

El diario, un género líquido

[Ana Gallego Cuiñas, Christian Estrade, Fatiha Idmhand (eds.). *Diarios latinoamericanos del siglo XX*. Bruselas: Peter Lang, 2016, 278 p.]

Enrique Martín Santamaría
Université Paris-Sorbonne
emartinsantamaria@gmail.com

Citation recommandée : Martín Santamaría, Enrique. “El diario, un género líquido”. *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 147-153.

A propósito de las teorías que sitúan el origen del diario en el desarrollo del protestantismo, Julio Ramón Ribeyro, uno de los más destacados autores –y teóricos– de este género, dice: "Hipótesis interesante, y que explica tal vez por qué motivo en Hispanoamérica, donde el protestantismo no llegó a arraigarse, no se han escrito casi diarios íntimos" (Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil y otros textos. Un desaprensivo paseo entre libros y autores*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012). Podría decirse que *Diarios latinoamericanos del siglo XX* es un intento por desmentir esta afirmación. No es cierto que la tradición de la narrativa en español no haya producido diarios íntimos. No lo es, al menos, si atendemos a este libro, editado por Ana Gallego Cuiñas, Christian Estrade y Fatiha Idmhand, donde se repasa la producción diarística de diecinueve escritores, cada uno de los cuales es analizado por un crítico diferente¹. Aunque quizá sería más justo decir que hay dieciocho escritores y un revolucionario, ya que el último capítulo está dedicado a los diarios de viaje del Che Guevara, el único de todos los autores que no pasó a la historia por el camino de las letras. ¿Por qué está el Che incluido en esta lista? No es, como todos los demás, un escritor cuya trayectoria literaria valide la calidad de sus textos privados. Por otro lado, sin embargo, ¿por qué no estaría aquí? ¿No es acaso una de las figuras públicas más seductoras de los últimos setenta años? Su vida interesa, sin duda, y sus reflexiones íntimas pueden arrojar luz sobre uno de los movimientos de mayor impacto en la historia política de América Latina. Pero, entonces, ¿por qué la editorial Peter Lang la incluye en su sección "Trans-Atlántico: Literaturas"? Estas cuestiones, lejos de ser retóricas, nos sitúan en el centro de uno de los principales debates del género del diario: ¿qué es lo que le da valor a la obra? ¿El propio texto, o la figura del autor, reconocido por méritos distintos a los propios del diario? *Diarios latinoamericanos del siglo XX* esboza un complejo mapa construido con los interrogantes más significativos de un género cuyo interés no ha hecho más que crecer en los últimos años. Dada la dificultad para analizar los diecinueve capítulos, en este

¹ El libro recoge textos críticos de: Daniel Attala (sobre la obra diarística de Macedonio Fernández), Érika Martínez (Horacio Quiroga), Anna Caballé Masforroll (Gabriela Mistral), Carlos García (Alfonso Reyes), Marcela Labraña (Juan Emar), María Gabriela Mizraje (Ricardo Güiraldes), Christian Estrade (Witold Gombrowicz), Ángel Esteban y Yannelys Aparicio (Alejo Carpentier), Iván González Cruz (Lezama Lima), Fernando Rivera (José María Arguedas), Anthony Stanton (Octavio Paz), Corinne Ferrero (Bjory Casares), Ana Inés Larre borges (Idea Vilariño), Juan Manuel González Álvarez (Rodolfo Walsh), Federica Rocco (Alejandra Pizarnik), Ana Gallego Cuiñas (Julio Ramón Ribeyro), Rodrigo Hasbún (Gonzalo Millán), Fatiha Idmhand (Mario Levrero) y Martín Kohan (Che Guevara).

artículo no seguiremos el orden cronológico que plantea el libro, sino que reflexionaremos, de la mano de los autores estudiados, sobre cuatro de los ejes que atraviesan el trabajo: la relación entre lo público y lo privado, la identidad del autor, la ambigüedad del diario como género y, por último, su aportación a la relación entre lenguaje y experiencia.

La relación entre lo público y lo privado

Uno podría pensar que si verdaderamente se quiere mantener algo en la intimidad, no hay nada como no dejarlo por escrito. Sin embargo, para reflexionar en torno a la naturaleza de los diarios, sería bueno empezar por recordar las palabras de Borges en el epílogo de *El hacedor*: "Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara" (Borges, Jorge Luis. *El hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 1998). En ocasiones, uno escribe para conocerse y no para fijar lo que ya sabe. Ese es al menos el principio que parece mover el diario de Alfonso Reyes. Aquí la escritura aparece como una herramienta de autoconocimiento y no como una de registro, como se tiende a pensar. Sin embargo, la contención pudorosa que se adivina en su escritura apunta a una dirección que toma forma de paradoja –la primera de las muchas que encierra este género: Reyes escribía con la intención de publicar sus reflexiones íntimas. En este libro encontramos varios ejemplos que fuerzan los límites de lo privado y nos obligan a revisar la línea que lo separan de lo público. Ocurre con los diarios de Alejo Carpentier, cuya publicación no fue decisión suya, sino de su mujer, una vez el autor había muerto. También con los de Alejandra Pizarnik: aunque la poeta argentina publicó algunos fragmentos de sus diarios, la obra diarística que hoy conocemos es mucho más completa que la que ella publicó y se debe a criterios ajenos a la autora y que determinan qué textos superan el límite de lo "demasiado personal e íntimo" y cuáles no (200). Si la decisión sobre qué es "demasiado personal" la puede tomar un tercero, ¿qué es lo íntimo? ¿De acuerdo a qué criterios lo es y a quién le corresponde juzgarlo? Gabriela Mistral nunca concibió sus escritos íntimos con la estructura de un diario y, sin embargo, hoy sus diarios están formados por una "recopilación de textos estimados como personales y obtenidos de muy diversas procedencias: artículos, cartas, notas personales, entrevistas, oficios consulares, recados..." (42). La intimidad no aparece como un rincón espiritual reservado para uno mismo, sino como una construcción cultural sujeta a los vaivenes del tiempo y el espacio. De aquí se desprende una segunda gran paradoja: el género más supuestamente anclado a la figura del autor puede ser construido al margen de él. Una última variante

nos la ofrece Bioy Casares cuando escribe Borges, porque aunque no se trate estrictamente de un diario, lo cierto es que consiste en un conjunto de "anécdotas y citas registradas puntualmente durante cuarenta años" de Bioy con Borges (164). Nos encontramos ante una intimidad que nace del encuentro, una especie de diario del otro, en el que el autor no es más –ni menos– que un testigo de la cotidianidad del protagonista.

La identidad del autor

Con frecuencia se piensa en el diario como el género que propone una identidad entre las categorías de autor, narrador y protagonista, situando el debate en el terreno de la veracidad: parece que un diario será mejor cuanto más se ajuste a los hechos "reales" que refiere la narración, de forma que la mentira en el relato lo acercaría al terreno de la ficción y le haría perder su valor en tanto diario. En *Diarios latinoamericanos del siglo XX* encontramos varios casos que ponen en cuestión esa identificación. Alejandra Pizarnik, Juan Emar y Mario Levrero firman sus obras –también sus diarios, sin distinguir estos de sus novelas, cuentos o poemas– con nombres distintos a los que utilizan cuando pagan sus impuestos o abren una cuenta bancaria. Ese desdoblamiento del nombre propio produce una distancia que parece dar al escritor la libertad de la que se nutre para hacer ficción. En este sentido, conviene recordar la importancia que concede Vargas Llosa al narrador, "el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción)" (Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*, Lima, Alfaguara, 2011, 32). Y aunque aquí se está refiriendo a las obras de ficción, trasladar esa reflexión al estudio de los diarios nos abre nuevas posibilidades críticas muy interesantes: a la hora de escribir un diario, ¿no se crea una voz, un narrador, del mismo modo que cuando se escribe un cuento o una novela?

Gallego Cuiñas explora esta vía en su estudio sobre los diarios de Ribeyro, cuando plantea esta cuestión desde el punto de vista de los posibles modos de lectura: podemos leerlos con los ojos de la no-ficción, pero también podemos hacerlo con los de la ficción, en cuyo caso el texto responderá de una forma distinta. El autor peruano es uno de esos escritores que ha pasado a la historia con el sello del fracaso: sus diarios recogen la vida de un hombre que lucha –sin éxito– durante toda su carrera por crear una obra a la altura de sus propias expectativas estéticas y que, fruto de ello, queda marginado de un mercado necesitado de realismo mágico; un hombre que colecciona relaciones amorosas insatisfactorias, que atraviesa penurias económicas, que malvive durante años tras superar contra todo pronóstico un cáncer de pulmón. La primera de las lecturas propuestas nos podría conducir a un análisis acerca de la integridad moral del autor.

Nos hablaría de la resistencia a un orden de cosas que no lo representa, de su inflexibilidad para transitar caminos que no son los suyos. En esta "ética de la escritura" habría que situar también a Macedonio Fernández y Horacio Quiroga, cuyos diarios son una declaración de principios morales y estéticos: los del "esfuerzo y [el] escribir-pensando" (22) en el primero, y los de "la actividad y la fabricación" en el segundo (38). Pero también podría leerse con los ojos de la ficción, en cuyo caso, Ribeyro estaría construyendo un personaje –un narrador, que escribe en primera persona– fracasado y marginal. Cualquier narración implica una selección, y son esos y no otros los episodios que decide destacar en sus páginas, páginas que reflejan una conciencia cada vez mayor de su futura publicación y que paradójicamente terminan convirtiéndose en la columna vertebral –el "punto gris", lo llama Gallego Cuiñas– del resto de su obra, que se mantiene hasta el final en permanente diálogo con su diario.

"La intimidad es un simulacro", viene a decir Witold Gombrowicz, quien luchó siempre por que sus diarios se leyeran como simulaciones de su vida. El escritor polaco concibe la escritura como un teatro que no esconde los artificios necesarios para la representación. "Hoy acepto ya todas las mentiras, convencionalismos y estilizaciones de mi diario, con tal de poder pasar de contrabando, aunque sea un eco lejano, un pálido sabor de mi yo aprisionado" (Gombrowicz, Witold. *Diario 1953-1969*, Barcelona, Seix Barral, 2005, 251). Así, la intimidad queda desplazada por el diálogo constante que establece con su lector, que asiste a la creación desvergonzada de su mistificación como autor.

La ambigüedad genérica

De la cuestión de la veracidad –o la ilusión de ella– depende también a qué lado de la frontera ficción/no-ficción situamos un género marcado por su maleabilidad, por su capacidad para adoptar distintas formas y albergar todo tipo de escritos: Lezama Lima lo utiliza para escribir microensayos y reflexiones filosóficas, Idea Vilariño lo convierte en un poemario fechado, Bioy Casares en una versión de "un librito para acompañar a la gente cansada, que pueda abrirlo y cerrarlo en cualquier momento" (160). Hay, por tanto, una enorme flexibilidad en el plano temático; sin embargo, algunos autores han encontrado en la forma el principal atractivo de un género que parece responder a las características de nuestro tiempo: la inmediatez, la fragmentación, el desorden y la falta de sentido de unidad dan lugar a una libertad formal que el compromiso con la tradición de otros géneros no permite tan fácilmente. En un contexto decididamente distinto al que dio origen a la novela en el siglo

XIX y al que permitió su desarrollo a lo largo del siglo XX, quizá sea interesante observar el diario como su versión imperfecta, inmadura, accidentada, sucia. Es lo que Gombrowicz llama "la anti-Forma", una negación de las convenciones literarias, un rechazo a la-forma-correcta-de-escribir literatura, a la tradición y su sello de legitimación. Desde este prisma, el diario aparece como una herramienta de insubordinación, de rechazo político a lo comúnmente aceptado. Y con una lente parecida podría mirarse la obra de Rodolfo Walsh, en la medida en que la tensión entre escritura y política es uno de los ejes de su obra. La contradicción que le produce escribir novelas –para él, representantes de la clase burguesa– desde sus filiaciones políticas encuentra su escape de dos maneras: contaminando ese género por medio de la no-ficción y abriéndose a formas genéricas más "subversivas": "[T]engo capacidad para pasar a un arte revolucionario, aunque no sea reconocido como tal por las revistas de moda" (191). Como ocurría con Gombrowicz, el plano formal es al mismo tiempo un campo de batalla ideológico, la forma anárquica del diario encierra una crítica política al carácter aburguesado de la novela.

La relación entre lenguaje y experiencia

El constante trasvase entre realidad y ficción nos lleva al último de los ejes que queremos explorar: el aporte del diario a la relación entre lenguaje y experiencia. Mario Levrero dedica las casi 500 páginas del prólogo de su *Novela luminosa* a intentar recrear, por medio de la escritura, las condiciones creativas que muchos años antes habían producido una novela que quedó inconclusa. Se trata de escribir, eso es todo: escribir con constancia, convencido como está de que la palabra escrita puede incidir sobre la realidad y no se limita a un instrumento de representación. Sin embargo, otras veces la relación se invierte y la escritura se utiliza para recoger por escrito los cambios que se producen en la realidad. Es lo que ocurre cuando se escribe "desde la perspectiva temporal de la muerte", rasgo clave de un género cuya naturaleza obliga a pensar en el día en que se escribirá la fecha de la última entrada (218). Octavio Paz, por ejemplo, empieza a escribir el suyo el mismo año en que es sacudido por la muerte de su padre, haciendo de la escritura diaria, más que un recurso para descubrir quién es, una revisión de su vida para saber en quién se está convirtiendo después de una conmoción como esa. Hablar desde la expectativa de la muerte confiere a la escritura un carácter testamentario; es lo que ocurre con Idea Vilariño o con Gonzalo Millán, quien también utiliza su diario para dejar registro del deterioro de su cuerpo conforme avanza su enfermedad.

La conciencia de la muerte hace urgente la escritura. No por nada Alan Pauls afirma que "[e]l gran tema del diario íntimo en el siglo XX es la enfermedad", frase que puede tomarse en sentido literal, o "como afección del organismo del mundo", como continúa diciendo su autor (Pauls, Alan. *Cómo se escribe: el diario íntimo*, Buenos Aires, El ateneo, 2006). En el primer caso, la escritura tiene algo de terapéutico, de sometimiento de la incertidumbre a la permanencia de la palabra escrita. El diario de Ricardo Güiraldes, que comienza a escribir poco después de conocer la enfermedad que acabará con él, también está consagrado al deterioro progresivo de su cuerpo, deterioro que parece encontrar un reflejo en una escritura que diluye el estilo preciosista de sus ficciones y poemas, transformándose en un lenguaje austero y seco. En el segundo caso, la escritura se presenta como respuesta del escritor a un entorno –social, existencial– insoportable, hartazgo que tiene su última consecuencia en el suicidio. Esta amenaza, que alguna vez Vargas Llosa calificó de chantaje al lector, condensa toda su intensidad en el caso de José María Arguedas. El Arguedas autor merodea la idea del suicidio durante todo su diario, convirtiendo el deseo de matarse en uno de los temas de su obra. El chantaje se prolonga hasta que el 28 de noviembre de 1969 el Arguedas escritor coge una pistola, se la pone en la sien y aprieta el gatillo, convirtiendo la vida –la muerte– en la prolongación natural de la escritura. Poco antes había escrito: "He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea" (133). El fragmento corresponde a unas páginas que llamó *¿Último diario?* y que fueron incluidas en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Es la última irreverencia del género, la disolución de la última frontera.