablos” alojados en él (53). Por otro lado está lleno de una energía contenida (83), en otros momentos sin fuerza en los brazos y sin poder caminar, se cree preso de su cuerpo (103). Sin embargo, el cuerpo, en el diario de Pérez, es fundamentalmente el sujeto y objeto del placer, el cuerpo masculino, musculoso, que congrega su ideal de hombre protector.

Con la llaneza con la que Pérez adopta el lenguaje clínico, documentará también el de los placeres del cuerpo y sus cuidados: habla sobre el *fist-fucking*, la masturbación, cuando va a “chuparle la pija” a los clientes de cine, el sexo grupal, el sexo en los baños, en una ocasión refiere cuando mira excitado un video donde un *máster* “mete dulcemente bolas de billar en el culo de su esclavo desnudo;” (112), escena semejante al momento en que él mismo al ducharse cobra conciencia de que enjabona con amor y delicadeza “el bastón de policía que diez minutos antes había tenido en culo” (124). Estas imágenes pornográficas y aparentemente contradictorias del sometimiento sadomasoquista rescatan una lectura distinta a la de la ‘perversión’ sexual y lo soez, identificando la ternura de un acto consentido y de gozo mutuo de los cuerpos, una apertura al entendimiento del sexo entre varones y de la fusión entre el dolor y el placer.

La exhibición del cuerpo desnudo de Pérez en el diario, fuera de sugerir la humillación que comúnmente se le atribuye al del enfermo, se dignifica a partir de la consumación del deseo sexual. Hay una correspondencia entre el sentimiento de cercanía de la muerte y la vitalidad que le infunde el sexo: “cada orgasmo es para mí como un golpe eléctrico que me revive un poco, aunque sea por unos minutos; como un rayo que me trae de la muerte a la vida” (64); expresión parecida a la de Enrique Lihn en su poemario: “un enfermo de gravedad se masturba para dar señales de vida” (67). El sexo es una forma de contrarrestar la angustia ante la posibilidad de la muerte; pese a la imagen debilitada por los ataques de tos, los ahogos y las fiebres, que relegan a

Pérez a los encuentros ocasionales, sus prácticas sexuales, especialmente las realizadas en el contexto del sadomasoquismo, exponen su masculinidad, su resistencia, y son una expresión de fuerza y aún de vitalidad; otra muestra del exceso y del “borde mortífero” de lo obscuro. Desde luego este aspecto no anula la imagen de soledad que permea el diario, tanto por la dificultad de encontrar una relación amorosa, como por el distanciamiento familiar.

Sin haber perdido la vigencia estas escenas ‘pornográficas’ son una especie de radiografía social, y muestran la inclinación antropológica por dar a conocer parte del mundo homosexual subterráneo de los años 90 que se encontraba fuera de lo socialmente aceptado, y que en este caso se plantea como un espacio meramente masculino. Si esta forma de escritura se opone a su trabajo poético anterior, época en la que Pérez creía que la literatura no debía hablar de cosas “desagradables” (*Un año* 21); su incursión en este nuevo lenguaje es una forma de trascender la institucionalidad de lo literario, es decir, reivindicar la escritura desde el espacio de la marginalidad, romper tabúes ejerciendo y haciendo visibles una serie de prácticas transgresoras que se transforman en medios de defensa frente al poder, además de refutar la vergüenza y la culpa de la condición del enfermo y del homosexual.

En el diario de Millán, como en el de Pérez, el cuerpo también se manifiesta como el espacio de la reacción física y psicológica de la enfermedad, sus representaciones continúan el tono metafórico con el que describe su padecimiento pero tampoco están exentas de la imagen abyecta. Para Millán la enfermedad sigue un curso que le es natural a través del cuerpo, lo “empuja por dentro hasta la muerte” (311). El cuerpo, espacio sagrado, se transforma en el lugar profanado: “Es mala hora para ponerte a amar el cuerpo maltrecho, templo convertido en basural, estercolero, vertedero” (108). Los órganos, presos de la “cárcel” del cuerpo se exponen al escrutinio del médico, deben ser “topografiados al detalle” (251). El cáncer, enfermedad de la

geografía del cuerpo impone así una división. La unidad del cuerpo, metáfora musical y poética, se transforma en un cuerpo fragmentado, sin ‘armonía’: “Los pulmones enfermos me discordian esa parte de mi cuerpo” (289). El diario expresa la crisis del cuerpo sano que ha sido desestabilizado por la enfermedad.

En el diario de Millán la reflexión en torno a la materialidad de la enfermedad se articula a partir de la relación, célula, órgano y cuerpo. Como es sabido, el cáncer tiene lugar cuando un grupo de células se multiplica y reproduce erróneamente el código genético, el tumor es el producto de esa copia errática. En ese orden las células “rebeldes y suicidas” son las que someten a la “mayoría del cuerpo” (Millán 83).<sup>135</sup> El “pulmón siniestro” (69), que es el pulmón izquierdo, es el albergue de las “células descarriadas”, el cangrejo se aloja en él, como en “un par de rocas” (19).

La enfermedad se exterioriza para el enfermo a partir de signos y síntomas cuya morfología le dictan la gravedad de su mal: “No hay enfermedad sino en el elemento de lo visible, y por consiguiente de lo enunciable” (Foucault *El nacimiento* 138). El síntoma es la expresión más real del cuerpo enfermo, en la fase del cáncer terminal de Millán, éste es visibilizado por los espasmos y los fluidos. A momentos el diario es una bitácora de la evolución, *in crescendo*, de la colección de síntomas: “Toses dolorosas, secas y sin flema” (21); “Despierto sintiéndome pésimo, dolor de cabeza, los pulmones adoloridos, tos, el estómago revuelto” (53); “Escupiendo sangre como hace una semana. Con dolor de la hernia y medroso y asustado” (245). Los síntomas también se definen metafóricamente: “considerar la tos como un camino escalonado al trance”, “reverencia escalonada” (42). La enfermedad es inmediatez, consciencia

---

<sup>135</sup> En la lectura de Ágata Gligo, aparece una imagen sobre la “célula suicida” aunque sin connotación negativa: “*La enfermedad como camino* no desarrolla teorías políticas o sociales ni recomienda conductas determinadas. Reconoce la inteligencia y las razones de la bella empresa suicida de la célula, su necesidad de desobedecer la ley y ser ella misma, aun a costa de su vida” (136).

del cuerpo y de su transformación en el tiempo: “*El presente es la tos con sus negros coágulos*” (239).

El cuerpo enfermo, objeto de intervención médica, de preocupación familiar y social, se convierte para Millán en una “propiedad compartida” (251), más allá de este dilema y del sentimiento de decadencia y de prematura vejez del cuerpo, no hay en la representación de la corporalidad de Millán elementos que comprometan o refieran explícitamente su sexualidad a partir de la enfermedad, como sí aparece en los otros diarios, especialmente en el de Pérez desde el espacio masculino en que enuncia su homosexualidad. Lo mismo sucede en el diario de Ágata Gligo; la mastectomía, la “mutilación”, derivada del cáncer de mama, la hace sentir excluida de la sensualidad, en un momento ambiguo, “ni vieja, ni joven”. Para su psiquiatra, el doctor C., la enfermedad es un ataque a su “identidad femenina” (58). Meses más tarde, la operación reconstructiva le permite a Gligo observarse al espejo, sentirse importante al observar en las nuevas cicatrices “la historia de una carne castigada” (76). Luego de tres años de la enfermedad, que es también un proceso de conocimiento sobre su cuerpo, admitirá que éste ya no es una realidad distinta: “lo sentía ajeno y temía su traición” (160); la enfermedad se manifiesta así como una vía de recuperación del cuerpo, un cuerpo que escribe.

En el diario de Puga el cuerpo es una vía del pensamiento, de la acción y la sensación. Aquejado por la artritis reumatoide se presenta como un cuerpo limitado en su movilidad que debe adaptarse a los instrumentos que habrán de “normalizar” sus funciones: el bastón y la silla de ruedas se convierten en las extremidades artificiales de los brazos y los pies. Para el cuerpo de la enferma, la ropa es incluso un medio de regulación, la ropa estrecha u holgada determina su movilidad. Dentro de la enfermedad crónica, la prótesis y la operación, se vislumbran como una forma de alteración del nuevo estado natural. La posible operación no es solo una intervención

del cuerpo sino “intervención de nuestras existencias” (30), una intervención sobre el ‘Dolor’ que se había asimilado: “lo van a intervenir con términos que ni siquiera entiendo” (30); la operación deseada es una cirugía física pero también literaria que obliga a modificar el “cuerpo” de la escritura.

En el diario de Puga el cuerpo es un mapa por el que el dolor transita, “comienza el lento recorrido del cuerpo por cada uno de sus sectores” (17). El dolor acentúa la unidad cuerpo y pensamiento, ante el dolor, el cuerpo y el yo son uno solo, existen en unidad en el momento del dolor. Pero el dolor es también un cuerpo que toma el cuerpo de la enferma, es Dolor. El dolor físico, señala Elaine Scarry, no solo se resiste al lenguaje sino que lo destruye transmutándolo a un estado anterior, el de los sonidos y los gritos (4). Mediante un nombre propio, Puga intenta su representabilidad como naturaleza omnipresente en su propio cuerpo, corporeizando a su vez un fenómeno que se escapa a la objetivación del lenguaje (Scarry 5). El dolor que Puga describe a lo largo del diario es “coraza”, es “aureola”, es “insidioso”, “burlón”, “a veces sumiso”, es “delgado”, “untoso”, “oscuro”, en las noches es “un ruidito crujiente”, “a veces pellizca” “hace llorar”.<sup>136</sup> Dolor no es solo una sensación, es el Otro que se hace uno con el cuerpo de la que escribe hasta borrar su identidad: “¿y yo? Perdí mi imagen [...] Soy algo huidizo, indefinible,

---

<sup>136</sup> Las descripciones de Puga poco tienen que ver con la escala clasificatoria médica, Rheumatoid Arthritis Pain Scale, desarrollada para medir el dolor en pacientes con Artritis Reumatoide. La escala agrupa cuatro aspectos: psicológico, afectivo, sensorial y cognitivo. Incluye una lista de 24 categorías que son medidas sobre una escala de 7 puntos que representaría la severidad del dolor, y donde 0 es equivalente a “nunca” y 6 a “siempre” entre la lista se encuentran descripciones como: “I would describe my pain as gnawing”, “I would describe my pain as aching”, “I would describe my pain as burning”, etc. (Anderson, Appendix 1). Tampoco coincide con el popular “Cuestionario McGill del dolor”, diseñado por Ronald Melzack y Patrick Wall tomando como base las expresiones recurrentes de los pacientes. La escala es popularmente utilizada en las clínicas del dolor, y divide el dolor en distintas categorías: temporalidad, localización, punción, tracción, etc. A cada categoría corresponde un grupo de palabras de base comparativa sobre la que el enfermo puede elegir la que se adapta a su sensación, por ejemplo, en la categoría de “punción” se puede elegir entre: 1. Como un pinchazo, 2. Como agujas, 3. Como un clavo, 4. Punzante, 5. Perforante; cada categoría incluye su propia serie de palabras (Serrano et al, 73). Es innegable observar el carácter metafórico de las descripciones que son la base de la medición de estas escalas, las cuales fueron creadas bajo el reconocimiento de que el vocabulario médico convencional describía aspectos limitados del dolor. No resulta extraño que Puga desarrolle así su particular categorización cuestionando las limitaciones de este lenguaje, y caracterizando a Dolor con expresiones de la forma y no de la sensación.

algo que se está evaporando” (14), la diarista se convierte así en Dolor. Puga no inventa un nuevo vocabulario para nombrar el dolor sino que establece un sistema de relaciones distinto para referirlo, palabras y metáforas con las que no suele asociarse: ‘burlón’, ‘sumiso’, ‘ruidito’, etc., por este medio el dolor se convierte en una forma modelada por la escritura y el lenguaje. La escritora, como el dolor, es el cuerpo de la escritura. Scarry llama ‘language of agency’ a las formas mediante las que se define lo indecible del dolor, a partir de un objeto-agente externo: ‘duele como un martillo’, ‘como un clavo’, ‘como un arma’ (17). En Puga, no hay agentes externos para definirlo, la agencia que Puga le otorga es objetivándolo en un cuerpo. Mientras que el agente suele verse como algo separado del cuerpo, convertir al dolor en cuerpo, como lo hace Puga, es identificarlo con su propio cuerpo doliente y así zanjar la dicotomía cuerpo-dolor (mente). Para Scarry el proceso de objetivación del dolor implica una consecuencia práctica y ética: nombrar el dolor es darle existencia, y eventualmente esa existencia se convierte en una realidad política: lograr que el Otro comprenda el dolor y la enfermedad producirá una empatía y comprensión ante el que lo padece.<sup>137</sup>

### **III. Recuperar el cuerpo**

El diario de enfermedad ofrece una representación única del cuerpo del escritor, uno de los pocos textos donde el cuerpo del que escribe es narrado, con todas sus abyecciones, asumido como un cuerpo “real”, cuya representación literaria es intrínseca y simultánea a su transformación en el tiempo. Dignificar la presencia del cuerpo enfermo nos aleja de un sustrato meramente teórico, para incidir éticamente en la realidad en la que el enfermo no es solo una entidad literaria. Es en

---

<sup>137</sup> En este sentido resulta relevante que el médico cirujano e investigador José Luis Díaz, en su artículo “La identidad del dolor: ¿Lesión, congoja, lamento o neuromatriz?” analice el *Diario del Dolor* de Puga para aludir a la importancia del testimonio del enfermo, en tanto enfoque epistemológico en primera persona, como un complemento del conocimiento de la base biológica de la enfermedad (275).



estos diarios donde podemos ver cuestionada la visión del escritor como sujeto abstracto y recuperar el concepto ético de agencia, voz y resistencia.<sup>138</sup>

Estos diarios permiten una discusión con las vías de análisis en las que impera la herencia del pensamiento postestructuralista, espacio en el que el sujeto de la enunciación se ha reconocido como mero discurso, donde el yo es un pronombre sin referencia extratextual y sin relación directa con el hablante o el autor, y la escritura un medio para borrar los signos de identidad del que escribe. Como lo expresaron las palabras de Roland Barthes en su conocido ensayo “La muerte del autor”, donde el sujeto solo existe en el discurso:

[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (*El susurro* 65)

En estos diarios, la enfermedad impone una transformación del “yo” anterior al lenguaje, es el cuerpo del enfermo el que determina el nuevo relato del yo: “‘Soy otro’ [...] Soy un Enfermo con mayúscula” (271), afirma Millán, “Vida y poesía se trenzan en forma indisoluble” (272). La presencia de la enfermedad acentúa la representación del yo escribiente desde su dimensión corporal. La transformación del yo en el diario será expresada desde la crisis del cuerpo, impuesta por el “cambio de estado”, de “pasaporte”, que la enfermedad implica.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Esta es una clara diferencia respecto al juego de la representación del que explícitamente participan la mayoría de los diarios publicados por sus autores, recordemos los casos más evidentes de Ricardo Piglia-Emilio Renzi o Mario Levrero-Jorge Varlotta, que utilizan un nombre distinto a su nombre de autor para hacer explícita la distancia entre el ‘sujeto’ que vive y el que se representa en la escritura. Por otro lado, la mayoría de los diarios citados en este trabajo eluden esta suerte de ‘corporeización’ acentuada en los diarios de la enfermedad.

<sup>139</sup> Cabe citar expresiones muy semejantes de los tres diaristas aludiendo a su crisis de identidad a partir de la enfermedad: “Mi propia novedad me desconcierta porque no me reconozco en el que apenas bebe y fuma poco, en el que se acuesta temprano, en el que tose sin descanso y sangra en secreto, en el que ha bajado de peso y le ha cambiado la voz, al que le falta el aire, y en el que dejó de ser maduro y se siente viejo y podrido” (Millán 267). “No me siento muy identificado con mi nueva forma de vida y es en ese punto en donde aparece la crisis. Este Pablo que trabaja, este Pablo que acepta un tratamiento del que siempre habló pestes, no es Pablo” (Pérez 93). “[...] la verdad

En Puga recuperar el cuerpo, la conciencia de la corporalidad mediante el dolor, es también recuperar el lugar desde el que se enuncia como mujer y escritora, recuperar una voz. Una voz que no es sólo un gesto simbólico sino ‘real’. De allí que sea tan significativo que la edición impresa de su diario esté acompañada por la grabación de su voz leyendo el diario, la voz como extensión de un cuerpo vivo, la voz como eterna presencia, como gestualidad que trasciende a la escritura, materialidad que precede al lenguaje, en suma, la voz de la escritora.

Los diarios de la enfermedad convocan a modificar nuestras formas de leer, para restablecer la conexión entre el yo y el cuerpo individualizado integral, erótico, del escritor, un “lugar donde converge la carne, el espíritu, la materia y el significado. Un cuerpo que sea en sí mismo un ‘significante’ y un ‘símbolo’ ” (Eagleton 250).

Reterritorializar el cuerpo, devolver el sujeto al cuerpo conlleva una acción ética y política, la escritura que nombra y reconoce el cuerpo, la enfermedad y el sufrimiento se erige como una forma de resistencia, un alzar finalmente la voz (Smith XXIX).

Hacer oír la voz del escritor enfermo, ya no como esa escritura que pide su disolución, es reconocer la expresión de una experiencia individual que forma parte de una conciencia social que replantea cómo entendemos la salud y la enfermedad. Lograr que la enfermedad deje de ser solo una “anécdota” y el enfermo un expediente en un hospital (Puga 87). Darle existencia en la realidad por la escritura: “es como hacer de la enfermedad algo que tiene una forma, puse mi enfermedad acá. Y sí fue muy sanador” (Pérez “Entrevista, párr. 27).

Las narraciones de la enfermedad, como sugiere Couser, reflejan dos motivos entremezclados: por un lado la auto exploración, y por otro un gesto ético, reflejado en el deseo

---

es que me siento grotesca. Es que no soy yo. Y la verdad es que cojeando, doblada y con la cara estragada, tampoco soy yo” (Puga 62).

de que sus escritos sirvan a aquellos que padecen una misma condición, y a la vez a todos en tanto eventuales enfermos (posic.430).

Si en el capítulo inicial planteamos la lectura de los diarios de escritores por parte de otros diaristas como expresión de una filiación literaria del género. En los diarios de la enfermedad, las lecturas de las obras y los diarios de otros escritores enfermos, Kafka, Gil de Biedma, Enrique Lihn, etc., no solo expresan la necesidad de conocer, emular o confrontar un modelo literario sino de encontrar en esa lectura y en la experiencia de su escritura parte del alivio. David B. Morris recuerda la queja del novelista Reynolds Price sobre su necesidad de leer textos que expresaran su propio sufrimiento cuando enfermó de cáncer en la médula espinal, lo que le llevó a escribir su libro *A Whole New life: An Illness and a Healing*. Sobre lo cual Morris concluye: “Many who today suffer silently and in confusion might be helped if we learn how to tap the resources of literature in restoring significance to an individual human voice” (32).

En los diarios de la enfermedad la escritura es un ritual y una auto prescripción; medicina alternativa que se suma a la ingesta disciplinaria de las gotas de veneno de alacrán, las galletas de marihuana, los desayunos macrobióticos, las flores de Bach, el cóctel antiviral, los tés, los ejercicios de natación, las caminatas y la larga lista de remedios que en ellos citan. Pero, ¿es realmente efectiva la escritura?

Enigma sin respuesta, como lo deja ver la pregunta al aire de Millán: “¿Sería capaz la poesía de curar el cáncer?, ¿sería la poesía capaz de aliviar el cáncer?” (220).

Ciertamente estos diarios de la enfermedad no curaron los síntomas del cuerpo de los escritores, aunque sí sanaron su sufrimiento interior; función que habrá de ser extensiva a sus lectores.

## CONCLUSIONES

Desde la publicación del primer volumen del diario de Federico Gamboa, *Mucho de mi vida y algo de la otros* en 1908, en el que intentó posicionar su figura como escritor en el contexto de la vida literaria latinoamericana de principios de siglo XX, hasta la reciente publicación de los dos volúmenes de los diarios de Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, en los que el autor se convierte en personaje de ficción, hay un abismo de diferencia por el que atraviesa la misma historia de la literatura. Mientras Gamboa escribió su diario apegado a los preceptos de la corriente naturalista en la que la literatura es el espejo del mundo, y bajo la consideración de que el escritor era el baluarte de una moral que su diario debía atestiguar. Piglia escribió bajo la sospecha posmoderna del lenguaje y su cuestionada capacidad de representación, donde el diario sólo tiene como alternativa la realidad del libro y la ficción. Entre estos dos polos hay una serie de publicaciones que hemos buscado articular en este trabajo bajo la noción de ‘diario de escritor’; lo que este recorrido ha intentado mostrar es la riqueza de un género que se ha reinventado desde el espacio literario en el que nació. Como observamos en el primer capítulo, el diario ha partido de ser una obra considerada parafernalia, una escritura al margen o un laboratorio de la escritura, hasta lograr la centralidad que le otorgan autores como Piglia y Levrero. Así lo reafirmó Piglia convencido de que sin haberlo iniciado en 1957 no hubiese escrito otra cosa: “Siempre digo que voy a publicar tres o cuatro novelas en mi vida para justificar la publicación de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura” (Fornet 19; Piglia *Diarios* 11).

El diario que en la mayoría de los casos nace bajo una voluntad –la “voluntad de ser escritor” (Piglia *El lector* 113) que antecede a la existencia de las obras– confirma con la

publicación, la deseada investidura. Una investidura contradictoria, si recordamos que escribir es esencialmente, como sugieren estos diaristas, la asunción de un fracaso. Del fracaso del escritor, de la pérdida, se erige el diario como obra.

El diarista, en busca de su “ser escritor”, lee otros diarios de escritores, y crea en el suyo su propio mito de origen, su mito de autor. Esa especie de nueva figura, surge en el espacio del libro, inextricablemente unida a la del escritor ‘real’ que escribe y de la que es indiscernible. El escritor en la configuración de sí mismo en el diario, ahonda en la tensión no resuelta entre el mundo del afuera y el que el texto construye, entre el ser que vive y el que nace en la escritura. Ese nuevo autor ya no es necesariamente “el escritor sin obra” sino el que hace de la reconstrucción o ficción de sí, tanto como de la ruina y el fragmento, la única obra posible.

Como observamos en el segundo capítulo, el diario se convierte en obra en consonancia con una poética del fragmento que se instituye en la literatura contemporánea; advertimos que el diario puede ser parte de un proyecto literario, y no el resultado de una práctica anárquica de la escritura, como generalmente se le considera. En ese capítulo analizamos el método de composición y reescritura de cuatro diarios destinados a la publicación. Los diarios de Alejandra Pizarnik, Alberto Girri, Augusto Monterroso y José Donoso fueron un breve muestrario de las transiciones entre manuscritos y obras editadas, de las muchas que tienen lugar en los diarios dados a conocer directamente por sus autores. Dimos cuenta también de las distintas poéticas que subyacen en la construcción de cada diario que buscan, en su mayoría, la reconfiguración del género mismo y la exploración de sus posibilidades retóricas trascendiendo la imagen de obra espontánea y marginal.

Cabe decir que el estudio de los manuscritos frente a las versiones publicadas de los diarios es una línea abierta que podría extenderse. Tradicionalmente los manuscritos han estado

presentes en los estudios de la crítica genética desde los años 50, sin embargo han estado enfocados en las versiones de las obras narrativas y poéticas. La veta que esta posibilidad abre para los diarios publicados por los escritores es sugerente, por tratarse de textos que sufren transformaciones poco previstas. Las modificaciones no son sólo de contenido, como observamos, no ocurren exclusivamente por razones extraliterarias, en las que está inmiscuida la imagen del escritor y por tanto la censura, sino que se concentran en preocupaciones de orden estilístico y formal. Los diarios son doblemente propicios dentro de esta disciplina, por un lado, en tanto manuscritos, son susceptibles de análisis al constituir su objeto de estudio material. Y, por otro, son también los recipientes del proceso de escritura y génesis de la obra integral de los escritores. Se ha reconocido en “The Philosophy of Composition” (1846) de Edgar Allan Poe, en su traducción al francés por Charles Baudelaire, “Genèse d’un poème”, uno de los textos fundacionales de la crítica genética surgida en Francia (Deppman et al 3). Este tipo de reconstrucción metódica de Poe, que ilustra el proceso de inicio a fin de su poema, podemos constatarla en numerosos diarios, siendo el más reconocido *Le Journal des Faux-Monnayeurs* (1925) de André Gide. Para el caso que nos ocupa, los manuscritos de los diarios de José Donoso y María Luisa Puga, por ejemplo, serían una fuente precisa de esta materia al ser de los pocos diarios en Latinoamérica que documentan minuciosamente la construcción de sus novelas.

La modalidad del diario como obra autónoma y concebida como unidad publicable está reflejada también en los diarios que formaron parte de nuestro tercer y cuarto capítulo. En el tercer capítulo, descubrimos en los diarios contemporáneos de escritores que hablan del viaje, no el diario de viaje tradicional en tanto vivencia de una experiencia original o exótica sino, propiamente, el diario del escritor que viaja: aquel que al escribir y viajar no descubre otro lugar sino otra forma de ejercer y comprender su escritura. Observamos en los diarios de Cesar Aira,

Mario Levrero, Andrés Neuman y Eduardo Lalo nuevas posibilidades discursivas para el diario, cruces híbridos entre la novela corta, las formas breves y el ensayo. Obras que desembocan en la reflexión sobre la representación de lo visible y lo invisible en una época donde reina la imagen, para demostrar cómo hoy en día el viaje puede ser aún posible: un viaje por las formas y los significados, un viaje interior; el viaje por la escritura, para hacer del diario el espacio donde el viaje ocurra.

El viaje como situación privilegiada de observación y de redefinición de la escritura es una experiencia análoga a la de la enfermedad en tanto ‘estado de excepción’, tema de nuestro último capítulo. La enfermedad es el viaje al ‘país de los enfermos’ (Millán), el escritor se reconstruye en la enfermedad, se convierte en otro, en el enfermo capaz de traducir la experiencia del sufrimiento de su cuerpo, un cuerpo que modifica su lenguaje al tiempo en que se hace presente.

El capítulo de los diarios de la enfermedad se incluyó como una forma de cierre a esa experiencia de la escritura del diario, único género que acompaña literalmente la vida del que escribe y cesa necesariamente con la muerte. En el proceso de la enfermedad la escritura del diario se erige también como prescripción médica y remedio que intenta poner al escritor ‘a salvo’ de la muerte. El diario se reviste de esa trágica y paradójica condición: escritura que sobrevive al que ha muerto para testimoniar la vida. Escritura que finalmente sobrepasará al cuerpo, ese cuerpo que los diarios de la enfermedad intentan a toda costa recuperar. Cabe decir que hacer presente el cuerpo del que escribe, el cuerpo que sufre, como lo planteamos en este capítulo, no se dirige a restablecer una crítica anacrónica en la que el escritor ‘real’ tiene la potestad sobre la verdad de la obra, pues el intento de recuperar el cuerpo y su dolor, experiencia anterior a todo lenguaje, tampoco escapa de la conciencia del lenguaje como mediación. De allí

el uso de la metáfora, figura literaria por antonomasia, para representar la enfermedad, la más carnal de las experiencias. Este capítulo intentó incidir, sobre todo, en la problemática que el género establece alrededor de las tensiones entre el escritor que *se* escribe y el escritor que sufre y vive.

Los diarios de la enfermedad que analizamos en este capítulo abren también la posibilidad de extender el diálogo en el futuro hacia otras de sus manifestaciones. Por ejemplo: la película de Anahí Berneri *Un año sin amor* (2005), basada en el diario de Pablo Pérez; el archivo del diario visual de Gonzalo Millán escrito paralelamente con *Veneno de Escorpión azul*, que ha sido objeto de proyectos audiovisuales y, finalmente, el espectáculo dancístico que el artista Túpac Mártir proyecta basado en el *Diario del dolor* de María Luisa Puga. Todas ellas muestras de la vitalidad del género y de su recuperación en distintas disciplinas.

Al iniciar este proyecto nos planteamos comenzar a discutir la incidencia del diario de escritor desde una visión panorámica que abarcara un amplio conjunto de autores y países, intentando abrir el reconocimiento hacia una tradición diarística que se está revelando a partir de las publicaciones. El esbozo que hemos realizado en este proyecto intenta ser un punto de arranque hacia una investigación futura que incorpore y enriquezca los aspectos anotados. Por lo tanto queda abierto el diálogo hacia otras vías que aquí solo sugerimos, por ejemplo, la relación de los manuscritos y sus vínculos con la imagen podría dirigir la discusión hacia el diario como objeto. Queda también por analizar los nuevos soportes en los que los escritores empiezan a difundir sus diarios como lo es la red o los blogs, hoy espacios de exposición inmediata de un yo convertido en espectáculo, contrario a la posición de retiro que implicara el cuaderno tradicional.

Los diarios que hemos incluido en este trabajo son el reflejo de esa paulatina irrupción del género en la literatura latinoamericana. Intentamos aquí advertir parte de su evolución y



transformaciones, determinadas por la libertad del diarista para enfrentar una forma de escritura que ya es irreductible al simple relato de los días y que, antes bien, revela la potencialidad del diario como ‘anfibia de los géneros’. El siglo XX es el siglo de sus metamorfosis, el siglo donde se vio superada su forma canónica sujeta a la cronología de los días y al relato íntimo del yo. En nuestro recorrido, hemos visto a los fragmentos desprenderse de la referencia obligatoria del calendario (Puga, Girri, Neuman), los hemos visto inventar a su autor como personaje (Levrero, Piglia, Aira). Hemos advertido cómo se convierten en fragmentos de la poesía (Girri, Pizarnik, Millán) o en una novela (Aira, Pérez), en un ejercicio de lectura crítica (Ribeyro), en un ensayo (Lalo) e incluso, en el álbum fotográfico del escritor (Neuman).

Nuevas formas de escritura que convocan a una nueva forma de leer y de transformar el llamado ‘canon’: ¿por qué un diario, lectura obligada para los escritores, como vimos en nuestro primer capítulo, no lo es en las listas de lecturas literarias escolares? La consideración de que el diario está fuera de la literatura no ha desaparecido, sin embargo, los esfuerzos que desde hace una década se han emprendido en los estudios literarios latinoamericanos, a los que intenta sumarse este trabajo, dan prueba de su paulatino reconocimiento.

El diario replantea los modos convencionales de leer, admite lecturas parciales, aleatorias, azarosas. Sus fragmentos dejan al lector a la deriva, al tiempo en que apelan a su potencial interpretación, a su papel como lector activo. La lectura académica trabaja contra esos vacíos buscando unidad de sentido a un texto cuyo sentido se multiplica. Quizá la mejor manera de hacer un análisis crítico de los diarios sería sometiéndose al mismo estilo fragmentario e inasible de su estructura. Como el epílogo-diario, que el crítico Michel Lafon hizo del diario de Bioy Casares. El diario es una escritura que invita a replantear el papel de la fragmentación y la subjetividad como elementos de la crítica, como lo demandó Ribeyro en su diatriba contra los

conceptos pretendidamente inmutables del lenguaje académico. El diario escapa a toda conceptualización, porque en él cabe todo, porque como el yo inestable que lo engendra, es una escritura que desdice a cada paso sus afirmaciones. Intentar reflejar parte de esa multiplicidad ha sido el objetivo de este trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo. “Nuestro norte es el sur”. *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Ediciones Trilce, Montevideo, 2004, pp. 209-216. Impreso
- ADAMS, Percy G. *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Lexington: University Press of Kentucky, 1983. Impreso
- AIRA, César. *Fragments de un diario en Los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993. Impreso
- \_\_\_\_\_. *Taxol, precedido de Duchamp en México y La broma*. Buenos Aires: Simurg, 1997. Impreso
- \_\_\_\_\_. *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. Impreso
- \_\_\_\_\_. “Un diario del que brotan novelitas: el proceso creativo de César Aira”. Entrevista con Iván Javier Maldonado e Irma Villa, en *Gaceta de la Universidad Veracruzana*, no 61, enero 2003, p. 15. <http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta61/61/ventana/vent03.htm> Web. Consulta: 12 de octubre, 2016.
- ALBERT, Catalina, Violeta Castillo y Matías Hinojosa. *Veneno del escorpión azul, el diario de muerte de Gonzalo Millán* (2016). Video documental. <https://www.youtube.com/watch?v=fkWIsS6nr5s>. Web. Consulta: 15 de enero, 2017.
- ANDERSON, D. L. “Development of an instrument to measure pain in rheumatoid arthritis: Rheumatoid Arthritis Pain Scale (RAPS)”. *Arthritis & Rheumatism*, 45, 2001. 317–323. doi:10.1002/1529-0131(200108)45:4<317::AID-ART343>3.0.CO;2-X. Web. Consulta: 10 de abril, 2016.
- ARLT, Roberto. “El escritor fracasado”. *El jorobadito*. Buenos Aires: Losada, 1997. Impreso
- ARISTIZÁBAL, Catherine. *Autodocumentos hispanoamericanos del siglo XIX*. Hamburgo: LIT Verlag Münster, 2012. Impreso
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2005. Impreso
- \_\_\_\_\_. *El viaje imposible*, Barcelona: Gedisa, 2007. Impreso
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires: FCE, 2000. Impreso
- BARTALINI, Carolina. “Burdeos, Gestos de contemporaneidad”, *Cuadernos LIRICO*, no 14, 2016. <https://lirico.revues.org/2230>. Web. Consulta: 20 de noviembre, 2016.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1975. Impreso

\_\_\_\_\_. “Proust y los nombres”. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. 171-190. Impreso

\_\_\_\_\_. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós. 1986. Impreso

\_\_\_\_\_. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso

BENN, Gottfried. *Doble vida y otros escritos autobiográficos*. Trad. Ramón Strack, Barcelona: Barral Editores, 1972. Impreso

BLANCO FOMBONA, Rufino. *Diarios de mi vida*. Ed. Ángel Rama. Caracas: Monte Ávila, 1975. Impreso

BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1969. Impreso

\_\_\_\_\_. “Memorandum sur “Le cours des choses”. *Lignes*, no 11, 1990, pp.187-188. Impreso

\_\_\_\_\_. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso

BRAUD, Michel. *La forme des jours: pour une poétique du journal personnel*. París: Seuil, 2006. Impreso

BIOY CASARES, Adolfo. *Unos días en Brasil (Diario de viaje)*. Epílogo de Michel Lafon. Madrid: La compañía de los libros - Páginas de espuma, 2010. Impreso

BOULOUMIÉ, Arlette y Tournier, Michel, *Écriture et maladie: du bon usage des maladies*, Paris: Imago, 2003. Impreso

BOYD, Kenneth M. “Disease, illness, sickness, health, healing and wholeness: exploring some elusive concepts”. *J Med Ethics: Medical Humanities*, no 26, 2000, pp. 9–17. <http://dx.doi.org/10.1136/mh.26.1.9>. Web. Consulta: 12 de marzo, 2017.

CALAFELL Sala, Nuria. *Sujeto cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2007. <http://hdl.handle.net/2072/4349> Web. Consulta: 5 de abril, 2015.

CALVINO, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: El mundo, 1999. Impreso

CAMARGO Breña, Angelina. “‘Tras la máscara de payaso siempre hay algo más profundo’. Augusto Monterroso presenta la *Letra e*”, *ABC* (Madrid), 2 de enero de 1988, p.47. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/01/02/047.html>. Web. Consulta: 15 de marzo, 2015.

- CASTILLA DEL PINO, Carlos. “Teoría de la intimidad”, *Revista de Occidente*, no 182-183 1996, pp. 25-30. Impreso
- CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1997. Impreso
- COAGUILA, Jorge. *Ribeyro. La palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodónico, 1995. Impreso
- COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970. Impreso
- COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso
- CONTRERAS RÍOS, Isaura. “La filiación literaria de los diarios de Alejandra Pizarnik”. *Escrituras al margen*. Ed. Asunción Rangel. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013, pp. 52-85. Impreso
- \_\_\_\_\_. *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011.  
[http://132.248.9.195:8080/tesdig/Procesados\\_tesis\\_2011/marzo/0667123/Index.html](http://132.248.9.195:8080/tesdig/Procesados_tesis_2011/marzo/0667123/Index.html). Web. Consulta: 26 de abril, 2015.
- CORRAL, Wilfrido H., *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias, 1985. Impreso
- \_\_\_\_\_. “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento, formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, no 44, 1996, pp. 451-487. Impreso
- CORINNE, Maier. *Lo obscuro. La muerte en acción*. Buenos Aires: Nueva visión, 2005. Impreso
- COUSER, Thomas G. *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997. Ebook
- CUETO, Sergio. “Girri: Un ejercicio de lectura”, *INTI*, no 52/53, 2000, pp. 149-158. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23287082](http://www.jstor.org/stable/23287082). Web. Consulta: 12 de febrero, 2016.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Ensayos críticos acerca de literatura europea*. Trad. Eduardo Valentí. Barcelona: Seix Barral, 1959. Impreso
- \_\_\_\_\_. *La literatura europea y la edad media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, 1995. Impreso
- CHACEL, Rosa. *Alcancía, Ida*. Vol I, Barcelona: Seix Barral, 1982. Impreso

DARÍO, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Losada, 1994. Impreso

DELGADO, José M. y Alberto Brignole. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Caracas: Claudio García, 1939.

DE MAN, Paul. “Autobiography as De-Facement”, *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press, 1984, pp. 67- 81. Impreso

DEPPMAN, Jed, Daniel Ferrer, Michael Groden. “A génesis of French Genetic Criticism”. *Genetic Criticism*. Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groden, eds. Jed Deppman, trans. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 1-16. Impreso

DÍAZ, José Luis. “La identidad del dolor: ¿Lesión, congoja, lamento o neuromatriz?”, *Salud Mental*, no 28, 2005. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58222802>. Web. Consulta: 15 de febrero, 2017.

DONOSO, José. “Fragmentos de diario”, *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*. Ed. Patricia Rubio, Santiago: RIL Editores, 2009, pp. 481-554. Impreso

\_\_\_\_\_. “La gran beca Guggenheim: prestigio y generosidad”, *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*, Ed. Patricia Rubio, Santiago: RIL Editores, 2009, pp. 92-97. Impreso

\_\_\_\_\_. “Entrevista a José Donoso (Santiago, 6 de setiembre de 1989)” por Osvaldo Obregón y Gabriela Obregón. *América: Cahiers du CRICCAL*, no 7, 1990, pp. 107-115. [www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1990\\_num\\_7\\_1\\_1020](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1990_num_7_1_1020). Web. Consulta: 13 de marzo, 2015

\_\_\_\_\_. Notebook 52; 1980 July-1981 May; José Donoso Papers, Box 59 Folder 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

\_\_\_\_\_. “The Journal of a Novel”; dates not examined; José Donoso Papers, Box 51 Folder 10; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

\_\_\_\_\_. “Fragmentos de diario”. *ABC* [Madrid], 2 de Mayo de 1990. p. 56. <http://www.abc.es>. Web. Consulta: 2 de enero, 2016.

DONOSO, Pilar. *Correr el tupido velo*. Chile: Alfaguara, 2009. Impreso

DU BOS, Charles. *Approximations. Première série*. París: Libraire Plon-Nourrit, 1922. Impreso

\_\_\_\_\_. *Extraits d'un journal (1908-1928)*. París: Corrêa, 1931. Impreso

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la littérature?* París: Libraire Plon-Nourrit, 1945. Impreso

\_\_\_\_\_. *Journal (1921-1923)*, V. I. París: Corrêa, 1946. Impreso

\_\_\_\_\_. *Journal (1924-1925)*, V. II. París: Corrêa, 1948. Impreso

DUCHESNE, Winter, Juan. “La verdadera historia del hombre invisible” (reseña). *Revista Iberoamericana*, vol LXXV, no 229, Oct-dic. 2009, pp. 1288-1292.

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/269> Web. Consulta: 10 de septiembre, 2016.

EAGLETON, Terry. *La novela inglesa*. Madrid: Ediciones Akal, 2009. Impreso

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso

FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Letras cubanas, 2005. Impreso

FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso

\_\_\_\_\_. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso

\_\_\_\_\_. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Trad. Francisca Perujó. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso

GAMBOA Federico. *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Primera serie I. (1892-1896). Guadalajara: Imprenta de *La Gaceta de Guadalajara*, 1908. Impreso

GARCÍA, Marruz, Fina. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 2003. Impreso

GARCÍA-HUIDOBRO, Cecilia. “He pasado el día leyendo”. *Diarios tempranos. Donoso in Progress, 1950-1965*, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016, pp. 53-91. Impreso

GARCÍA Vega, Lorenzo. *Rostros del reverso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977. Impreso

GILBERT, Sandra y Susan Gubar. *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979. Impreso

GIL DE BIEDMA, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974. Impreso

GIRRI, Alberto. *Diario de un libro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972. Impreso

\_\_\_\_\_. *En la letra, ambigua selva*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972. Impreso

\_\_\_\_\_. *Diario de un libro, version B, TMs with corrections; 1972; Selected Papers of Alberto Girri, Box 1 Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.*

\_\_\_\_\_. *El motivo es el poema*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976. Impreso

\_\_\_\_\_. *Lo propio de todos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980. Impreso

GLIGO, Ágata. *Diario de una pasajera*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1997. Impreso

GIORDANO, Alberto. “La consigna de los solitarios. Escritura y sobrevivencia en *Un año sin amor*. *Diario del SIDA* de Pablo Pérez”. *Iberoamericana*, vol 5, no 19, 2005. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/issue/view/51>. Web. Consulta: 12 de enero, 2017.

\_\_\_\_\_. *Una posibilidad de vida: Escrituras íntimas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Impreso

\_\_\_\_\_. “La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro”. *Cuadernos de Literatura*, vol 19, no 37, 2015, pp. 341-360. doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.ltde . Web. Consulta: 20 de enero, 2015.

GONCOURT, Edmond de. *Journal des Goncourt. Memoirs de la vie littéraire*, Vol. 1, París: Bibliothèque Charpentier, 1891. Impreso

\_\_\_\_\_. “Llevar un diario, escribir una vida. A partir de *Virginia Woolf en su diario*”. *BOLETIN*, no. 16, 2011, pp.1-10. doi: [www.celarg.org](http://www.celarg.org). Web. Consulta: 30 de agosto, 2015.

GUIBERT, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. París: Gallimard, 1990. Impreso

HASBÚN, Rodrigo. “Algunas consideraciones sobre *Veneno de escorpión azul*, diario de vida y de muerte de Gonzalo Millán. *Diarios Latinoamericanos del siglo XX*. Ana Gallegos Cuiñas, Christian Estrade, Fatiha Idmhan (eds). Bruxelles: P.I E. Peter Lang, 2016, pp. 225-235.

HERRALDE, Jorge. *El observatorio editorial*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. Impreso

JÜNGER, Ernst. *Journaux de Guerre (1939-1948)*, V.II. París: Gallimard, 2008. Impreso

KAFKA, Franz. *Diarios (1910-1923)*. Trad. Feliu Formosa, Barcelona: Lumen-Tusquets, 2005. Impreso

KIRMAYER, Laurence J. “The Body's Insistence on Meaning: Metaphor as Presentation and Representation in Illness Experience”, *Medical Anthropology Quarterly*, New Series, vol 6, no 4, 1992, pp. 323-346. <http://www.jstor.org/stable/649358>. Web. Consulta: 5 de marzo, 2017.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Impreso



\_\_\_\_\_. “Auto-Genesis: Genetic Studies of Autobiographical Texts”. Trans. Jed Deppman. *Genetic Criticism. Genetic Criticism*. Jed Deppman, Daniel Ferrer y Michael Groden, eds. Trad. Jed Deppman. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, pp.193-217. Impreso

\_\_\_\_\_. y Catherine Bogaert. *Le journal intime histoire et anthologie*, París: Textuel, 2006. Impreso

LEZAMA Lima, José. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Impreso

\_\_\_\_\_. “Nacimiento de la expresión criolla”, *La expresión americana*. México: FCE, 1993. Impreso

LALO, Eduardo. *Los países invisibles*. Buenos Aires: Corregidor, 2<sup>a</sup>. Ed. 2014. Impreso

LELEU, Michèle. *Les journaux intimes*. París: Presses Universitaires de France, 1952. Impreso

LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1996. Impreso

\_\_\_\_\_. *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara, 2005. Impreso

\_\_\_\_\_. *Diario de un canalla. Burdeos 1972*, Madrid: Mondadori, 2013. Impreso

LIHN, Enrique. *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989. Impreso

LUCHTING, Wolfgang A. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt: Vervuert, 1988. Impreso

MALINOW, Inés. “Juicios críticos”, *Poesía argentina contemporánea*, vol 1, no 6, Buenos Aires: Fundación Argentina para la Poesía, 1980. pp. 2833-2840. Impreso

MALLARMÉ, Stéphane. *Antología*. Prol. José Lezama Lima, Madrid: Visor de poesía, 1971. Impreso

MARCARDÉ, Bernard. *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Trad. Laura Fólica, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. Impreso

MARTÍ, José, *Obras Completas*, V. 19. La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1964. Impreso

MARTÍNEZ Estrada, Ezequiel. “Prólogo” en José Martí, *Diario de Campaña*, Ed. Ezequiel Martínez Estrada, La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1962. Impreso

MILLÁN, Gonzalo. *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2007.

\_\_\_\_\_. *Virus*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes, 1987. Impreso

MILLY, Jean. “Le pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé*”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 1971, pp. 815-835. URL: <http://www.jstor.org/stable/40524217>. Web. Consulta: 29 de septiembre, 2015.

MINARDI, Giovanna. “*La tentación del fracaso*. Los diarios de Julio Ramón Ribeyro: Entre la escritura y la existencia”. *Hispanamérica*, vol 33, no 99, 2004, pp. 91-101. Impreso

MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos escogidos*. Trad. Enrique Azcoaga. Madrid: EDAF, 1991. Impreso

MONTERROSO, Augusto. *La letra e. Fragmentos de un diario*. España: Alfaguara, 1986. Impreso

\_\_\_\_\_. “Fragmentos de un diario”. *Uno más uno* [México] 10 Dic. 1983. Impreso

\_\_\_\_\_. Notebook; 1984-1985; Augusto Monterroso Papers, Box 3; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

\_\_\_\_\_. Notebook; Feb- Jul, 1984; Augusto Monterroso Papers, Box 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

\_\_\_\_\_. *Los buscadores de oro*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso

MORALES, Leónidas. “El diario de Luis Oyarzún”. *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, no 32, noviembre 1988, pp. 63-78.

<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/8910/8787>. Web. Consulta: 2 de marzo, 2015.

MORRIS, David B. *The Culture of Pain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991. Impreso.

MUNGUÍA Zatarain, Martha Elena. “Más allá de lo confesional, por los senderos del humor. *La letra E* de Augusto Monterroso”. *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Ed. Luisa Paz Rodríguez, David Pérez. Intitución Fernando el Católico: Zaragoza, 2011, pp.143-152. <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3068>. Web. Consulta: 8 de agosto de 2015.

NEUMAN, Andrés. *Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito*. Madrid: Alfaguara, 2010. Impreso

NERVAL, Gerard de. “Artémis”, *A Book of French Verse from Marot to Mallarmé*. Ed. Leon Emile Kastner. Cambridge: Cambridge University Press, 1936, pp. 273-274. Impreso

\_\_\_\_\_. *Aurelia*. Trad. J. Sánchez Sainz. México: Premiá, 1979. Impreso

- NIETZSCHE, Friedrich. *The Gay Science*. Trad. Thomas Common. New York: Dover Publications, 2006. Impreso
- NOVALIS. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Trad. Roberto Caner. Madrid: Ediciones Akal, 2007. Impreso
- OCAMPO, Victoria. *Virginia Woolf en su Diario*. Buenos Aires: Sur, 1982. Impreso
- OLIVERA, Jorge. “Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no 39, 2010, pp. 331-347. Impreso
- OVIEDO, José Miguel. “La lección de Ribeyro”, *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Eds. Ismael P. Márquez y César Ferreira. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 81-86. Impreso
- PACHECO, José Emilio. “Introducción”, *Mi diario*, de Federico Gamboa. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, IX-XXX. 1995. Impreso
- PATER, Walter. “Amiel’s *Journal Intime*”. *The Works of Walter Pater. Essays from The Guardian*, London: Macmillan, 1905, pp. 19-37. Impreso
- PAVESE, Cesare. *El oficio de vivir*. Trad. Luis Justo. Buenos Aires: Raigal, 1957. Impreso
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso
- PÉREZ, Pablo. “Entrevista a Pablo Perez” por Debora Behar. *Sudor de tinta. Revista cuatrimestral de literatura argentina contemporánea*, 2009.  
<http://revistasudordetinta.blogspot.com/2010/06/entrevista-pablo-perez.html>. Web. 20 de enero, 2017.
- \_\_\_\_\_. “El reflejo vital”. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2780-2013-01-18.html>. Web. Consulta: 22 de febrero, 2017.
- PICARD, Hans Rudolf. “El diario como género entre lo íntimo y lo privado”. *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura Comparada*. Madrid, 1981, pp. 115-122. Impreso
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1993. Impreso
- \_\_\_\_\_. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005. 103-138. Impreso
- \_\_\_\_\_. *La invasión*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso
- \_\_\_\_\_. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015. Impreso
- PIZARNIK, Alejandra. “Diario 1960-1961”, *Mito* 39/40, 1961-1962, pp. 110-115. Impreso

- \_\_\_\_\_. "Fragmentos de un diario", *Poesía= poesía* 11/13, 1962, p. 5. Impreso
- \_\_\_\_\_. "Fragments du journal". *Les Lettres Nouvelles*, no 39, 1963. pp. 173-174. Impreso
- \_\_\_\_\_. *Prosa completa*. Ed. de Ana Becció, Barcelona: Lumen, 2002. Impreso
- \_\_\_\_\_. *Diarios*. Ed. de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2003. Impreso
- \_\_\_\_\_. *Cartas. Alejandra Pizarnik / Leon Ostrov*. Ed. Andrea Ostrov. Buenos Aires: Eduvim, 2012. Impreso
- \_\_\_\_\_. *Diarios* (Nueva edición). Ed. de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2013. Impreso
- \_\_\_\_\_. *Poesía completa*. Ed. de Ana Becció, Barcelona: Lumen, 2007. Impreso
- \_\_\_\_\_. Notebook 1960-1961; Alejandra Pizarnik Papers, Box 1 Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library
- \_\_\_\_\_. Notebook 1972 February-June; Alejandra Pizarnik Papers, Box 3 Folder 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo, México: FCE, 2010. Impreso
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard, 1954. Impreso
- \_\_\_\_\_. *El tiempo recobrado*. Ecuador: Libresa, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Lemoine Affair*. Brooklyn: Melville House, 2012. Impreso
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México: FCE, 1989. Impreso
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La caza sutil*. Lima: Milla Batres, 1976. Impreso
- \_\_\_\_\_. *La Tentación del fracaso I. Diario Personal 1950-1960*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992. Impreso
- \_\_\_\_\_. *La Tentación del fracaso II. Diario Personal 1960-1974*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1993. Impreso
- \_\_\_\_\_. *La Tentación del fracaso III. Diario Personal 1975-1978*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1995. Impreso

- \_\_\_\_\_. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Seix Barral, 2007. Impreso
- QUIROGA, Horacio. *Diario y correspondencia*, vol 5, Buenos Aires: Losada, 2007. Impreso
- RODRÍGUEZ Monegal, Emir. *Las Raíces de Quiroga*. Montevideo: Ediciones Asir, 1961. Impreso
- RUFINELLI, Jorge. “El otro M. sobre la E. dedicado a B”. *Refracción, Augusto Monterroso ante la crítica*, Ed. Wilfrido Corral, México: UNAM-Era, 1995, pp. 132-138. Impreso
- SÁBATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1990. Impreso
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América*, Madrid: Archivos, 1993. Impreso
- SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985. Impreso
- SERRANO-Atero MS, Caballero J, Cañas A, García Saura PL, Serrano-Álvarez C y Prieto J. “Valoración del dolor II”. *Rev Soc Esp Dolor*. 2002, pp. 109-121. [http://revista.sedolor.es/pdf/2002\\_02\\_06.pdf](http://revista.sedolor.es/pdf/2002_02_06.pdf). Web. Consulta: 12 de debrero, 2016.
- SHERNOFF, Michael y Raymod A. Smith “HIV Treatments: A History of Scientific Advance” *The Body. The Complete HIV/AIDS Resource*, Julio, 2001. <http://www.thebody.com/content/art30909.html> Web. Consulta: 20 de marzo, 2016.
- SHKLOVSKI, Viktor. “El arte como artificio” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov). México: Siglo XXI, 1991, pp. 55-70. Impreso
- SIMONET-TENAT, François. *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*. París: Téraèdre, 2004. Impreso
- SMITH, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Impreso
- SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978. Impreso
- \_\_\_\_\_. “El artista como sufridor ejemplar”. *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara, 1996, pp. 71-82. Impreso
- \_\_\_\_\_. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Alfaguara: México, 2006. Impreso

TRIGO, Abril, “Migrancia: Memoria: modernidad”. *El desafío de los estudios culturales: Nuevas perspectivas desde /sobre América Latina*, Mabel Moraña (Ed). Santiago, Editorial Cuarto Propio-ILLI, 2000, pp. 272-191. Impreso

VERANI, Hugo J. *De la vanguardia a la posmodernidad. Narrativa Uruguaya (1928-1991)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1996. Impreso

VENTI, Patricia. “Los Diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no 26, 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>. Web. Consulta: 16 de julio, 2015.

\_\_\_\_\_. *La escritura invisible. El sujeto autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos, 2008. Impreso

VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y política*, Buenos Aires: Siglo XX, 1971. Impreso

WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf 1925-1928*, V.IV New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987. Impreso

ZANETTI, Susana. “Diario de un escritor: *La tentación del fracaso*, de Julio Ramón Ribeyro”. *Iberoamericana*, vol 6, no 22, 2006, pp. 63-77. Impreso