

EL DIARIO PERSONAL EN LA LITERATURA:
TEORÍA DEL DIARIO LITERARIO.
EL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS* (1990-2018),
DE ANDRÉS TRAPIELLO

TESIS DOCTORAL

Álvaro Luque Amo

Dirigida por Antonio Chicharro Chamorro



UNIVERSIDAD DE GRANADA
PROGRAMA DE DOCTORADO LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Álvaro Luque Amo
ISBN: 978-84-1306-254-9
URI: <http://hdl.handle.net/10481/59332>

El diario personal en la literatura: teoría del diario literario.
El *Salón de pasos perdidos* (1990-2018), de Andrés Trapiello



UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

El doctorando / The *doctoral candidate* [**Álvaro Luque Amo**] y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: [**Antonio Chicharro Chamorro**]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date:

En Granada, a 24 de septiembre de 2019

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s*;

Doctorando / *Doctoral candidate*:

CHICHARRO
CHAMORRO
ANTONIO -
75054833Z

Firmado digitalmente por
CHICHARRO CHAMORRO
ANTONIO - 75054833Z
Nombre de reconocimiento (DN):
c=ES,
serialNumber=IDCES-75054833Z,
givenName=ANTONIO,
sn=CHICHARRO CHAMORRO,
cn=CHICHARRO CHAMORRO
ANTONIO - 75054833Z
Fecha: 2019.09.24 08:55:35
+02'00'

Firma / Signed

Álvaro
Luque
Amo

Firmado
digitalmente por
Álvaro Luque Amo
Fecha: 2019.09.24
01:21:52 +02'00'

Firma / Signed

Nota sobre la financiación

La presente investigación se ha llevado a cabo gracias a una Ayuda FPU (14/02272) otorgada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España para el periodo 2015-2019. Dentro de este proyecto, se han realizado dos estancias internacionales, financiadas por dicho programa, que han contribuido al desarrollo del trabajo investigador: la primera (septiembre-diciembre de 2017) tuvo lugar en el *Centre de recherche Poétiques et histoire littéraire* de la Universidad de Pau (Francia) y estuvo tutelada por Michel Braud; la segunda (septiembre-diciembre de 2018) se efectuó en el Departamento de Inglés, Alemán y Lenguas Romances de la Universidad de Copenhague y estuvo tutelada por Julio Jensen. A su vez, esta investigación se ha desarrollado en colaboración con el Proyecto I+D «Procesos de subjetivación: biopolítica y política de la literatura. La herencia del último M. Foucault», dirigido por Azucena González Blanco.

Agradecimientos

Quisiera mostrar mi agradecimiento a todas las personas que se han involucrado de algún modo en este trabajo o me han apoyado en el proceso de gestación.

A mi director Antonio Chicharro Chamorro, por aceptar y formar parte de este proyecto, así como por su sempiterna disponibilidad.

A mis compañeros del área de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, en particular a Azucena, Julia y Tomás, por la atención y ayuda en muchos aspectos.

A los profesores y compañeros que me han acogido durante mis estancias en el extranjero, en especial Michel y Julio.

Al personal de la Facultad de Filosofía y Letras de la UGR y, sobre todo, a mis alumnos, por animarme y enseñarme tanto o más que yo a ellos.

A Sara, por el apoyo, la paciencia y el cariño. A Gerardo, Sergio, José Carlos, Luis Manuel y Carlos, por la fidelidad. A Mercedes y la familia Del Río Moreno, por los años.

A mis padres, Emilio y Luisa, y mis hermanos, Pablo y Julia, por darme todo.

Parte de este trabajo es también de Emilio, Luisa y Sara, que me ayudaron hasta el último momento con la lectura y las correcciones.

A Emilio y Luisa

Índice

| | |
|--|-----|
| Resumen | 9 |
| Abstract | 11 |
| Introducción | 13 |
| El diario personal en los estudios literarios. Nociones generales | 13 |
| Los condicionantes del diario, obra fronteriza | 16 |
| Andrés Trapiello, diarista | 20 |
| El <i>Salón de pasos perdidos</i> , diario de frontera | 23 |
| Estado de la cuestión y procedimientos de investigación | 27 |
| Los estudios literarios sobre el diario personal | 27 |
| La recepción del <i>Salón de pasos perdidos</i> en el ámbito académico | 33 |
| Objetivos y estructuración del estudio | 37 |
| Procedimientos de investigación (aspectos metodológicos) | 38 |
| Nota sobre las traducciones | 41 |
| | |
| PARTE I. EL DIARIO LITERARIO: POÉTICA E HISTORIA | 43 |
| | |
| I. 1. Antecedentes del diario personal | 47 |
| I. 1. 1. Los orígenes de la escritura autobiográfica: María Zambrano, Mijaíl Bajtín y las tecnologías de Michel Foucault | 48 |
| I. 1. 1. 1. Los <i>hypomnemata</i> | 51 |
| I. 1. 1. 2. Las epístolas clásicas | 52 |
| I. 1. 2. Los antecedentes directos del diario personal | 54 |
| I. 1. 3. Un precedente en la construcción textual de lo íntimo: Michel de Montaigne | 57 |
| | |
| I. 2. Origen y nacimiento del diario personal | 61 |
| I. 2. 1. El ámbito inglés: Pepys y Byron | 62 |
| I. 2. 2. El contexto francófono: Stendhal y Amiel | 66 |
| I. 2. 3. Otras tradiciones: Kafka, Tolstói, Leopardi y Thoreau | 70 |
| I. 2. 4. La publicación del diario personal: Gide y la aparición del diario como género literario | 74 |
| | |
| I. 3. El diario personal en la literatura: desarrollo y recepción crítica | 79 |
| I. 3. 1. El diario personal como forma literaria: contexto internacional | 80 |
| I. 3. 1. 1. El diario en Francia: Gide, Green, Léautaud y Juliet | 80 |
| I. 3. 1. 2. El diario en el contexto anglosajón: Woolf, Nin, Plath y Cheever | 85 |
| I. 3. 1. 3. El diario en Centroeuropa y Europa del Este: Jünger, Márái y Gombrowicz | 90 |
| I. 3. 1. 4. El diario en Portugal, Italia e Hispanoamérica: Pessoa, Torga, Pavese, Ribeyro y Levrero | 95 |
| I. 3. 2. El diario en España | 103 |
| I. 3. 2. 1. La introducción del diario personal en el sistema literario: Sawa, González-Ruano, Aub, Chacel y Pla | 105 |

| | |
|---|-----|
| I. 3. 2. 2. El nacimiento de un nuevo autor, el diarista: los casos de Sánchez-Ostiz, Trapiello, García Martín, Freixas y Uriarte | 113 |
| I. 3. 2. 3. El diario personal en la literatura española | 119 |
| I. 3. 3. El diario personal: la crítica literaria y su reconocimiento como género literario | 121 |
| I. 4. Sobre la conceptualización del diario personal en los estudios literarios | 125 |
| I. 4. 1. Diario | 126 |
| I. 4. 2. Diario personal | 127 |
| I. 4. 3. Diario íntimo | 128 |
| I. 4. 4. Diario personal: forma abierta | 129 |
| I. 4. 5. El diario en la literatura: denominaciones | 131 |
| I. 4. 5. 1. El diario personal como estructura: la novela-diario, el diario lírico y los <i>carnets</i> | 132 |
| I. 4. 5. 2. Dietario | 134 |
| I. 4. 5. 3. Diario de escritor | 135 |
| I. 4. 5. 4. Diario literario | 136 |
| I. 4. 5. 5. El diario personal desde una perspectiva contenidista: otras definiciones | 138 |
| I. 4. 6. El diario personal en la literatura: el diario literario | 139 |
| I. 5. Ficción y autobiografía en el diario personal: construcción ficcional y pacto diarístico en el diario literario | 141 |
| I. 5. 1. Las teorías clásicas de la escritura autobiográfica | 143 |
| I. 5. 2. Nuevas teorías sobre la escritura autobiográfica | 146 |
| I. 5. 3. Las teorías ficcionales de Benjamin Harshaw y Vera Toro | 148 |
| I. 5. 4. Ficción y diario | 150 |
| I. 5. 5. El diario literario | 152 |
| I. 5. 6. El pacto diarístico | 154 |
| I. 5. 6. 1. El diario personal como obra | 155 |
| I. 5. 6. 2. El pacto diarístico: el autor | 158 |
| I. 5. 6. 3. El pacto diarístico: el lector | 159 |
| I. 5. 6. 4. Pacto diarístico y ficción | 161 |
| I. 5. 6. 5. Pacto diarístico y autoficción | 164 |
| I. 6. Teoría del diario literario: el diario personal como narración | 167 |
| I. 6. 1. El Yo del diario literario | 168 |
| I. 6. 1. 1. La identidad narrativa y lo autobiográfico: una lectura de Ricoeur | 169 |
| I. 6. 1. 2. El sujeto autor y las teorías de la literatura autobiográfica | 171 |
| I. 6. 1. 3. El sujeto como sistema: definición del Yo diarístico | 173 |
| I. 6. 1. 4. El Yo, núcleo generador del diario literario | 176 |
| I. 6. 2. La construcción del espacio íntimo en el diario literario | 177 |
| I. 6. 2. 1. Lo íntimo, lo privado y la aparición del diario personal | 178 |
| I. 6. 2. 2. Paradojas de lo íntimo | 180 |
| I. 6. 2. 3. Intimidad y diario literario | 184 |
| I. 6. 3. Elementos narrativos del diario literario | 187 |
| I. 6. 3. 1. Narración intercalada | 188 |
| I. 6. 3. 2. La perspectiva | 191 |
| I. 6. 3. 3. El cronotopo diarístico | 192 |
| I. 6. 3. 4. Los personajes | 194 |
| I. 6. 3. 5. El estilo | 196 |
| I. 7. El diario personal como género literario | 203 |
| I. 7. 1. El concepto de género literario y las categorías autobiográficas | 204 |
| I. 7. 2. El diario literario como género independiente | 206 |
| I. 7. 3. El diario literario y la Literatura del Yo | 208 |
| I. 7. 4. La recepción del diario literario como género: el contexto español | 211 |

| | |
|--|-----|
| PARTE II. EL <i>SALÓN DE PASOS PERDIDOS</i> : EL DIARIO LITERARIO DE ANDRÉS TRAPIELLO | 215 |
| II. 1. Andrés Trapiello y el <i>Salón de pasos perdidos</i> | 219 |
| II. 1. 1. Notas biográficas de Andrés Trapiello: hombre libre, escritor rebelde | 219 |
| II. 1. 2. Andrés Trapiello: obra literaria y profesional | 221 |
| II. 1. 2. 1. La poesía | 221 |
| II. 1. 2. 2. Las novelas | 223 |
| II. 1. 2. 3. El ensayo y la crítica literaria | 224 |
| II. 1. 2. 4. La columna periodística y el <i>weblog</i> | 226 |
| II. 1. 2. 5. Tipografía y edición | 228 |
| II. 1. 2. 6. Política | 229 |
| II. 1. 3. El <i>Salón de pasos perdidos</i> | 231 |
| II. 1. 3. 1. Historia de una publicación | 231 |
| II. 1. 3. 2. Recepción de la crítica inmediata | 233 |
| II. 1. 3. 3. Estudios y tratamiento académicos | 235 |
| II. 1. 3. 4. La escritura del <i>Salón de pasos perdidos</i> : los entresijos de la composición diarística | 237 |
| II. 1. 3. 5. Recepción de un género difuso | 240 |
| II. 1. 3. 6. Elementos paratextuales | 242 |
| II. 2. La poética diarística de Andrés Trapiello | 245 |
| II. 2. 1. El escritor de diarios | 245 |
| II. 2. 2. La construcción del Yo en el diario: imposibilidad y coraje del diarista | 247 |
| II. 2. 3. Verdad autobiográfica y ficción en los diarios: el <i>Salón de pasos perdidos</i> | 249 |
| II. 2. 3. 1. La génesis del texto | 249 |
| II. 2. 3. 2. El diario-novela | 250 |
| II. 2. 4. Autor y prologuista: un ejercicio cervantino | 253 |
| II. 2. 4. 1. El diálogo con Arcadi Espada | 253 |
| II. 2. 4. 2. El prólogo múltiple de <i>Seré duda</i> | 258 |
| II. 2. 4. 3. Los otros prólogos | 259 |
| II. 2. 5. La intimidad en el <i>Salón de pasos perdidos</i> | 263 |
| II. 2. 6. Algunas conclusiones: el Yo <i>baciyélmico</i> | 267 |
| II. 3. Elementos literarios del <i>Salón de pasos perdidos</i> I: espacio, personajes, tiempo y acción | 271 |
| II. 3. 1. 1. El Rastro | 273 |
| II. 3. 1. 2. Las Viñas | 275 |
| II. 3. 1. 3. Conde de Xiquena y otros espacios referenciales urbanos | 277 |
| II. 3. 1. 4. Los viajes | 279 |
| II. 3. 2. Los personajes | 281 |
| II. 3. 2. 1. El personaje M. | 282 |
| II. 3. 2. 2. Los personajes R. y G. | 284 |
| II. 3. 2. 3. Otros personajes del entorno familiar | 286 |
| II. 3. 2. 4. Personajes y amigos: V., R. y JM. | 288 |
| II. 3. 2. 5. AT: el Uno frente al Yo | 290 |
| II. 3. 2. 6. El resto de personajes/las caricaturas | 292 |
| II. 3. 3. Tiempo y acción | 293 |
| II. 3. 3. 1. Fechas: la cláusula del calendario | 294 |
| II. 3. 3. 2. Narración intercalada | 295 |
| II. 3. 3. 3. Acción: una poética del fragmento | 297 |
| II. 4. Elementos literarios del <i>Salón de pasos perdidos</i> II: géneros y estilo | 301 |
| II. 4. 1. Géneros y discursos literarios | 301 |
| II. 4. 1. 1. Aforismos: la filosofía del pobre | 301 |
| II. 4. 1. 2. Literatura de viajes | 304 |
| II. 4. 1. 3. Cuadro de costumbres literarias | 306 |
| II. 4. 1. 4. Metaliteratura: crítica y poética | 308 |

| | |
|--|-----|
| II. 4. 1. 5. Narrativa breve y otros géneros | 310 |
| II. 4. 2. Estilo | 311 |
| II. 4. 2. 1. Poética de un estilo propio | 312 |
| II. 4. 2. 2. Poesía y prosa: el estilo literario de los diarios | 314 |
| II. 5. El <i>Salón de pasos perdidos</i> : diario personal | 317 |
| II. 5. 1. La recepción del Salón como diario personal | 317 |
| II. 5. 2. El <i>Salón de pasos perdidos</i> , diario personal: aspectos formales | 319 |
| II. 5. 2. 1. La entrada como eje narrativo | 320 |
| II. 5. 2. 2. El cronotopo de lo cotidiano | 321 |
| II. 5. 2. 3. Lo íntimo como espacio referencial y literario | 323 |
| II. 5. 2. 4. La referencialidad en los personajes y las X | 325 |
| II. 5. 2. 5. Metatexto y referencialidad: la carta de <i>Apenas sensitivo</i> | 330 |
| II. 5. 3. Recapitulación | 332 |
| II. 6. De la verdad autobiográfica y la ficción en los diarios de Trapiello. El pacto del <i>Salón de pasos perdidos</i> | 335 |
| II. 6. 1. Lo autobiográfico | 335 |
| II. 6. 2. Lo autoficcional | 339 |
| II. 6. 3. El <i>Salón de pasos perdidos</i> y la cuestión de la verdad autobiográfica | 342 |
| II. 6. 3. 1. Verdad autobiográfica e intención del autor: pacto involuntario | 342 |
| II. 6. 3. 2. Alberca y Foucault: el coraje de la verdad en el <i>Salón de pasos perdidos</i> | 344 |
| II. 6. 3. 3. Del pacto personal al pacto involuntario: la teoría moral de Ovejero | 348 |
| II. 6. 3. 4. Verdad autobiográfica y ficción en el <i>Salón de pasos perdidos</i> | 351 |
| II. 6. 4. El diario literario y autobiográfico de Andrés Trapiello: el Yo baciyélmico | 353 |
| II. 7. El papel del <i>Salón de pasos perdidos</i> en el diarismo español: un nuevo género literario | 357 |
| II. 7. 1. Las raíces literarias del <i>Salón de pasos perdidos</i> : fuentes e influencias | 358 |
| II. 7. 2. La constitución de un nuevo género en la literatura española: Trapiello y el diario literario | 363 |
| II. 7. 2. 1. Teoría y crítica del diario literario como género en España: Gracia y Mainer | 363 |
| II. 7. 2. 2. El diario literario como etiqueta en el diarismo español | 366 |
| II. 7. 2. 3. El lugar del <i>Salón de pasos perdidos</i> en la literatura española | 369 |
| II. 7. 3. El diario personal como género literario: el <i>Salón de pasos perdidos</i> | 372 |
| RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES | 375 |
| Recapitulación | 377 |
| El diario personal, género literario: el diario literario | 377 |
| El <i>Salón de pasos perdidos</i> en el diarismo español | 379 |
| El diario literario y el <i>Salón de pasos perdidos</i> : escrituras baciyélmicas | 381 |
| Conclusiones | 385 |
| Conclusions | 389 |
| Le journal personnel, genre littéraire: le journal littéraire | 389 |
| Le <i>Salón de pasos perdidos</i> dans le diarisme espagnol | 391 |
| Le journal littéraire et le <i>Salón de pasos perdidos</i> | 394 |
| Referencias bibliográficas | 399 |

Resumen

Este trabajo de investigación presenta un acercamiento histórico y teórico-literario al diario personal y, en particular, a la obra diarística de Andrés Trapiello. La hipótesis inicial está fundamentada en la consideración del diario personal como texto literario; a partir de esta base interpretativa, se valoran sus posibilidades como género y, derivado de ello, se analiza el *Salón de pasos perdidos*, saga diarística de Andrés Trapiello que ejemplifica y concreta la constitución de una nueva modalidad literaria.

El trabajo está dividido en dos partes. En la primera, se describen los orígenes del diario personal como texto resultante de la práctica privada de llevar un diario y su evolución hasta conformarse como manifestación literaria a partir del siglo XIX; para ello, se emplea una bibliografía primaria compuesta por textos diarísticos de diversas tradiciones occidentales, en la que se dedica especial atención al diarismo español. Esta genealogía habilita la definición del objeto de estudio, denominado *diario literario*, y permite el análisis posterior, en el que se examina el estatus referencial y ficcional de este tipo de obras. Mediante una bibliografía secundaria de carácter teórico-literario, se establece una lectura del diario personal como relato literario que posee unos componentes narrativos al tiempo que exhibe una naturaleza referencial y autobiográfica. En el análisis del impacto del diario personal en el sistema literario, se ponen en diálogo los conceptos de diario literario y género con el objetivo de habilitar, partiendo de la consideración de autores, crítica y público lector, su constitución como género literario desde un punto de vista pragmático.

Este marco teórico posibilita, en la segunda parte del trabajo, el análisis de los diarios de Andrés Trapiello. Estos diarios, recopilados bajo el título *Salón de pasos perdidos*, concretan el asentamiento del diario personal en el sistema literario. A lo largo de la segunda parte se estudia su evolución en el diarismo español y la poética diarística de su autor, elementos que arrojan luz sobre la naturaleza del *Salón*, y a continuación se examina su carácter autobiográfico y literario a partir de la metodología

expuesta en la primera parte. En último lugar, se relacionan los diarios de Trapiello con el concepto de género literario para confirmar su papel en el diarismo español como texto paradigmático de una nueva modalidad genérica de la literatura occidental: el diario literario.

Entre la bibliografía empleada destacan las publicaciones más relevantes de los siguientes campos: la teoría sobre escritura autobiográfica (Man, 1991; Lejeune, 1994), la teoría sobre el diario personal como género literario (Girard, 1986; Simonet-Tenant, 2004; Braud, 2006; Caballé, 2015), la teoría literaria moderna (Bajtín, 1989; Ricoeur, 2004; Harshaw, 1997; Bobes Naves, 2008), el diarismo español e internacional (Pepys, 2014; Amiel, 1980; Kafka, 1983; Pavese, 2014; Gide, 2013; Léautaud, 2016; Ribeyro, 2003; Chacel, 1982; Uriarte, 2010), así como la obra diarística y ensayística de Andrés Trapiello (1990-2018).

Abstract

This research work presents a historical and theoretical-literary approach to the personal diary and, in particular, to the diaristic work of Andrés Trapiello. The initial hypothesis is based on the consideration of the personal diary as a literary text; from this interpretative base, its possibilities as a genre are valued and, derived from this, the diaries of Andrés Trapiello are analyzed.

This doctoral thesis is divided into two parts. In the first part, the origins of the personal diary are described as a text resulting from the private practice of keeping a personal diary and its evolution to become a literary manifestation since the nineteenth century; for this purpose, a primary bibliography is used, which consists of diaristic texts from different Western traditions, with special attention to the Spanish context. This genealogy enables the definition of the object of study, known as *literary diary*, and allows subsequent analysis, in which the referential and fictional status of this type of work is examined. Through a secondary bibliography of theoretical-literary character, a reading of the personal diary is established as a literary work that has narrative components and exhibits a referential and autobiographical nature. In order to analyze the impact of the personal diary on the literary system, the concepts of literary diary and genre are discussed with the aim of enabling, from the consideration of authors, critics and reading public, its constitution as a literary genre from a pragmatic point of view.

In the second part, this theoretical framework allows the analysis of Andrés Trapiello's diaries. These diaries, compiled under the title *Salón de pasos perdidos*, concretize the establishment of the personal diary in the literary system. Throughout the second part, we study its evolution in Spanish diarism and the diaristic poetics of its author, elements that shed light on the nature of the *Salon*, and we examine its autobiographical and literary character based on the methodology exposed in the first part. Finally, Trapiello's diaries are related to the concept of literary genre to confirm its

role in Spanish diarism as a paradigmatic text of a new generic modality of Western literature: the literary diary.

Introducción

EL DIARIO PERSONAL EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS. NOCIONES GENERALES

El diario personal ha experimentado un complejo encaje en el sistema literario. Las particularidades de la obra diarística como texto derivado de la práctica cotidiana de llevar un diario, actividad mantenida con frecuencia en el espacio privado, ha limitado en muchas ocasiones a la crítica, cuyo interés se ha visto reducido a una interpretación psicologista del formato. El texto diarístico, en su origen aparecido póstumamente, se ha concebido desde esta perspectiva como un texto no destinado a la publicación, interpretación que conllevaría una amputación de su carácter comunicativo y su inserción dentro de la pragmática literaria. El caso más ilustrativo está representado por el célebre artículo de Hans Rudolf Picard (Picard, 1981), quien, como se discutirá más adelante, le otorga especial importancia al origen del diario como práctica privada, no destinada a su publicación y cuyo texto derivado se conformaría como un ente, según su terminología, funcionalmente a-literario.

A esta primera circunstancia se le han sumado los inconvenientes propios de las modalidades textuales autobiográficas, que se pueden dividir en dos grandes obstáculos: por un lado, su carácter histórico y referencial, que lo enfrentaría según la poética tradicional al carácter ficcional de lo literario; por otro lado, y en menor medida, un desprestigio sistematizado de lo autobiográfico que Philippe Lejeune ha calificado como el *proceso* (Lejeune, 1997) y que estaría basado en la minusvaloración, por parte de la crítica literaria, de la escritura de vida frente a una escritura imaginativa de verdadero valor. Este desprestigio resulta especialmente acusado en España, en donde además se ha forjado una suerte de creencia basada en la supuesta incompatibilidad entre el carácter español y lo autobiográfico; Ortega y Gasset, con su declaración sobre

la antipatía del español hacia las modalidades autobiográficas,¹ divulgaba en 1927 una idea que ya estaba en autores foráneos como Philarète Chasles (Durán López, 2005: 16) y que se extrapola a la práctica del diario: Eusebio Luengo, en las páginas de un ABC de 1955, va a señalar que «es raro suponer en un escritor español la disciplina, la minuciosidad y, en cierto modo, la cicatería que se precisan para llevar un diario» (Luengo, 1955).

Lo anterior ha redundado en la lenta y tardía inserción del diario en el sistema literario. Esta puede considerarse posterior a la de la autobiografía, que despertó un interés, en autores como Lejeune y en la escuela teórica deconstruccionista, a partir del cual se catapultó el género en las décadas de 1970 y 1980. La atención generalizada hacia el diario, en cambio, no ha llegado hasta finales del siglo XX y comienzos del XXI, cuando en Francia (Simonet-Tenat, 2004; Braud, 2006; Lejeune, 2016), en Alemania (Wuthenow, 1990; Dusini, 2005) y en el contexto anglosajón (Langford y West, 1999; Podnieks, 2000; Lejeune, 2009; Jackson, 2010) se multiplican los acercamientos, y en España aparecen el primer ensayo teórico (Trapiello, 1998a) y la primera monografía moderna (Caballé, 2015a). En 1984, Juan Carlos Rodríguez va a vaticinar este interés cuando señala que el diario condensa toda «la problemática de la literatura contemporánea» (Rodríguez, 1984: 254), y Harold Bloom, en uno de los textos con más proyección de la teoría literaria actual como es *El canon occidental* (1995), incide en esta idea al incorporar, junto a las obras más emblemáticas de Dante, Montaigne, Shakespeare o Cervantes, varios diarios personales.²

Pese a esta normalización crítico-literaria, el diario todavía ocupa un lugar marginal como objeto de estudio y, sobre todo en algunos contextos como el hispánico, escasean las aportaciones que vengán a analizar su papel concreto como texto literario. Esto explica la dificultad para clasificar las diferentes manifestaciones de una forma moldeable y engañosa como el diario, así como la vacilación constante en el uso de las etiquetas; para referirse al diario como una manifestación literaria, en el contexto

¹ Es célebre el enunciado. En un artículo sobre las memorias de la marquesa de La Tour-du-Pin, Ortega y Gasset compara la producción autobiográfica francesa y española, y achaca la diferencia de resultados al carácter de los ciudadanos de sendos países: «Las Memorias son el resultado de una *delectatio morosa* en el gran pecado de vivir. No es, pues, sorprendente que en Francia superabunden las Memorias. (...) El temple de la raza española, estrictamente inverso. ¡No puede extrañar la escasez de Memorias y novelas si se repara que el español siente la vida como un universal dolor de muelas!» (Ortega y Gasset, 1927: 172-173).

² En la tradición anglosajona destaca los diarios de Ralph Waldo Emerson, en la francesa los de André Gide, en la alemana los de Franz Kafka y en la portuguesa cita *El libro del desasosiego*, el diario de Fernando Pessoa.

hispanico se han empleado indistintamente los sintagmas de diario íntimo, diario de escritor, dietario o diario literario, lo que evidencia la ausencia de concreción de su espacio en el sistema literario y la necesidad de análisis que aclaren la definición y función de lo que se va a considerar, al final de esta investigación, como un nuevo género literario.

No obstante, ante la indefinición genérica que se deduce de lo anterior, hay que aclarar que la relación entre diario y literatura se muestra de forma patente en diversas aproximaciones teóricas a lo diarístico desde fechas relativamente tempranas. Si bien hasta la segunda mitad del siglo XX no aparecen los estudios más importantes sobre el diario como género literario, entre los que cabría destacar el de Alain Girard publicado en 1963 (Girard, 1986) —con los matices pertinentes, al analizar el diario como diario íntimo—, puede rescatarse una concepción del diario como expresión literaria que ya late en los pensadores de las escuelas formalistas rusas de la primera mitad de siglo. Viktor Shklovski, fundador de la *Opojaz*, considera así el diario «como un hecho literario de un género particular», para señalar que «los diarios juveniles de Tolstói son no solo huellas de su vida interior, sino también experiencias literarias» (Shklovski, 1975: 32), e Iuri Tinianov emplea la forma diarística precisamente para recalcar el carácter convencional de lo literario:

Una carta de Deryavin a un amigo, por ejemplo, es un hecho de la vida social; en la época de Karamzin y de Pushkin la misma carta fue un hecho literario. Lo testimonia el carácter literario de memorias y de diarios en un sistema literario y de su carácter extraliterario en otro (Tinianov, 2005: 78).

De las declaraciones de dos teóricos de tal relevancia, en sendas intervenciones de las que pocos autores de la teoría autobiográfica se han hecho eco, se puede extraer una concepción del diario como género ya asentado en el sistema literario, lo que arroja luz sobre las posibilidades literarias que la forma diarística, a pesar de la falta de investigaciones que expliquen su papel en tal contexto, sugiere desde su origen.

A propósito de la escasez de estudios sobre el diario como género literario, cabe destacarse en último lugar una ausencia aún mayor: la falta de una teoría del diario relevante. En este sentido, lo que ha diferenciado a la autobiografía del diario, y lo que afecta por extensión a sus diferentes trayectorias en el sistema literario, es la atención teórica que ha recibido la primera y que aún tiene que dedicarse a la segunda; no ha

habido, hasta el momento, una poética que explique el papel cada vez más notorio del diario en la literatura hispánica.³

Partiendo de este vacío, e intentando ocupar parte del mismo, este trabajo presenta una reflexión sobre el diario personal entendido como género y el papel que este mantiene en el actual sistema literario. La perspectiva es, por tanto, teórica, pero ante todo está construida para plantear un objetivo concreto: esclarecer el papel del diario como forma autobiográfica en la literatura hasta llegar a conformarse como lo que, en última instancia, se denominará *diario literario*.

LOS CONDICIONANTES DEL DIARIO, OBRA FRONTERIZA

Situar al diario personal en los confines de la literatura implica aclarar algunos aspectos de perspectiva. El primero de ellos se relaciona con su origen derivado de la práctica privada de llevar un diario, a partir del cual se ha especulado frecuentemente sobre las posibilidades de un texto aparentemente no concebido, en su origen y durante los primeros siglos en los que se documenta esta práctica, para la publicación. Esta intención primigenia del diarista, según la cual este evitaría la publicidad de su texto, es destacada por Picard para alertar de la falta de espacio comunicativo en lo que él denomina «el auténtico diario» (Picard, 1981: 15). Tal teoría no presenta mayores problemas, pues en seguida Picard llega al punto culminante de su planteamiento: la publicación del diario, a partir del siglo XIX y de la aparición del interés por lo diarístico, habilita su constitución como género y acaba con toda la problemática anterior. Sin embargo, éste deja en su análisis algunos rastros que muestran una cierta idealización del documento previo; así la utilización del adjetivo «auténtico» o la consideración del texto diarístico concebido para la publicación como una obra totalmente diferente al texto llevado a cabo antes de la divulgación del diario como género. Aunque algunas hipótesis de su planteamiento tienen mucho valor, como las referidas a las diferentes cualidades y estrategias retóricas que el diario va adquiriendo a medida que accede al sistema literario —una de las bases del presente trabajo—, en general su análisis, tal y como señala Miguel Hierro, está preso de «la fascinación por el accidente de la no publicación» (Hierro, 1999: 104). En este sentido, y como ya he

³ De parecida opinión es Jordi Gracia cuando analiza la recepción del diario en España, que según su perspectiva «aún espera un buen análisis extenso de conjunto» (Gracia, 2018: 37).

sostenido en otro lugar (Luque Amo, 2016), pueden hallarse las mismas características literarias en textos diarísticos como los diarios de Samuel Pepys y los de Amiel, concebidos en una época en la que el diario era percibido, al menos aparentemente, como mero documento. El momento de escritura, si bien fundamental para entender las diferentes manifestaciones diarísticas, así como para determinar la constitución de una obra que aparentemente no nació para ser *opus*, obra cerrada, no determina exactamente la naturaleza del diario, a la manera en que ocurre con otras formas literarias —ciertos poemas o novelas no se conciben para su divulgación pública y, sin embargo, terminan funcionando como tales— y como será expuesto en este trabajo.

Más relevante, desde un punto de vista teórico, es su condición de texto interdisciplinar. Tratándose de un texto autobiográfico, el análisis del diario tiene que afrontar los grandes desafíos de lo que Darío Villanueva define como «la paradoja» de esta manifestación discursiva (Villanueva, 1993); a saber, en la terminología aristotélica, su naturaleza histórica y poética a partes iguales, lo que sitúa al diario en una zona fronteriza —destacada por Manuel Alberca a propósito de la autobiografía (Alberca, 1999) y que Shapiro definía como «continente oscuro de la literatura» (Shapiro, 1968)—, entre dos tipos de aproximaciones teóricas: por un lado, las que sitúan al texto en las inmediaciones de lo histórico, en cuyo espacio el diario tendría ante todo un interés documental; y, por otro, las que destacan su carácter literario. Estas dos perspectivas, a priori, no son incompatibles entre sí, pero para afrontar el problema teórico en toda su complejidad hay que añadir el matiz concreto de algunos acercamientos al texto autobiográfico, los cuales sitúan este en uno de los dos espacios sin posibilidad de diálogo. En el caso de aquellos teóricos que interpretan lo autobiográfico como escritura exclusivamente referencial, si bien el número es escaso, habría que destacar la tradición autobiográfica francesa encabezada por Philippe Lejeune, y que en ocasiones ha obviado las posibilidades narrativas y ficcionales del diario: en *El pacto autobiográfico*, Lejeune destacaba el carácter de la autobiografía opuesto «a todas las formas de ficción» y emparentado con «el discurso científico e histórico» (Lejeune, 1994: 76); si bien trataba el texto autobiográfico como texto literario, y más adelante se desdecía de una primera postura tan radical (Lejeune, 1994: 132), su oposición a la poética ficcional plantea numerosos problemas.⁴ Ha sido más

⁴ Lejeune ha vuelto a hacer patente su postura en un texto más reciente en donde acuña el concepto de *antificción* (Lejeune, 2009), que además, como se verá más adelante, se trata de una idea aplicada al diario.

relevante para la construcción de tal polémica la perspectiva opuesta, encabezada por los autores escépticos del pacto autobiográfico y representada en el texto de Paul de Man: «La autobiografía como desfiguración» (Man, 1991). En las coordenadas de esta perspectiva, carecería de sentido interpretar el texto diarístico como un texto histórico, toda vez que su idiosincrasia, como la de todos los textos literarios, sería puramente ficcional; y en esta línea hay que interpretar el nuevo concepto de autoficción, etiqueta que algunos autores han utilizado para definir la naturaleza del diario personal en la literatura.

Volviendo a la paradoja de Villanueva, y entre estas dos perspectivas, el planteamiento de este trabajo apuesta por ahondar en la naturaleza contradictoria del diario personal en la literatura: desde este posicionamiento, el texto resultante posee una condición referencial y ficcional, y ninguna de estas dos es insoslayable. Por el contrario, hay que encontrar las virtudes del diario precisamente en su carácter fronterizo; el diario es un texto con carácter referencial, que tiene un interés histórico y que, como asevera Carlos Pujol, se lee y será leído «por lo que tiene de autorretrato, más que por los juicios y testimonios que contenga» (Pujol, 1994: 107); esto es, por lo que tiene de literatura.

A su vez, y de modo inevitable, el análisis del diario en la literatura conducirá a una reflexión sobre la definición del hecho literario en el sistema literario contemporáneo: decidir dónde se sitúa lo diarístico y lo autobiográfico implica, de modo inverso, definir qué es la literatura en la actualidad. Al analizar qué ha sido y qué es lo diarístico en lo literario, y por extensión lo autobiográfico, rápidamente se llega a una concepción de la literatura como hecho convencional, ajustado a los parámetros impuestos por los códigos sociales y culturales de una determinada época. Se veía de forma muy clara en la cita recogida de Iuri Tinianov, en donde precisamente una forma como el diario le servía para explicar el carácter cambiante del sistema literario. Se parte así de una concepción de lo literario que, siguiendo a Bobes Naves, subraya «el alto grado de fluctuación que presentan las obras literarias» (Bobes Naves, 2008a: 58), dado que «los límites de la literatura y la subliteratura se han visto alterados en ocasiones; los de la literatura y la historia igualmente han oscilado en el tiempo» (Bobes Naves, 2008a: 39).

En estrecha relación con lo anterior, se acudirá con regularidad a cuestiones afines a la teoría de los géneros literarios. Ya Tzvetan Todorov, a partir del lema «no ha habido nunca literatura sin géneros» (Todorov, 1988: 34), destacaba la relación

consustancial entre literatura y género, para lo que además empleaba, en su discusión con Blanchot, una forma como la del diario, que trataba sin dudarlo como un género (Todorov, 1988: 33); se puede deducir entonces que un estudio del diario necesitará un marco teórico sobre el género que explique el paso de práctica cotidiana convencionalmente no literaria a su constitución como forma literaria pública. En el caso del diario, entendido habitualmente en conexión con otras formas autobiográficas, se añadirá su relación con la existencia de un macrogénero autobiográfico al que se ha aludido de diferentes formas: literatura autobiográfica, escrituras autobiográficas o literatura del yo, entre muchas denominaciones. En este trabajo se utiliza la denominación de Literatura del Yo, que autores como Jordi Gracia (1993),⁵ Darío Villanueva (1995) o Anna Caballé (1995: 17) así emplean.

En último lugar, caben ser destacados los inconvenientes que implica la heterogeneidad de los nombres utilizados para referirse al diario en el contexto literario. Si bien en la tradición francesa se populariza el término *diario íntimo* desde la publicación del diario de Amiel, y en España tiene cierta proyección por contagio, en el resto de literaturas europeas apenas hay ejemplos de utilización de tal nombre (Lejeune y Bogaert, 2006: 23). Este, además, tiende a identificar el diario con las nociones de privacidad y realza su posible carácter secreto, lo que, desde nuestro punto de vista, induce a confusión teórica. Otro término que en los últimos años ha tenido cierto éxito, sobre todo en la bibliografía hispánica, es *diario de escritor*; este nombre, utilizado por Jordi Gracia (2018) y por Alberto Giordano (2011) entre otros, opera erróneamente en varias direcciones: con su carácter redundante, limita el texto al prestigio del diarista al mismo tiempo que imposibilita la existencia de un género que subordine, y no al contrario, la figura del autor —los diarios de Iñaki Uriarte no son unos diarios de escritor; por el contrario, Uriarte sí es conocido debido a su faceta de diarista y no por otra faceta—. Frente a los anteriores, es preferible utilizar el término *diario literario*; este, de corto recorrido en España, es bastante frecuente en Alemania desde la publicación de Albert Gräser en 1955 (Gräser, 1955). Amelia Cano Calderón (1987), Andrés Trapiello (1998a), Manuel Alberca (2000) y Romera Castillo (2000) fueron los primeros que lo emplearon en España, y en 2016 lo he recuperado en un trabajo que es

⁵ Es muy clarificadora la definición que aporta Jordi Gracia: «la literatura del yo (en su acepción más reducida y también problemática: las memorias y autobiografías) no sería tanto un cuerpo de reglas como una manera de contar y revelar una verdad (la experiencia exterior y/o interior del yo), basada en la fiabilidad histórica y documental que el lector confía al texto» (Gracia, 1993: 26). En esta definición está todo: literatura y, al mismo tiempo, pacto autobiográfico basado en la confianza del lector.

preámbulo de esta tesis (Luque Amo, 2016). Este término engloba las diferentes manifestaciones diarísticas que pueden relacionarse con la literatura y no induce a error frente a las formas autoficcionales —diarios novelados o, si se quiere, novelas-diario—. Una autora de prestigio en los estudios autobiográficos como Anna Caballé vuelve a emplearlo recientemente (Caballé, 2017) para referirse a una forma similar a la que se va a describir aquí, de tal manera que muestra la consolidación del término.

ANDRÉS TRAPIELLO, DIARISTA

Puede afirmarse que, en su papel de herramienta canónica, la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico introduce al diario en el sistema literario español, conformándose como la primera historia literaria que incluye esta nueva modalidad narrativa. En el tomo coordinado por Jordi Gracia y publicado en el año 2000, el propio Gracia escribe junto a José-Carlos Mainer un capítulo denominado «Diario de escritor» (Gracia y Mainer, 2000) en el que analiza la llegada del diario a las letras españolas, con especial incidencia en la época posterior a la Transición. En ese capítulo, para empezar, Gracia reconoce una de las bases de este trabajo, que es la constitución del autor del diario como escritor: «el diarista español de las últimas décadas se reconoce como escritor y lo es en todos los medios posibles» (Gracia y Mainer, 2000: 449). Para Gracia, en el contexto español es a partir de los años 80 cuando se puede hablar de la aparición de un autor que por primera vez es considerado como diarista; si bien su etiqueta, la de «diario de escritor», tiende a confundir el objeto de estudio según nuestra perspectiva,⁶ lo interesante es el reconocimiento de una nueva figura autorial en el sistema literario. En este mismo capítulo, además, se incluye un texto que es todavía más importante para nuestro trabajo; se trata de un análisis que José-Carlos Mainer lleva a cabo a propósito de los diarios de Andrés Trapiello. Aunque por esa fecha —el texto originario es de 1997 (Mainer, 1997)— Trapiello solo había

⁶ El análisis de Jordi Gracia introduce además otro elemento problemático, como es la frecuente utilización del término *dietarista* para referirse al escritor de dietarios. Este último término, de origen catalán, es empleado por Jordi Gracia y otros autores para referirse a una forma abierta, externa, del diario, enfrentada a la puramente privada del diario íntimo. En otros términos, pretende resaltar el carácter literario del diario. Este trabajo, sin embargo, y como se desarrollará más adelante (capítulo I. 4), opta por emplear el término de diario literario, que supera la oposición entre los diarios que construyen un espacio íntimo y los que, en la terminología de Unamuno (Unamuno, 1958: 96), se podrían denominar de carácter *éxtimo*.

publicado cinco tomos de su diario, el *Salón de pasos perdidos*, la obra del escritor ya es canonizada de forma especial sobre el resto de diarios y situada por Mainer «entre las obras definitivas de la literatura de los últimos veinticinco años españoles» (Gracia; Mainer, 2000: 460).

Con cierta unanimidad, Andrés Trapiello ha sido considerado el diarista español más importante de las últimas décadas. El mismo Jordi Gracia lo ha confirmado recientemente al señalar que sus diarios se han conformado como «el símbolo de la aclimatación completa del diario de autor en nuestra sociedad literaria» (Gracia, 2018: 43), opinión que comparten Félix de Azúa al calificar el proyecto diarístico de Trapiello de «documento literario único en un país tradicionalmente roñoso en literatura memorialista» (Azúa, 2012) y «uno de los monumentos en la literatura española de dos siglos» (Azúa, 2013); así como Juan Bonilla al definirlo como el diario «más colosal de la literatura en español, no solo por su extensión —alcanza las 10000 páginas— sino también por la calidad» (Bonilla, 2016); y Félix Ovejero cuando lo cataloga como un producto «único en nuestra tradición literaria» (Ovejero, 2017), entre otros autores de relevancia. El *Salón de pasos perdidos*, título que engloba los actuales veintidós tomos de la obra diarística de Trapiello desde 1990 hasta 2019, es, en suma, el diario más relevante del panorama diarístico español; no solamente por su magnitud —que en 2019 supera las 11000 páginas— sino también por su calidad literaria, en los términos en los que se ha manifestado Bonilla y que expresan un pensamiento generalizado en la crítica española. Su relevancia en el sistema literario español actual, por tanto, determina el primer elemento de interés para su análisis en el presente trabajo: si un diario es capaz de entrar en el canon literario con tal consistencia, su estudio facilitará el análisis de esta forma como texto literario.

A esta relevancia se le suma la particularidad específica del *Salón de pasos perdidos* como texto, la cual problematiza los elementos más importantes del diario en su relación con lo literario. Hay muchas características que destacan una voluntad de pergeñar una poética diarística diferente: el diario se compone de entradas sin fechar; el contenido parte del Yo, pero está compuesto de materiales tan heterogéneos y perspectivas tan dispares como los de cualquier novela contemporánea; Trapiello transforma el documento diarístico original hasta dar a la imprenta un texto muy diferente, ya literaturizado, y el propio autor ha incorporado a la saga el subtítulo de *novela en marcha*, con todo lo que ello implica. A partir de esta poética, Trapiello ha llevado al extremo las posibilidades literarias del diario como forma autobiográfica,

hasta el punto de concebir su texto, como señala Jordi Gracia, como «un laboratorio literario en marcha» que ha producido «una intensiva y obsesiva reelaboración de estrategias para entregar la experiencia vivida o imaginada trabada a un eje muy potente —un yo literario, un personaje—, dispuesto a subirse a todas las naves y géneros posibles» (Gracia, 2018: 42). El resultado final es un texto nuevo, que no tiene antecedentes en la literatura hispánica y que crea una forma diferente de entender el diario, por medio de la cual Gracia ha definido a Trapiello como «el diarista más original y menos conformista con la práctica escolástica del género» (Gracia, 2018: 43).

Este último argumento repercute en dos aspectos esenciales para nuestro propósito: en primer lugar, el *Salón de pasos perdidos* es un texto extraordinariamente rico desde un punto de vista teórico; el diario de Trapiello no solo presenta una propuesta narrativa diferente sino que además incorpora una poética explícita representada por las numerosas reflexiones genéricas que el autor lleva a cabo en el texto y también en el paratexto, en donde puede incorporarse todas las ideas expuestas en entrevistas y otros medios, así como en su ensayo *El escritor de diarios* (Trapiello, 1998a). En segundo lugar, el texto entra en relación con gran parte de los diarios de su época y, lo que resulta más interesante, con la crítica. No son escasos, en este sentido, los reproches que la crítica le ha brindado al proyecto de Trapiello desde el principio; desde autores especialistas en la literatura autobiográfica opuestos a la poética rupturista de Trapiello hasta los críticos que no encuentran en el diario síntomas de literariedad, pasando por las personas damnificadas a causa de los comentarios personales vertidos en estas páginas. Dado que Trapiello responde desde las propias páginas del diario con un tono claro y valiente, regalando algunos de los episodios más polémicos de esta obra, se produce un diálogo entre autor y recepción del texto que en última instancia enriquece el debate teórico e ilumina aspectos de interpretación.

Tanto las críticas del proyecto, que pueden entenderse como el peaje que Trapiello paga por proponer una nueva poética en la narrativa española actual, como la inevitable metateoría sobre el diario que el *Salón de pasos perdidos* incorpora, son síntomas en definitiva del ismo genérico que representa el proyecto de Trapiello en el sistema literario, lo que no es sino un reto para su recepción. José María Micó, en el prólogo a su reciente edición de la *Comedia* de Dante, señala, sobre «los grandes autores y textos clásicos que constituyen lo que suele llamarse el canon literario», que «no los define su representatividad y están ahí porque no se parecen a sus contemporáneos, porque transgredieron las normas, superaron las teorías e hicieron algo

que nadie más hizo» (Micó, 2018: 7). Si bien el grado y valor de la aportación literaria de Trapiello están aún por determinar, hay muchas similitudes entre la definición de Micó y el estatus del *Salón de pasos perdidos* en el sistema literario; así, en su calidad de obra rupturista con el canon y al mismo tiempo prolongadora del mismo, no hay un texto más genuino y a la vez más representativo de las posibilidades del diario en la literatura contemporánea. Trapiello, en otra de sus empresas cervantinas —y entender al Trapiello hombre permitirá entender al Trapiello diarista—, decide romper un género y crearlo a partes iguales, para situar al diario en el centro del sistema literario, lo que hace del *Salón* un texto idóneo para los objetivos teóricos de este trabajo.

EL SALÓN DE PASOS PERDIDOS, DIARIO DE FRONTERA

El interés del *Salón de pasos perdidos*, como puede colegirse, no se ve reducido a la cuestión diarística; al problematizar la naturaleza referencial del diario y ponerlo en diálogo con una interpretación novelística de las escrituras de vida, Trapiello aporta una perspectiva de interés para estudiar la relación existente entre autobiografía y literatura. Si Pozuelo Yvancos utilizaba la metáfora de la frontera para referirse a los géneros autobiográficos (Pozuelo Yvancos, 1993: 179), y Alberca mantenía la utilización de tal imagen (Alberca, 1999), Trapiello sitúa en el centro de su poética esta cuestión: como ha señalado en varias ocasiones, inicia la escritura de su diario en el momento en que decide realizar una novela y se da cuenta de que no sabe hacer una (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013); esa novela frustrada que fue su diario termina convirtiéndose en un texto poliédrico que habita la frontera entre lo autobiográfico y lo novelístico. No por casualidad Anna Caballé vuelve a emplear esta metáfora de la frontera para definir al texto de Trapiello: «hay motivos fundados para definir a Trapiello como el novelista del diario, y pensar en su diario-río como un espacio fronterizo y abierto, de tránsito de un lugar a otro» (Caballé, 2015a: 287). Trapiello desarrolla las cualidades narrativas de su relato cotidiano y explota las contradicciones de su texto para situarse en un plano deliberadamente indecible entre lo referencial y lo fabulado; aunque en ocasiones tenga visos de empresa imposible, lo que hace con su diario es precisamente exponer la susceptibilidad de contagio literario que tiene todo texto autobiográfico, de lo que se concluye su segundo interés como objeto de estudio.

El análisis del *Salón de pasos perdidos* se puede poner en relación, a su vez, con otra noción que en los últimos años ha protagonizado los debates más candentes en la teoría de la autobiografía: la noción de autoficción. El neologismo de Doubrovsky ha tenido un papel predominante en la recepción de los géneros autobiográficos en el sistema literario contemporáneo y algunas voces han alertado de la confusión formal entre autobiografía y autoficción; es el caso de Manuel Alberca, quien, con su reciente ensayo *La máscara o la vida* (Alberca, 2017), intenta delimitar el espacio de los textos autoficcionales y aclarar sus diferencias con los textos autobiográficos. En este contexto, los diarios de Andrés Trapiello pueden ser una herramienta valiosa para entender y, en consecuencia, definir los límites entre estos dos espacios; de hecho, y aunque algún autor ha relacionado sus diarios con lo autoficcional, puede considerarse el mejor ejemplo de resistencia de lo autobiográfico: por mucho que Trapiello problematice la naturaleza originaria de su texto como diario personal, de la obra resultante nunca podrá soslayarse la esfera referencial, tanto por la idiosincrasia de la materia resultante como por la recepción que de la obra se hace por parte de crítica y público. De esa hipótesis y planteamiento inicial partirá este trabajo.

En último lugar, el examen de los diarios de Trapiello, como ocurría con el análisis del diario en la literatura, implicará a una reflexión sobre los conceptos de literatura y género literario en el sistema literario actual. Si la crítica contemporánea, la académica y la inmediata, ha sancionado el texto de Trapiello como una obra literaria, ello corrobora la evolución sufrida en la concepción actual de lo literario en España, más abarcadora que la existente en todo el siglo XX. Muestra de ello, por ejemplo, son las recientes declaraciones de uno de los nombres más importantes del sistema editorial español: Jorge Herralde, fundador de Anagrama. Este se define a sí mismo «como lector y merodeador de diarios» (Herralde, 2003: 5), y establece un pequeño canon en el que destaca los diaristas a su parecer más relevantes. Entre los españoles, aventura, no sin cierto tono irónico —la disputa entre Trapiello y el editor es pública, como se verá después—, que «parece como si el líder fuera Andrés Trapiello, por tonelaje y repercusión», para a continuación reconocer que los tomos del *Salón de pasos perdidos* están «primorosamente escritos» (Herralde, 2003: 8). Esta declaración de interés hacia lo que él mismo denomina el «género» del diario, por parte de uno de los editores que han marcado en su medida el devenir de la literatura contemporánea en España, arroja luz sobre la importancia que ya tiene esta forma de escritura. El propio editor señala que los diarios «han prosperado muchísimo en estos últimos años» (Herralde, 2003: 8) y

reconoce una falla personal: el no haber publicado apenas diarios en su editorial (Herralde, 2003: 9), lo que evidencia la lentitud en el proceso de introducción y asentamiento del diario en el sistema literario. Al mismo tiempo, ofrece lo que antes se ha resumido como la opinión más extendida en la crítica: los diarios de Trapiello son los más importantes de su época.

El *Salón de pasos perdidos* se impone, pues, como una de las obras más interesantes de la literatura española y como un claro síntoma: aquel según el cual el diario ya ha traspasado los umbrales de la privacidad e intimidad para desarrollarse en el espacio público como un género literario más.

Estado de la cuestión y procedimientos de investigación

LOS ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE EL DIARIO PERSONAL

El estado de la teoría sobre escritura diarística y el diario personal como texto literario puede colegirse de lo adelantado en la introducción: en las últimas décadas se han sucedido los acercamientos, desde el ámbito de los estudios literarios, a una modalidad que había estado marginada hasta fechas muy recientes. En la valoración de estos trabajos habría que diferenciar entre la atención recibida por el diario personal en el ámbito internacional y la cosechada en el específico de la crítica española, contexto en el que se sitúa el presente trabajo.

En el plano internacional, las investigaciones sobre el diario personal surgen de forma generalizada a mitad del siglo XX. En Francia, el diario se analiza en el contexto de las escrituras autobiográficas en el primer trabajo que dedica un apartado concreto a la forma diarística, *La découverte de soi*, de Georges Gusdorf, publicado en 1948. En este trabajo, el interés se centra en la capacidad del diario para registrar la formación del sujeto. Cuatro años después, Michèle Leleu emplea también una perspectiva psicologista en el primer monográfico dedicado al diario personal en Francia: *Les journaux intimes* (Leleu, 1952). Tanto Gusdorf como Leleu emplean la forma *journal intime*, que va a ser la predominante hasta los estudios del siglo XXI. El uso de esta denominación se acompaña, además, de una perspectiva amplia del diario personal; se tomará como una forma discursiva de interés histórico y psicológico, y la perspectiva literaria será secundaria. De forma similar ocurre con la primera publicación de relevancia en el ámbito francés, *Le journal intime* (1963), de Alain Girard. Aunque el trabajo de Girard posee un gran valor para la definición y la periodización del objeto de estudio, el punto de vista es sobre todo de carácter sociológico y, si bien caracteriza al diario personal —diario íntimo, según su terminología— como un nuevo género

literario, el análisis teórico-literario del diario es escaso, como le reprocha Philippe Lejeune (1997: 66). Habrá que esperar a 1976, fecha en la que Béatrice Didier publica *Le journal intime*, para encontrar el primer estudio que analiza el diario personal como texto literario y muestra consciencia de ello (Didier, 1976: 139). Se puede señalar que el citado texto inaugura la teoría literaria sobre el diario personal en Francia, para adelantarse a las publicaciones que, ya en el siglo XXI, se suceden cada cierto número de años. Entre estas últimas, destacan a comienzos de siglo los trabajos de Françoise Simonet-Tenant (2004) y de Michel Braud (2006), que ya ofrecen, tras analizar su surgimiento y evolución como práctica personal, una poética del diario personal en calidad de género literario. En el caso del segundo, es el primer monográfico de estas características que denomina a la forma diarística como *diario personal*, lo que resulta de gran interés, porque problematiza por primera vez el término *diario íntimo* y, a su vez, lidera una nueva corriente de estudios que prefiere emplear la etiqueta de diario personal, como es el caso de Philippe Lejeune, quien, después de publicar en 2006 *Le journal intime. Histoire et antologie* (Lejeune y Bogaert: 2006), manda a la imprenta en 2016 *Aux origines du journal personnel* (Lejeune, 2016).⁷ Los textos de Simonet-Tenant y Braud, frente a los de Lejeune, de carácter historiográfico, favorecen una perspectiva teórico-literaria sobre el diario. En la misma línea, cabe destacar en último lugar el trabajo de Catherine Rannoux, quien en 2004 publica *Les fictions du journal littéraire: Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus* (Rannoux, 2004), el primer monográfico que emplea la denominación *diario literario* en Francia para mostrar el asentamiento de la teoría y crítica aplicadas al diario personal como texto literario.

En el caso anglosajón y alemán, las fechas registradas para la aparición de las primeras aproximaciones al diario personal son similares. En Estados Unidos de América aparece la bibliografía de William Matthews en el año 1950 (Matthews, 1984); aunque el enfoque es referencial y en ningún momento se problematiza el estatus literario del diario personal, el corpus historiográfico es de una relevancia extraordinaria. En el contexto británico destaca la aparición del texto de Fothergill, *Private Chronicles*, en 1974 (Fothergill, 1974), en la medida en que se conforma como la primera obra anglosajona en plantear un estudio del diarista como autor literario. A

⁷ El propio Lejeune ya había empleado este término en una fecha muy temprana para titular dos libros que, sin embargo, solo recogían y analizaban los resultados de una serie de encuestas que el autor llevó a cabo para obtener información acerca de la práctica privada de llevar un diario personal: *La pratique du journal personnel: enquête* (1990) y «*Cher cahier...»: témoignages sur le journal personnel* (1990). No se trataba, en ningún caso, de analizar esta modalidad en el sistema literario.

partir de la publicación de este texto, los acercamientos se van a suceder, teniendo especial importancia los estudios de Simons (1990), Langford y West (1999), Jackson (2010), y los de Merry (1979) y Podnieks (2000), que emplean el término *diary literary* por primera vez; especialmente importante es el de Bruce Merry, que analiza la forma del diario literario como género específico para conformarse como un preámbulo del presente trabajo. En Alemania, Albert Gräser publica en 1955 *Das literarische Tagebuch. Studien über Elemente des Tagebuchs als Kunstform*, que es destacable toda vez que relaciona diario personal y literatura mucho antes que los demás textos internacionales. En las décadas posteriores, los textos de Boerner (1969), Wuthenow (1990) y Dusini (2005) confirman el asentamiento del diario personal en la teoría literaria alemana.

En lo que respecta a España, por otra parte, no se registra una verdadera atención al diario personal hasta la década de 1990, cuando se produce la primera ola de estudios críticos. Décadas antes, en 1962, Manuel Granell y Antonio Dorta dan a la imprenta el primer texto que afronta la forma del diario personal: una antología que intenta recopilar los ejemplos de lo que estos autores denominan, por influencia francesa, *diario íntimo*. La antología de Granell y Dorta es muy amplia, con bastante recorrido internacional, y se conforma como una gran novedad en la hasta entonces desierta bibliografía española, pero apenas ofrece interés desde un punto de vista teórico-literario más allá de algunas ideas que los autores —que no eran especialistas en literatura, conviene apuntar— desarrollan en la introducción. En 1970, Guillermo de Torre dedica tres páginas de su *Doctrina y estética literarias* al diario personal (Torre, 1970: 605-607), pero expresa una opinión negativa acerca del diario personal como género literario: «Por mi parte me sumo a quien ve en todo diario íntimo un cementerio de artículos abortados» (Torre, 1970: 606). En 1981, José Romera Castillo dedica una breve parte (Romera Castillo, 1981: 46-49) de su texto «La literatura, signo autobiográfico» al estudio del diario personal, en donde realiza un amplio registro de diarios personales publicados y algunas menciones, a partir de Lejeune y Guillermo de Torre, al diario como género literario. Romera Castillo, en el primer texto de estas características, se adelanta varios años a la generalización de los trabajos en forma de artículo, producida a finales de los años 80 y principios de los 90. En 1984, Juan Carlos Rodríguez analiza en un pequeño capítulo de *La norma literaria* el diario personal y sus vínculos con la poesía —el pasaje posee interés por su valor teórico, así como por su análisis de la relación de Unamuno con la escritura diarística— (Rodríguez, 1984: 252-258), y ya en 1987 Amelia Cano Calderón

dedica un breve artículo al estudio del diario personal en exclusiva, a propósito de sus diferentes denominaciones (Cano Calderón, 1987). En 1995 Anna Caballé publica el primer monográfico de relevancia que se acerca a las escrituras autobiográficas para incluir lo que denomina *diario íntimo*; la inclusión no supone una parte importante del libro (Caballé, 1995: 51-57), pero ya anticipa el interés creciente por esta nueva forma discursiva.⁸ En ese mismo año, Laura Freixas publica un artículo dedicado al diario íntimo en España (Freixas, 1995) y en 1996 dirige un número en *Revista de Occidente* que supone la definitiva confirmación del diario personal en los estudios crítico-literarios españoles (Freixas *et alii*, 1996). Estos trabajos apenas profundizan en el carácter literario del diario; Caballé, por ejemplo, define el diario como a-literatura, siguiendo las discutibles tesis de Picard (Caballé, 1995: 52). A partir de estas fechas se van a suceder los artículos de diferentes autores: es el caso de Romera Castillo, que en 1992 dedica algunas notas al diario personal que prosiguen su referido interés comenzado en 1981 (Romera Castillo, 1992), y en el año 2000 publica un artículo que analiza los diarios personales publicados en España entre 1993 y 1995 (Romera Castillo, 2000); Jordi Gracia, quien expone un detallado análisis del desarrollo del diario personal en España (Gracia, 1997); Jorge Luna Borge, que dedica un artículo al diario íntimo en 1997 (Luna Borge, 1997); también Manuel Alberca, que en el año 2000 va a publicar el primer monográfico académico dedicado al diario personal, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo* (Alberca, 2000), si bien se trata de un texto que concibe el diario como una forma meramente referencial e histórica;⁹ y finalmente Virgilio Tortosa, que va a dedicar un minucioso artículo (Tortosa, 2000), publicado más tarde como capítulo de su libro *Escrituras ensimismadas: la autobiografía literaria en la democracia española* (Tortosa, 2001), a la escritura del diario personal en España.

En las publicaciones anteriores, la teoría literaria sobre el diario personal es escasa, aunque en muchos de ellos se da por supuesta su capacidad literaria. En 1998, Andrés Trapiello publica *El escritor de diarios*, que, si bien no se trata de un libro académico, supone la primera aproximación teórica de importancia al diario personal en España; aquí Trapiello expone una teoría sobre el diario personal y su relación con la

⁸ Es destacable la similitud entre la definición que establece Caballé del diario y la ofrecida por Romera Castillo años antes. Si Romera definía el diario como «la quintaesencia de la literatura íntima» (1981: 46), Caballé lo describe como «la quintaesencia de la literatura autobiográfica» (1995: 51).

⁹ El libro de Alberca es fruto de las entrevistas que lleva a cabo desde años antes y que recoge en diversas publicaciones (Alberca, 1997; 1998). Las entrevistas, en la línea de Lejeune, tienen como objetivo informar acerca de la práctica de llevar un diario personal, de tal manera que se excluye del análisis propuesto la relación del diario personal con el sistema literario.

novela que será de interés a lo largo de todo el presente trabajo y, además, pergeña un acercamiento histórico al diario personal en España de importancia para el momento. Las reacciones a la obra van desde la decepción de Freixas (1998) hasta el entusiasmo de Gracia (1998), pero en todo caso se evidencia la importancia de este ensayo, que deviene el primero de la crítica española en intentar construir una poética del nuevo género. Otro diarista, Miguel Sánchez-Ostiz, dedica unas páginas de *El vuelo del escribano* (Sánchez-Ostiz, 1999: 131-144) a teorizar sobre el diario personal y en ese mismo año de 1999 Manuel Hierro publica el primer artículo de gran interés teórico (Hierro, 1999), aunque se ve limitado por su concepción del diario personal como diario íntimo y la problemática que se deriva del debate acerca del carácter privado o público de la forma diarística. Finalmente, en el año 2000, Gracia y Mainer incluyen el mencionado capítulo sobre el diario personal en la *Historia de la literatura española* dirigida por Francisco Rico (Gracia; Mainer, 2000), lo que consolida la aceptación de esta forma por parte del sistema literario. En este capítulo, Jordi Gracia, que expone su estudio de 1997 (Gracia, 1997), ofrece algunas notas teóricas a propósito del diario personal y, dada la resonancia de una publicación de este calibre, inicia el camino a seguir para otros autores que establecen las primeras aproximaciones teóricas de relevancia, si bien —con excepciones como los trabajos dedicados al diario en las actas publicadas por María Ángeles Hermosilla y Celia Fernández (Hermosilla *et alii*, 2004); el propio ensayo de Jordi Gracia, *Hijos de la razón* (Gracia, 2001), en el que amplía someramente las perspectivas de interpretación; algún artículo breve como el de García Martín (2007); o el libro misceláneo llevado a cabo por Luisa Rodríguez y David Pérez Chico (Rodríguez *et alii*, 2011)— esto no va a ocurrir hasta fechas recientes. En 2014, Martí Monterde publica un artículo sobre el diario personal de interés teórico (Martí Monterde, 2014) y va a ser un año después, en 2015, cuando Caballé publique la investigación más completa de España acerca del diario; en *Pasé la mañana escribiendo* (Caballé, 2015a), lleva a cabo una amplia antología —con notables excepciones, sin embargo—¹⁰ que acompaña de una introducción teórica de relevancia, las cuales se citarán regularmente a lo largo de todo este trabajo. En ese mismo año, Celia Fernández Prieto publica otro artículo de interés teórico para establecer las relaciones entre diario e intimidad (Fernández Prieto, 2015), y, en general, se confirma el asentamiento de esta forma en los estudios literarios españoles. También en 2015 *Letras Libres* presenta un

¹⁰ Por poner un ejemplo, un diarista de gran relevancia en el sistema literario español como Iñaki Uriarte no aparece.

nuevo monográfico dedicado al diario (Gascón *et alii*, 2015); y en los años siguientes José Manuel Trabado Cabado (Trabado Cabado, 2017), Jordi Gracia (Gracia, 2018) y Enric Bou (Bou, 2018) publican varios trabajos que redundan en lo anterior.

Cabe hacer referencia, además, a los dos grandes equipos de investigación que han fomentado el análisis de esta forma en España. El primero de ellos, el SELITEN@T,¹¹ dirigido por José Romera Castillo, ha publicado numerosos trabajos de investigación y organizado todo tipo de congresos relacionados con el ámbito autobiográfico; entre los más destacables, los diferentes volúmenes que se han publicado como compilaciones de los congresos sobre escritura autobiográfica, en donde se le presta atención ocasional al diario, como el de 1993 (Romera Castillo *et alii*, 1993), así como la publicación de Romera Castillo, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Romera Castillo, 2006). En este grupo son destacables, a su vez, las tesis doctorales de Eusebio Cedena Gallardo (2004) y Juan José González Pozuelo (2008); aunque ambos trabajos presentan un detallado estudio del diario personal, el enfoque teórico que acometen es mínimo y no renuevan lo ya expuesto en publicaciones anteriores. Mayor cercanía al diario personal muestra la labor del segundo gran equipo de investigación, el liderado por Anna Caballé en la Universidad de Barcelona con el nombre de Unidad de Estudios Biográficos. Este núcleo investigador ha publicado regularmente los frutos de su trabajo en diversos números de su boletín, de los cuales ya se han citado algunos trabajos como el de Gracia (1997) o el de Luna Borge (1997). Si bien su proximidad con la forma diarística es mayor, el enfoque tomado por este grupo prima el aspecto referencial del diario personal y, a excepción de artículos como el de Gracia, apenas problematiza su naturaleza literaria. El trabajo de esta unidad ha redundado, no obstante, en el desarrollo de la relevante antología citada de Caballé (2015a).

A estos estudios se les puede unir, en último lugar, los referidos a investigadores de otra nacionalidad o trabajos propios de otros contextos literarios. En esta línea, la tesis que aborda Danielle Corrado sobre el diario personal en España, publicada en el año 2000 (Corrado, 2000), posee un gran valor para la historiografía del diario personal español e incorpora, además, un epílogo teórico de cierta relevancia. Igualmente oportuno es el artículo publicado en inglés por Xavier Pla en una compilación de proyección internacional (Pla, 1999), así como los acercamientos del investigador

¹¹ Siglas del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/congreprox.html>.

Alberto Giordano (2011; 2012; 2015) en el ámbito argentino. En el específico contexto catalán, finalmente, destaca un primer ensayo de Enric Bou sobre escrituras autobiográficas en el que, como Caballé, incorpora un capítulo a la forma del *dietari* — si bien el capítulo es de mayor extensión (1993: 87-126)— y entre las publicaciones más recientes cabe destacar el volumen de Anna Esteve (2010), por el alcance de su enfoque.

El repaso anterior confirma el planteamiento inicial: ha sido en los últimos años cuando se han generalizado las aproximaciones al diario personal entendido como forma literaria. A finales del siglo XX y principios del XXI se ha asentado el diario personal como objeto de estudio en los sistemas literarios de las principales tradiciones literarias occidentales. No obstante, en el caso español todavía no existe un trabajo que se acerque a la entidad de las investigaciones histórico y teórico-literarias en otras lenguas. Se han multiplicado los puntos de vista de todo tipo en los últimos años, y trabajos como los de Gracia alcanzan a mostrar el cultivo del diario personal y su constatación como género literario en España, pero todavía no existe una gran investigación histórico y teórico-literaria sobre el diario personal, a semejanza de los textos de Braud (2006) o Simonet-Tenant (2004) en Francia; en este vacío epistemológico, como se explicará más adelante, este trabajo encuentra su justificación principal.

LA RECEPCIÓN DEL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS* EN EL ÁMBITO ACADÉMICO

Si el diario personal como género literario ha recibido una atención tardía en los estudios literarios españoles, las principales obras diarísticas españolas han corrido, por extensión, la misma suerte. En el interés creciente que el diario empieza a cosechar a finales de los años 90 —en 1997, Luna Borge todavía define el contexto teórico-crítico del diario como «tierra de nadie» (Luna Borge, 1997: 41)—, tiene un papel determinante el *Salón de pasos perdidos*, que, como sugieren unas tempranas palabras de Jordi Gracia (1998: 171), se configura a lo largo de esa década como el gran representante del diarismo español. La atención que progresivamente recibe el proyecto de Tripiello se relaciona, pues, con la consolidación del diario personal en el sistema literario español y con la creación del nuevo género: el diario literario.

Las primeras reseñas del *Salón* aparecen en los periódicos y suplementos culturales de forma esporádica y, salvo alguna excepción como las declaraciones de García Martín (1990), no le dedican un recibimiento entusiasta al proyecto; Trapiello es consciente de la humildad de la saga en sus comienzos y lo ha declarado en repetidas ocasiones (Abal y Baltar, 2013). En el ámbito comercial, la apuesta de la editorial Pre-Textos tampoco tiene una gran acogida entre el público, de tal manera que no es hasta finales de los noventa, después de mediar el influjo de la crítica académica, cuando el diario de Trapiello comienza a adquirir resonancia. Las reseñas de autores de reconocida autoridad en la crítica española como Pozuelo Yvancos (1999) o García-Posada (2004), así como los propios Anna Caballé (2001) y Jordi Gracia (2004), confirman la consolidación del proyecto a principios del 2000. Más tarde, a final de esa década y a lo largo de la presente, las diferentes reseñas y artículos que el *Salón de pasos perdidos* acumula —Jiménez (2008); García-Posada (2010); Rodríguez Marcos (2011); Gracia (2005; 2016a; 2016b); Ovejero (2017); Mainer (2017); Marqués (2018)— confirman su éxito y asentamiento en el sistema literario español.

En el ámbito académico, de especial interés en este punto, los primeros acercamientos se producen en el contexto del primer volumen monográfico dedicado a Andrés Trapiello como escritor, publicado en una colección dirigida por Diego Doncel en la editorial Calambur (Sánchez Rosillo *et alii*, 1994). En este monográfico predominan los estudios dedicados a la faceta poética de Trapiello, pero entre ellos, de manera directa o indirecta, destacan varios trabajos sobre el *Salón de pasos perdidos*: son los de Sánchez Rosillo (1994), Soledad Puértolas (1994), Felipe Benítez (1994), García Montalvo (1994), Jon Juaristi (1994) y Carlos Pujol (1994). Como se ve, son estudios de escritores y críticos con cierto renombre en el panorama literario español que ofrecen, en un tono más impresionista que académico, las primeras pinceladas de interpretación teórica; especialmente interesante es la carta que le dirige Pujol (1994), en la que se encuentran algunas ideas que se repetirán a menudo en el presente trabajo. En los siguientes años, se producen varias aproximaciones de carácter general, en publicaciones que tratan el diario personal en España, por parte de Laura Freixas (1995) y Jordi Gracia (1997); y, de manera concreta, por parte de José-Carlos Mainer (1997). Los dos primeros textos se detienen someramente en los diarios de Trapiello; Freixas destaca su proceso de literaturización respecto a la norma general diarística y Gracia describe con minuciosidad la naturaleza de los primeros tomos, incluyendo, incluso, alguno de los primeros reproches, como su supuesto «exhibicionismo glotón» (Gracia,

1997: 45). El acercamiento de Mainer, por otro lado, es el primero de gran envergadura; en estas páginas, Mainer destaca el tono lírico de los diarios, así como problematiza su género y alaba su calidad literaria, lo que supone, si se acepta la autoridad de su criterio lector, un importante impulso para el *Salón*. Este estudio, junto con el de Gracia, forman la mencionada entrada dedicada al diario personal en la *Historia de la literatura española* de Rico (Gracia y Mainer, 2000), lo que supone el definitivo asentamiento del *Salón de pasos perdidos* en el canon académico a la altura del año 2000. Durante los siguientes años, y a excepción de algunas páginas que le dedica Virgilio Tortosa (Tortosa, 2001: 190-193), las aproximaciones siguen acometiéndolas los mismos autores: en 2001, Gracia vuelve a citar su trabajo sobre el *Salón de pasos perdidos* en su obra *Hijos de la razón* (Gracia, 2001: 154), dedicada al ensayismo y al diarismo español; y en 2005 Mainer hace lo propio en su recorrido por la literatura española contemporánea para añadir unas cuantas reflexiones a las ya hechas en 1997 a propósito del *Salón* (Mainer, 2005: 208-209). Va a ser al final de la década, en 2009, cuando se publique el único volumen monográfico hasta la actualidad dedicado al *Salón de pasos perdidos*: el *Vidario*. En esta compilación llevada a cabo por la editorial del *Salón* (Borrás *et alii*, 2009), Pre-Textos, se encuentran los grandes autores que han tratado el proyecto —Mainer, Gracia, Pujol, García-Posada—, a los que se le suman críticos —Marzal, Bonilla, Benítez Reyes— y autores amigos de toda condición. La mayor parte de los artículos tienen relevancia para entender la naturaleza del *Salón* y se van a citar cada poco número de páginas a lo largo del presente trabajo. En la última década, la atención académica se ha generalizado: en 2009, Gabriel Espinosa (2009) le dedica, dada la relevancia de la revista, el artículo académico de mayor proyección internacional; en 2015, Caballé le brinda una de las entradas más largas de su antología (Caballé, 2015a: 285-288); en 2018, Juan Marqués publica un artículo de gran importancia crítico-literaria para entender la naturaleza del *Salón* (Marqués, 2018) y Jordi Gracia continúa ampliando la canonización del *Salón* en su último artículo sobre el diarismo español (Gracia, 2018); en 2019, definitivamente, Ernesto Baltar (2019) confirma el creciente interés por el *Salón de pasos perdidos* con un artículo que analiza, en la línea de Marqués, los principales componentes de los diarios de Trapiello como texto literario.

Debe destacarse, por último, la única tesis doctoral que se ha llevado a cabo sobre los diarios de Trapiello: *En los desvanes de la ficcionalidad: los diarios de Trapiello*, leída en 2017 por Eva María Miranda Herrero (Miranda Herrero, 2017). Este trabajo se

divide en dos grandes partes: en la primera se describe el espacio del diario personal en el sistema genérico y en la segunda se analiza el *Salón de pasos perdidos*. Si bien esta tesis mantiene cierto parecido estructural con el presente trabajo, una mirada a sus principales componentes desvelará rápidamente las diferencias más relevantes: la parte dedicada al comentario de los géneros ofrece un útil resumen de las teorías de los diferentes autores clásicos en teoría de la autobiografía, sin embargo proporciona una poética inacabada e insuficiente del diario personal como género, lo que se refleja, por ejemplo, en la bibliografía citada, donde no se mencionan los principales trabajos sobre el diario personal en el ámbito internacional —Girard (1986); Simonet-Tenant (2004); Braud (2006); Lejeune (2006; 2016)— ni tampoco muchos de los principales representantes foráneos de esta forma —Tolstói (2002); Kafka (1983a); Woolf (1954); Léautaud (2016); Ribeyro (2003)—; en la misma línea, hay ausencias notables en la bibliografía sobre literatura autoficcional —Gasparini (2012)— o sobre teoría literaria —Bajtín (1999); Ricoeur (2004)—, al tiempo que abusa de determinadas referencias como la antología de Caballé (2015a) para la configuración del marco teórico; finalmente, existe una gran diferencia en el modo de abordar el análisis del *Salón de pasos perdidos*, dado que buena parte de la tesis se dedica al resumen de la trama de cada uno de los tomos (Miranda Herrero, 2017: 239-416), hecho que desvela la principal diferencia con el presente trabajo, en donde el texto de Trapiello servirá como fundamento del análisis del diario personal en la literatura. Los anteriores comentarios solo están dirigidos a la justificación de la diferencia entre ambas propuestas de trabajo; en cualquier caso, es de agradecer la referencia que hace Miranda Herrero a uno de los artículos de quien esto escribe, publicado en 2016 (Luque Amo, 2016), que forma el basamento teórico del presente proyecto.

La recepción académica del *Salón de pasos perdidos* muestra la evolución experimentada por los diarios de Trapiello en el sistema literario. Esta evolución, sin embargo, todavía no tiene una correspondencia total en el ámbito académico; la existencia de una única tesis doctoral dedicada al proyecto que muchos autores consideran la gran obra literaria española contemporánea arroja luz sobre la necesidad de nuevos acercamientos que definan el territorio del *Salón* en el sistema literario y su consideración como paradigma de una nueva forma genérica: el diario literario. Satisfacer esta necesidad será uno de los objetivos del presente trabajo.

OBJETIVOS Y ESTRUCTURACIÓN DEL ESTUDIO

Los principales objetivos de este trabajo se vinculan a los dos ejes expuestos en el estado de la cuestión: por un lado, existe un vacío teórico en los estudios literarios españoles en relación con el diario personal como género; por otro, este vacío se extiende al estudio de la principal obra del diarismo español: el *Salón de pasos perdidos*, de Andrés Trapiello. Estas dos circunstancias habilitan el punto de partida de esta investigación, basada en la necesidad de establecer un análisis del género del diario literario y, al mismo tiempo, una descripción de su principal representante en la literatura española. En nuestro trabajo doctoral se va a intentar satisfacer estas dos necesidades a partir de la construcción de una poética del diario literario y un análisis del *Salón de pasos perdidos* como diario personal de carácter autobiográfico y literario. La hipótesis inicial se fundamenta en la existencia de esta nueva forma genérica, presente en otras tradiciones internacionales, en la literatura española, así como en el carácter del *Salón de pasos perdidos* como paradigma de este género. De tal hipótesis se derivan los objetivos descritos.

La perspectiva inicial se desarrolla a partir de la división de la presente tesis en dos apartados: en el primero de ellos se caracteriza a esta forma genérica y en el segundo se analiza el *Salón de pasos perdidos* como modelo paradigmático. En la primera parte del trabajo, llevaré a cabo una periodización del diario personal y su asentamiento en el sistema literario; describiré diferentes textos como ejemplos de los contextos internacional y nacional; me detendré en la terminología empleada para esta forma y la discusión derivada de ella; analizaré sus componentes literarios y autobiográficos, a partir de los cuales podré establecer algunas aportaciones a una teoría de esta forma; y, en último lugar, relacionaré el diario personal con el concepto de género literario. En la segunda parte, utilizaré los elementos derivados de la caracterización del diario personal para analizar el *Salón de pasos perdidos*: analizaré la obra diarística de Trapiello en relación con sus otras facetas; describiré la poética diarística del autor; examinaré el carácter literario y autobiográfico del *Salón*; y en el último punto asociaré este texto al concepto de género literario. Entre la primera y la segunda parte, no obstante, no existe una relación de subordinación total: el análisis del

Salón de pasos perdidos, si bien no será independiente y tampoco se llevará a cabo en su totalidad, adquirirá cierta libertad en algunos aspectos, dada su naturaleza concreta.¹²

Todo lo anterior, sumado a las ideas expuestas en la introducción, será objeto de valoración en las conclusiones finales para establecer el comentario de los puntos desarrollados.

PROCEDIMIENTOS DE INVESTIGACIÓN (ASPECTOS METODOLÓGICOS)

Los procedimientos que deben seguirse en la investigación están condicionados por los requerimientos de la hipótesis y los objetivos planteados; en la medida en que la primera parte trata de construir un marco teórico que habilite la descripción del diario personal como forma literaria, el espacio en el que se situará el presente trabajo es el propio de la teoría de la literatura y la crítica literaria. La teoría de la literatura permitirá establecer este marco, por medio del cual se abordará el análisis crítico de algunas obras diarísticas. En la segunda parte del trabajo, la perspectiva crítica predominará en el estudio del *Salón de pasos perdidos*, pero también emplearé herramientas de la teoría literaria. Por tanto, en todo momento interrelacionaré las dos perspectivas, teórica y crítica, que servirán para construir el marco teórico al mismo tiempo que delimitamos el objeto de estudio. A su vez, emplearé herramientas de otros ámbitos de los estudios literarios: por un lado, la historia de la literatura, al afrontar la periodización del diario personal o la ubicación del *Salón de pasos perdidos* en la literatura diarística española actual; por otro, la literatura comparada, al establecer un acercamiento a textos de diferentes tradiciones literarias. El espacio en el que se ubica este trabajo queda definido por los límites de los estudios literarios: la perspectiva teórica tendrá cierto protagonismo, pero esta operará conjuntamente con el resto de posicionamientos críticos, históricos y comparativos. Al mismo tiempo, tendré en cuenta instrumentalmente recursos propios de otras disciplinas, como la filosofía, en el caso de teorías relacionadas con la ética de la autobiografía, o la psiquiatría, al tratar el estudio de la construcción del sujeto en el texto diarístico. Estas últimas le otorgarán al presente trabajo, en algunos de sus pasajes, una perspectiva interdisciplinar que se relaciona con la propia naturaleza de la teoría literaria (Bobes Naves, 2008a: 48).

¹² Por ejemplo, su idiosincrasia como representante textual de lo que Foucault denomina *coraje de la verdad*, de amplio desarrollo a lo largo de este trabajo.

Lo expuesto revela la prioridad fundamental de este trabajo: contribuir a la construcción de una teoría del diario personal en los estudios literarios. En ello radica, de hecho, la necesidad y oportunidad del presente trabajo. A diferencia de otras investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas —Cedena Gallardo (2004) o Caballé (2015), entre otros—, este estudio desarrollará la descripción teórico-literaria de los diferentes componentes del diario personal entendido como texto literario, si bien no se renunciará a una perspectiva diacrónica que explique el surgimiento y la evolución de la práctica del diario personal hasta constituirse como una forma literaria, ni tampoco a la descripción de diferentes textos. La perspectiva de este trabajo, en la terminología de Bobes Naves, estará fundamentada en «una actitud teórica», generadora de la poética (Bobes Naves, 2008a: 33). Se asumirá, en esta línea, la existencia de la literatura a partir de la definición que Bobes Naves hace de ella (Bobes Naves, 2008a: 36-38), e interpretada de acuerdo a su condición de sistema literario, en la perspectiva pragmática de Schmidt (1990), bien resumida por Chicharro Chamorro (1995). La literatura es entendida así como manifestación artística de carácter social, inserta en un determinado sistema de relaciones con el medio a partir del cual, y no antes, puede definirse. Como señala Schmidt, las obras literarias y sus propiedades están definidas por el sistema de lo literario, y no al contrario (Schmidt, 1997: 238). Esta perspectiva permitirá afrontar la interpretación del diario personal como texto literario y su inclusión dentro del sistema literario, demostrable, entre otras cosas, a partir de su recepción en crítica y público.

Partiendo de lo expuesto, se desarrollará el estudio del diario personal a partir de su relación con el sistema literario. En tanto que escritura autobiográfica, analizaré su inserción en la denominada Literatura del Yo (Gracia, 1993: Villanueva, 1995: Caballé, 1995) y examinaré los principales componentes que, desde un punto de vista teórico, le permiten poder conformarse como género literario. Como representación paradigmática de esta condición literaria, llevaré a cabo una aproximación teórico-narrativa al *Salón de pasos perdidos*. De acuerdo con el planteamiento inicial, el acercamiento a estos diarios no implicará un análisis total de los veintidós tomos que forman parte del proyecto diarístico de Trapiello; a excepción del análisis de algunos elementos, no se tratará así de un estudio diacrónico de los diarios, que plantee una metodología basada en una evolución de la obra y en una división de las diferentes fases de producción —algo que, a priori, carece de sentido en el caso de la escritura diarística—, sino que se privilegiará el carácter sincrónico de una obra que, como el subtítulo reconoce, se encuentra

continuamente «en marcha».¹³ Las páginas del *Salón* servirán como espacio en el que contrastar las ideas teóricas fundamentadas en la primera parte del trabajo; solamente algunos aspectos serán analizados exclusivamente en relación con el diario de Trapiello. Por este motivo, se aprovecharán por mi parte, sin orden ni plan específico más allá de las aclaraciones pertinentes, diversos pasajes del *Salón* que resultan de interés para el presente estudio, así como se compararán con otros textos de interés diarístico del autor, como su ensayo *El escritor de diarios* y sus entrevistas.

Definidos los procedimientos a seguir, cabe enumerar las diferentes herramientas bibliográficas que se emplearán a lo largo de esta tesis doctoral. Como se ha sugerido, el marco teórico que exige la primera parte del trabajo se abordará a partir del uso de materiales bibliográficos propios de la disciplina de la teoría de la literatura; esta bibliografía estará compuesta por textos de diversa procedencia: se emplearán, de modo general, textos propios de la teoría de la narración y de la teoría de los géneros; de modo concreto, textos de la teoría de la autobiografía y de la autoficción, a los que se le suman los propios del diario personal como forma literaria, sugeridos en los dos puntos dedicados al estado de la cuestión. Dentro de estos últimos, destaca el uso de material bibliográfico internacional, que en pocas ocasiones ha sido empleado en el ámbito diarístico español. Además, se añade la bibliografía específica relacionada con el *Salón de pasos perdidos*, para la que se ha habilitado un espacio concreto en las referencias bibliográficas. A esta bibliografía, compuesta a partir de los textos enumerados en el segundo punto del estado de la cuestión, se suman dos herramientas de especial importancia: el ensayo del propio Andrés Trapiello, *El escritor de diarios* (Trapiello, 1998a), en donde se encuentra una poética diarística de suma importancia para todo el trabajo; y las entrevistas en las que el autor expone buena parte de su poética, entre las que destacan las de Marcos Abal y Ernesto Baltar (2013), Ana Nadal (2014), Juan Marqués (2015), Arcadi Espada (2016) y Alberto Olmos (2017). A estos textos se le sumarán, ocasionalmente, textos de otras disciplinas como las mencionadas: filosofía o psiquiatría, entre ellas.

En último lugar, pueden destacarse las publicaciones que han adelantado parte del trabajo teórico planteado en esta tesis (Luque Amo, 2016; 2017; 2018a; 2018b; 2018c; 2019), la mayoría de ellas en revistas especializadas en el campo de la teoría literaria y la literatura española.

¹³ El *Salón de pasos perdidos* añade, a partir de la cuarta entrega, el subtítulo de «novela en marcha».

NOTA SOBRE LAS TRADUCCIONES

Se ha optado por dejar en su versión original todas las citas extraídas de textos escritos en lenguas extranjeras que no están traducidos al español. Con el objetivo de facilitar la lectura, se ha añadido en nota a pie de página la traducción de estas citas, acompañada de un término que explica nuestra autoría: N. T. —«nuestra traducción».

PARTE I. EL DIARIO LITERARIO: POÉTICA E HISTORIA

Al emplear el nombre de poética, se mantiene en la primera parte de este trabajo una concepción amplia del término, equivalente según esta perspectiva a teoría de la literatura, pues puede detectarse una trayectoria relacionada con este significado desde su uso en Aristóteles (Bobes Naves, 2008a: 21) que se generaliza en los estudios literarios actuales (Lázaro Carreter, 1986: 17). El objetivo principal de las siguientes páginas, por tanto, es establecer una teoría y una historia del diario personal en la literatura: se trata de explicar su evolución desde su nacimiento como práctica privada, derivada de diversos antecedentes cronísticos, y desarrollar una descripción de sus principales componentes con el objetivo de definir su naturaleza textual en el seno del sistema literario y en relación con otras prácticas presentes en el mismo. Como se deduce de lo explicado hasta ahora, tal y como asume Bobes Naves a propósito de la investigación de la disciplina teórico-literaria (Bobes Naves, 2008a: 25), este trabajo parte de la existencia previa de varios elementos: la literatura o los géneros literarios entre ellos. Esto no significa, sin embargo, que no se problematice su definición; por el contrario, realizar un trabajo de estas características conlleva establecer los límites de conceptos como literatura y género literario. En la exposición de las teorías sobre literatura autobiográfica y su relación con el diario personal, esta idea de literatura tendrá especial relevancia, dada la problemática teórica de esta forma narrativa. Se seguirá para ello una definición de literatura amplia, en la línea de la establecida por Bobes Naves (2008a: 36-38), a la que se le añade la valoración del componente ficcional que la poética tradicional, desde Aristóteles, relaciona con el hecho literario. Esta última circunstancia no será óbice, sin embargo, para sostener al mismo tiempo una consideración pragmática de la literatura: aunque el texto literario tiene unos elementos que pueden aclarar su definición general, en última instancia serán quienes conforman

el sistema literario los que argumenten acerca de su carácter literario, tal y como lo entiende Schmidt (1997: 238).

A partir de esta concepción de la literatura, a lo largo de esta primera parte se desarrolla la aparición de una nueva forma en el sistema literario occidental del último siglo: el diario literario. Como se ha advertido ya, el empleo de la terminología en los primeros capítulos puede inducir a error, pero lo introducido en los puntos anteriores se ampliará en el punto cuarto para establecer una clara diferenciación entre diario personal —entendido como texto derivado de la práctica privada de llevar un diario— y diario literario —interpretado como texto surgido a partir de la inclusión del diario personal en el sistema literario—, los dos términos empleados a lo largo de este trabajo.

I. 1. ANTECEDENTES DEL DIARIO PERSONAL

El diario personal posee, para el estudioso y por decirlo así, una forma fantasmal. Tradicionalmente concebido como texto privado, en el siglo XIX la progresiva aparición de algunos diarios póstumos y su publicación le otorgan una nueva entidad que repercute en su evolución de práctica privada a obra pública. Cuando esto sucede, la práctica cotidiana de llevar un diario se encuentra generalizada en la sociedad decimonónica, lo que ofrece una idea de la dificultad para establecer su periodización; se puede pensar, a su vez, en la cantidad de textos que se han podido perder o permanecen ignorados hasta el asentamiento de una modalidad reconocible. Pese a ello, existe cierto consenso entre los teóricos de esta forma discursiva para proponer como fecha para el nacimiento de la práctica cotidiana de llevar un diario los siglos XVII y XVIII (Freixas, 1996: 5; Braud, 2012: 11; Lejeune, 2016: 7) y su asentamiento en el XIX (Girard, 1986: 57), dado que, con el nacimiento de una nueva clase social como la burguesa, la práctica cotidiana de llevar un diario personal deviene en ejercicio común. En el siglo XIX, la publicación masiva de los primeros diarios testimonia la expansión de la práctica y anticipa una nueva forma literaria desarrollada a finales de siglo y sobre todo en el siglo XX.

A propósito de su origen, y dada la aludida dificultad, es posible registrar una serie de antecedentes que explica su carácter y adivina su desarrollo posterior. Estos antecedentes se relacionan con algunas modalidades de la literatura clásica que atestiguan el nacimiento de la conducta autobiográfica¹⁴ y perfilan formas que preceden al diario personal. Michel Foucault señala precisamente la necesidad de retroceder a las formas clásicas para entender la idiosincrasia de las diferentes manifestaciones autobiográficas modernas:

¹⁴ La consideración del diario personal como escritura autobiográfica, tal y como sostienen los principales teóricos de la autobiografía y el diario (Lejeune, 1994; Braud, 2006), será una de las constantes metodológicas de este trabajo y se desarrollará más tarde a propósito de su análisis teórico.

En mi opinión, la denominada literatura del yo —diarios privados, narrativas del yo, etcétera— no puede ser entendida sino conformando el marco general, y muy rico, de las prácticas del yo. Se ha estado escribiendo sobre uno mismo durante dos mil años, pero no siempre de la misma manera. Tengo la impresión —puedo estar equivocado— de que existe cierta tendencia a presentar la relación entre la escritura y la narrativa del yo como un fenómeno propio de la modernidad europea. Por supuesto, no voy a negar que es moderna, pero fue uno de los primeros usos de la escritura (Foucault, 2003: 81).

Este primer capítulo va a partir de coordenadas similares a las formuladas por Foucault para ofrecer una breve panorámica de algunas formas de la época clásica, y más tarde de la época moderna, que preludian la aparición de la práctica diarística individual y marcan la transición entre el diario como objeto contable y el moderno diario personal.

I. 1. 1. Los orígenes de la escritura autobiográfica: María Zambrano, Mijail Bajtín y las tecnologías de Michel Foucault¹⁵

Al profundizar en los orígenes del diario personal, y asumida su relación con la escritura autobiográfica, debe hacerse referencia al contexto en el que surgen las primeras escrituras autobiográficas. Algunos autores que parten de esta intención relacionan el nacimiento de la autobiografía con la implantación del cristianismo y la aparición de las *Confesiones* de san Agustín; es el caso de Bravo Castillo, quien a partir de san Agustín destaca las prácticas religiosas de meditación y oración que habilitarán el «surgimiento histórico de diversas modalidades pre-autobiográficas, sobre todo las vinculadas con el modelo confesional» (Bravo Castillo, 2003: 284). Si bien la interpretación del texto de san Agustín como la primera autobiografía ha sido puesta en cuestión, lo cierto es que su modelo confesional establece muchas de las cuestiones que desarrollará la autobiografía moderna. El propio Rousseau es consciente de ello cuando titula su texto, sí considerado por antonomasia la primera autobiografía, con el nombre de *Confesiones*, y alguien como María Zambrano teoriza sobre la aparición del género confesional a partir de la obra de san Agustín.

¹⁵ Parte del presente análisis se ha expuesto en Luque Amo, 2017.

El ensayo de MARÍA ZAMBRANO, *La confesión: género literario*¹⁶, resulta de gran interés en tanto que parte de una concepción de los géneros parecida a la desarrollada por Todorov (Todorov, 1988): «Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen» (Zambrano, 2004¹⁷: 25). En esa consideración de los géneros de tintes orteguianos (Maillard, 2016: 63), Zambrano encuentra el origen de la confesión en la necesidad de revelar la vida por parte de un sujeto que empieza a considerarse a sí mismo como tal. Este primer sujeto no es otro que san Agustín, que según Zambrano «inauguró el género» en la medida en que «es el hombre viejo desamparado y ofendido, tanto como pueda estarlo el moderno, que al fin, se amiga con la verdad» (Zambrano, 2004: 24). A partir de san Agustín se desarrolla un género que define como «un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión» (Zambrano, 2004: 29) y construye una consideración de lo confesional como género puro que conecta a san Agustín con Rousseau, si bien a partir de este último, y su invención de lo que Zambrano denomina «vida literaria» (Zambrano, 2004: 83) el género toma dos direcciones: una que termina en la aparición de la «literatura de semiconfesión, (...) en que la secreta vida del corazón se ofrece para ser bebida, consumida por una avidez cada vez mayor» (Zambrano, 2004: 88); y otra que estará representada por la poesía pura, más próxima «a esa disciplina íntima en que la vida anímica alcanza su transmutación» (Zambrano, 2004: 89). Estas tesis serán de utilidad en el posterior análisis teórico del diario como escritura autobiográfica, pero lo interesante en este capítulo es que encuentra en el contexto cristiano la primera semilla de lo que más tarde con la modernidad se denominará confesión o autobiografía.

Otra perspectiva mueve a dos nombres de importancia en la teoría literaria y la filosofía: Mijail Bajtín y Michel Foucault, quienes se remontan unos siglos respecto a Zambrano para destacar algunas prácticas precristianas que anticipan la literatura autobiográfica.

En el caso de MIJAIL BAJTÍN, el posformalista ruso dedica algunas páginas de su *Teoría y estética de la novela* a retroceder a la Antigua Grecia, período que según su perspectiva «ha elaborado una serie de formas autobiográficas (...) que han ejercido una enorme influencia (...) en el desarrollo de la biografía y autobiografía modernas»

¹⁶ Aunque se va a utilizar la edición reciente de Siruela (Zambrano, 2004), la primera edición de esta obra apareció en México en el año 1943 (Luminar, 1943).

¹⁷ La primera edición de esta obra de Zambrano apareció en México en el año 1943: *La confesión: género literario*, México D. F., Luminar, 1943.

(Bajtín, 1989: 283).¹⁸ Su punto de partida se basa en la diferenciación entre dos tipos de autobiografía en la Grecia clásica, las de tipo platónico y las de tipo retórico, pero lo más interesante de su tesis radica en la transición que plantea de la consideración del «hombre biográfico» en esta sociedad griega hasta la que va a existir en la sociedad romana: en el hombre de la primera «no había (...) nada íntimo o privado, personal-secreto, vuelto a sí mismo» sino que «todo él estaba en el exterior» (Bajtín, 1989: 285); algo que cambia en la cultura del hombre propiamente romano, en donde Bajtín, apoyándose en autores como Tácito, encuentra la idea de autoglorificación, precedente del espacio autobiográfico entendido desde un punto de vista moderno. A partir de aquí, llega a «las formas autobiográficas en las que se manifiesta ya la descomposición de esa exterioridad pública del hombre, en las que empieza a abrirse camino la conciencia privada del individuo solo y aislado» (Bajtín, 1989: 295) y establece un acercamiento a formas que se parecen ya a la escritura privada del diario personal: entre sus alusiones, las obras autobiográficas de tipo estoico, las cartas de Séneca, las *Meditaciones* de Marco Aurelio y finalmente las *Confesiones* de san Agustín. En estos textos, en los que no obstante la dimensión pública de su escritura sigue siendo relevante, encuentra Bajtín una construcción de lo personal y lo íntimo, una construcción del sujeto (Bajtín, 1989: 297), que ya se relaciona con la escritura autobiográfica moderna.

En los años que escribe Bajtín su obra (1975), MICHEL FOUCAULT está a punto de comenzar la última parte de su empresa genealógica, esta vez centrada en establecer una hermenéutica del sujeto.¹⁹ En este contexto, analiza las diferentes formas en las que el hombre se ha constituido a sí mismo en el texto desde la época clásica, las denominadas «tecnologías del Yo» (Foucault, 1990), y llega a formas muy similares a las destacadas por Bajtín: Foucault se centra así en la producción grecorromana de los siglos I y II d.C. para referirse a autores como Marco Aurelio, Séneca o san Agustín, y destacar en especial dos géneros que van a ser analizados como precedentes directos de la escritura diarística: los *hypomnemata* y las epístolas morales.

¹⁸ Se emplea la edición española de 1989 (Bajtín, 1989), aunque la publicación original de Bajtín es de 1975: *Voprosi literaturi i estetiki*, Moscú, Judozhestvennaya literatura, 1975.

¹⁹ A partir de su curso de 1979 en el Collège de France, en el que desarrolla el concepto de *biopolítica*, Foucault se acerca al origen de la constitución del sujeto en la época clásica, tema al que dedica los cursos siguientes (de 1980 a 1984), llegando a establecer una auténtica genealogía del concepto de sujeto. En este trabajo se van a desarrollar algunas ideas foucaultianas a propósito de su consideración de las *escrituras de sí*.

I. 1. 1. 1. Los *hypomnemata*

¿Qué son los *hypomnemata*? Foucault los define como cuadernos de anotaciones personales. En un sentido técnico, «podían ser libros de contabilidad, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayuda-memoria» (Foucault, 1999: 292).²⁰ Los *hypomnemata*, sin embargo, no recogen solamente anotaciones que huyen del olvido, sino que, como señala Foucault, y esto es lo que le resulta interesante, constituyen «un marco para ejercicios que hay que efectuar con frecuencia: leer, releer, meditar, conversar consigo mismo» (Foucault, 1999: 293). Su uso como libros de vida se generaliza entre las clases cultas, y aparecen *hypomnemata* en donde se ingresan citas, fragmentos de libros, reflexiones sobre las acciones y los pensamientos cotidianos, hasta representar, en última instancia, una forma de subjetivación del discurso. Los *hypomnemata*, en este sentido, se convierten en un medio excelente para el establecimiento de la relación de uno consigo mismo. Ahora bien, el desarrollo de estos textos implica una paradoja que Foucault se plantea y a la que intenta responder: si los *hypomnemata* se construyen a partir de discursos aparentemente atemporales e inconexos —no hay que olvidar que son anotaciones personales sin un plan establecido—, ¿cómo se constituyen en medios de reproducción del sujeto, en tecnologías del Yo? (Foucault, 1999: 294). Para responder, Foucault intenta desarrollar su naturaleza narrativa. Si bien asume la dispersión natural de los *hypomnemata*, encuentra otros elementos que homogeneizan el discurso: su escritura se conforma como práctica regulada de la disparidad a partir de la elección de elementos heterogéneos, en lo que encuentra un «arte de la verdad inconexa» (Foucault, 1999: 295). Por tanto, el carácter inconexo de los discursos no excluye necesariamente la unificación; esta no se efectúa a partir de la composición de un conjunto sino que, según argumenta, se produce como resultado de dos acciones: escribir las anotaciones de los *hypomnemata*, por un lado, y consultar estas anotaciones —y por tanto su lectura y relectura—, por otro. En la conjunción de estas dos actividades, Foucault cree que el autor de los *hypomnemata* constituye un cuerpo y cita a Séneca para demostrarlo:²¹

²⁰ El texto de Foucault más utilizado en este punto es «La escritura de sí», citado en su versión española (Foucault, 1999) pero cuya referencia es de 1983: «L'écriture de soi», *Corps écrit*, 5, págs. 3-23.

²¹ Pierre Hadot matiza el pensamiento de Foucault respecto a los *hypomnemata*. Sin desarrollar su posición, quiero mostrar el argumento que sigue: «Eso que Foucault denomina las 'prácticas del yo' de los estoicos y también de los platónicos corresponde ciertamente a un proceso de conversión del yo: uno se despoja de toda exterioridad, del apego pasional a los objetos exteriores y a los placeres que éstos

«quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus» (Foucault, 1999: 296). Se trata, entonces, de que «el escritor constituya su propia identidad a través de esta recolección de cosas dichas» (Foucault, 1999: 296).

Los *hypomnemata*, por tanto, entre los que Foucault cita los de Séneca o Flavio Arrano, guardan una gran semejanza con la práctica del moderno diario personal, aunque las diferencias resultan claras. El propio Foucault señala que no deben ser considerados diarios exactamente en tanto que no construyen un relato de sí mismo ni tienen como objetivo recoger las confesiones del autor; por el contrario, el movimiento es el opuesto: no se trata de decir lo no dicho sino «captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí» (Foucault, 1999: 293). Se puede matizar a este respecto que muchos de los diaristas modernos —como sucede con Julien Green, quien no le encuentra otra explicación a su cotidiana tarea de llevar un diario que la de rescatar la memoria de su presente (Green, 1975: 82)— llevan sus diarios para registrar lo sucedido en el día, en una lucha permanente contra el olvido. A nuestro juicio, la diferencia entre los *hypomnemata* y el diario personal moderno habría que encontrarla más bien en las posibilidades literarias del segundo, en la medida en que se escribe en un medio en donde puede ser publicado, y en la construcción de unos elementos —relato, como señala Foucault, pero también, por ejemplo, construcción de la intimidad— narrativos. Pese a esto, debe reconocerse en última instancia que son prácticas que guardan un parentesco entre ellas y que los *hypomnemata* se conforman, si se tiene en cuenta que los primeros diarios personales modernos no se localizan hasta los siglos XVI y XVII, como un precedente bastante cercano a pesar de la lejanía temporal.

I. 1. 1. 2. Las epístolas clásicas

La epístola, segunda tecnología en la que Foucault se detiene, guarda muchas semejanzas con los *hypomnemata*. Para empezar, el envío de la epístola implica una

pueden proporcionar, se observa a sí mismo para ver si está progresando en este ejercicio, intenta ser dueño y señor de sí mismo, poseerse a sí mismo, encontrar la felicidad en la libertad e independencia interior. Estoy de acuerdo con todos estos puntos. Pero pienso que tal proceso de interiorización está inseparablemente unido a otro proceso gracias al cual uno se eleva a un nivel psíquico superior en el que encuentra otro tipo de exteriorización, otro tipo de relación con el exterior, una nueva manera de ser-en-el-mundo consistente en la toma de consciencia de uno mismo como parte de la Naturaleza, como parte de la Razón universal. Deja entonces de vivir en el mundo humano convencional y habitual para hacerlo en el mundo de la Naturaleza» (Hadot, 2006: 271-272).

práctica, un entrenamiento de la escritura cotidiana. El autor desarrolla los pensamientos y las reflexiones diarias y, sobre todo, da cuenta de lo sucedido en un periodo temporal determinado. Como sucede con los *hypomnemata*, el autor se construye en el texto mediante una práctica regida por la inquietud de sí. Ahora bien, la correspondencia no debe ser considerada solo como simple prolongación de la práctica de los *hypomnemata*; en la medida en que el autor de la epístola se dirige a alguien determinado, receptor concreto e individualizado, Foucault señala que el primero se hace presente ante el segundo: no solo por las informaciones que le da sobre su vida, sino «presente con una especie de presencia inmediata y casi física» (Foucault, 1999: 299). A diferencia de los *hypomnemata*, la introspección que el autor efectúa no tiene una naturaleza autorreferencial, sino de apertura al otro. Esto, sin embargo, no impide que, como señala Foucault, «los primeros desarrollos históricos del relato de sí se pueden encontrar del lado de la correspondencia» (Foucault, 1999: 301), antes que en los *hypomnemata*. Así, en las cartas de Séneca a Lucilio o en las de Marco Aurelio a Frontón se descubre un relato en el que prima la relación del autor consigo mismo. En *Tecnologías del yo*, Foucault (1990: 63) escoge una carta de Marco Aurelio a Marco Cornelio Frontón:

Saludos, mi más dulce maestro: Estamos bien. Me desperté algo tarde debido a un leve resfriado que ahora parece haber disminuido. Desde las cinco de la madrugada hasta las nueve me dediqué, en parte, a leer algo de la Agricultura de Catón, y, en parte, a escribir, gracias al cielo, un poco menos miserablemente que ayer. (...) Después de haberme calmado la garganta fui a ver a mi padre y le ayudé en el sacrificio. A continuación fuimos a almorzar. ¿Qué crees que comí? Un poquitín de pan, a pesar de ver a otros devorar habichuelas, cebollas y arenques llenos de huevas. (...) Después de las seis de la tarde volvimos a casa. Trabajé poco y, además, sin rumbo alguno. Luego tuve una larga conversación con mi madre mientras ella estaba sentada en la cama. (...) Así, cenamos tras habernos bañado en el lagar. No quiero decir que nos bañáramos en el lagar, sino que una vez que nos hubimos bañado, cenamos allí y disfrutamos escuchando bromear a los patanes. Al volver, y antes de darme la vuelta para empezar a roncar, cumplo mi tarea y le doy a mi maestro más querido un relato de lo que he hecho durante el día, y aunque pudiera echarlo de menos, no podría sufrir más por desperdiciar sus enseñanzas.

Como puede verse, a pesar de tratarse de un escrito epistolar, el tono con el que Marco Aurelio se dirige a Marco Frontón es el propio de un diario personal. El autor

revisa el día vivido y reflexiona acerca de sus acciones a lo largo del mismo. Es una clara muestra de un relato de sí mucho más completo que el que se puede encontrar en los *hypomnemata*. En las relaciones entre autobiografía, diario personal y carta, además, no debe olvidarse que las *Confesiones* de san Agustín tienen una naturaleza epistolar, en la medida en que están dirigidas a un emisor identificado con Dios, y que diarios de carácter más moderno como el *Diario para Stella*, de Jonathan Swift, o en partes del *Diario* de Ana Frank, el texto toma la estructura formal de la epístola, hecho que desvela la proximidad entre ambos modos de escritura. Se puede vislumbrar en la conocida fórmula empleada para iniciar el diario clásico, «Querido diario», que se trata de una estructura de raigambre epistolar. En definitiva, pueden encontrarse numerosos ejemplos en las cartas de estos siglos I y II d. C. que inducen a pensar en la epístola como plataforma para la autoconstitución del sujeto, como tecnología del Yo.

I. 1. 2. Los antecedentes directos del diario personal

Los orígenes del diario personal en el contexto occidental, tal y como señalan Philippe Lejeune y Catherine Bogaert (2006: 40), se relacionan con los inicios del comercio y la administración. El diario se emplea como soporte contable para el registro de los diversos sucesos que, de un modo pragmático, le interesan al diarista, que en ningún caso tiene que identificarse con una persona. En palabras de Lejeune (2006: 41), hasta el siglo XVI el diario tiene esencialmente un carácter colectivo, de tal manera que la personalidad queda excluida de sus páginas. El diario se desarrolla como un texto contable en el que se anotan los diversos asuntos que se quieren registrar con una intención claramente documental. En este contexto, aparecen formas como el diario de navegación o cuaderno de bitácora y el diario de viajes —que será visto a propósito de Montaigne en el apartado 1.3 del presente estudio—, el diario de cuentas o el diario que funciona como crónica histórica, antecedentes directos del diario personal y textos que explican la transición de la antigua práctica documental a la moderna concepción del diario como texto personal.

Andrés Trapiello, en *El escritor de diarios*, se acerca a los diarios de navegación para analizar su naturaleza como textos que recogían la crónica del viaje marítimo y en los que, evidentemente, estaba excluida la intimidad, «pues es la intimidad algo que repele a la ciencia» (Trapiello, 1998a: 33). La intención del diario de navegación, por lo

tanto, no era otra que la de ofrecer un testimonio del viaje y registrar los sucesos fundamentales del día a día. Con estas características lo interpreta igualmente Lejeune cuando señala que esta escritura evoca el respeto a lo cronológico (Lejeune, 2006: 56) y destaca un diario de navegación perteneciente a la tradición española como es el *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón. Este diario, transcrito y dejado a la posteridad por Fray Bartolomé de las Casas —cuya relación con el diario es polémica; se ha discutido en varios estudios (Zamora, 1989; Rushtaller, 1992) hasta qué punto De las Casas intervino en el texto original de Colón, lo que contribuye a su consideración mítica y literaria— describe los hechos acaecidos en el primer viaje de Colón a las Indias. Si bien es claramente un diario que respeta las fechas y documenta lo vivido día a día (Colón, 1991), está muy alejado de lo personal, e incluso en ocasiones se conforma como un relato en el que el narrador trata a Colón en tercera persona, a la manera de una crónica de la época. Diario, por lo tanto, testimonial, este texto proporciona una idea de los diarios de navegación, que estaban lejos de desarrollar la idea de un Yo personaje.

El diario entendido como crónica histórica de la época, por otro lado, es una constante desde la aparición en el siglo XV del *Diario de un burgués en París*, que es un documento anónimo que, entre 1405 y 1449, narra los acontecimientos más señalados del París de la Guerra de los Cien Años. Aunque sus entradas están fechadas y evolucionan de acuerdo al orden de un diario, el contenido es una crónica pura y la figura del diarista no aparece en ningún momento en esas páginas.²² Algo muy parecido ocurre en la tradición de la prosa catalana con la aparición de la crónica/diario de Miquel Parets. James S. Amelang descubre así (Amelang, 2003: 2) un texto del siglo XVII que, a través de la fórmula del diario, recoge la crónica de los sucesos acontecidos en la sociedad catalana. Este tipo de texto se emparenta con otros escritos diarísticos de la época, como es el ejemplo del *Diari* de Frederic Despalau, el *Dietari* de Francesc Puig o el de Francesc Ferrer.²³ Libros en donde lo personal tiene poca cabida, pero que reflejan el asentamiento total de una práctica e incluso la evolución de una escena autobiográfica a lo largo del siglo XVII.

²² En una de esas páginas, el autor anónimo describe lo siguiente: «El año mil cuatrocientos nueve, día quince de agosto, hubo tal tormenta, entre las cinco y las seis de la mañana, que una imagen de Nuestra Señora, que se hallaba en la iglesia de Saint-Ladre, de piedra recia y completamente nueva, fue derribada y rota en dos y lanzada lejos de allí» (Anónimo, 1963: 1).

²³ Todos estos documentos están registrados en el artículo «Memorias y diarios personales de la Cataluña moderna», de Simón Tarrés (1989).

En lo que respecta a la tradición anglosajona, pueden encontrarse muchos diarios que testimonian, como decía Lejeune, que es el siglo XVI en el que aparecen los primeros documentos diarísticos firmados por una persona y que prefiguran, de modo muy parcial todavía, algunas de las características de los diarios personales modernos, ya desarrollados en el XVII. Existe un catálogo bibliográfico muy completo de los diarios ingleses fechados entre 1442 y 1942, elaborado por William Matthews (1984), entre los que, además muchos textos diarísticos de carácter público, se pueden destacar varios diarios que demuestran lo anterior: es el caso de los diarios de Lady Gracia Mildmay, llevados a cabo entre 1570 y 1617 y de carácter privado; el de John Penry, que escribió un breve diario privado entre 1592 y 1593; o los de John Dee, conocido matemático y astrólogo que llevó un diario entre 1577 y 1600. Son diarios —se ve sobre todo en los de John Dee (Dee, 1842)— en los que prima la anotación breve, de uso pragmático, y en donde, a pesar de su carácter personal, el espacio privado apenas es sugerido. Si bien se podría hablar de diarios personales, en la medida en que están firmados, no tienen la entidad personal e introspectiva de los diarios ingleses posteriores; la diferencia radicaría, sobre todo, en las desemejanzas respecto a la elaboración narrativa, prácticamente inexistente en estos textos del XVI.

Otro caso estaría representado por los llamados diarios espirituales, que a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII se cultivaron con bastante frecuencia. Uno de los diarios espirituales más conocidos es el de Ignacio de Loyola, escrito entre 1544 y 1545, en donde el fundador de la Compañía de Jesús registra los momentos de su comunión con Dios. Estas narraciones, si bien se pueden calificar como diarios personales en la medida en que están firmados, no reflejan otros aspectos del diarista que no sean los referidos al hecho religioso, para comportarse como textos en los que se construye una suerte de contabilidad espiritual y religiosa.

El origen del diario entendido como libro de cuentas, también llamados libros de razón, ha sido señalado por diversos teóricos (Lejeune, 2006: 63; Caballé, 2015a: 64) y es, tal vez, el antecedente más directo del moderno diario personal. El libro de cuentas se manifiesta como un registro de propiedad en el que se acumulan todos los sucesos que interesan a la contabilidad económica de la familia. En el libro de cuentas cabe todo lo referido a la compra semanal, los gastos y beneficios de las cosechas o el registro diario del ganado. Isabelle Luciani le dedica un interesante artículo (2013) al libro de cuenta y razón en la Provenza de los siglos XVI y XVII. En él define el libro de cuenta y razón como un texto con asuntos domésticos muy diversos cuyo punto de intersección

es el escritor y expone cómo, a diferencia de lo que sucedía con el diario de navegación, su escritura es ampliamente autorreferencial, ya que el escritor escribe para él y para los suyos, sin preocuparse de un lector externo (Luciani, 2013: 174). Hasta tal punto es así, que en muchas ocasiones este libro conduce a la redacción de otro tipo de textos. Es el caso del jurista aviñonés Richard de Cambis, citado por Luciani (2013: 172), quien a principios del siglo XVII escribe lo siguiente:

Todas las mañanas escribiré todo lo que haya sucedido el día anterior que me haya concernido u otras cosas dignas de mención. En otro cuaderno de este libro o en otro libro serán apuntadas las adquisiciones de mis bienes, deudas, activos y pasivos. (Cambis, *apud* Luciani, 2013: 172).

Ese registro de todo lo que le sucede el día anterior, desde un punto de vista personal —pues lo que concierne al registro notarial parece confiarlo a otro cuaderno—, coincide claramente con la voluntad del diario personal. Este hecho, sin embargo, no debe resultar extraño; a lo largo de todo el siglo XVII los grandes diaristas ingleses escriben diarios personales de gran entidad e incluso Samuel Pepys lleva a cabo el que muchos han denominado primer diario moderno. El libro de cuenta y razón, además, puede llegar incluso a registrar un uso literario del lenguaje, toda vez que utilizan su potencial para restituir lo más exactamente posible las experiencias que han vivido (Luciani, 2013: 192). Es el siglo XVII, en definitiva, el momento en que el diario entendido como conjunto de anotaciones contables empieza a considerarse poco a poco como un texto en el que se puede registrar la personalidad de un individuo, marcando la transición entre el documento contable de carácter público y el texto personal de naturaleza privada.

I. 1. 3. Un precedente en la construcción textual de lo íntimo: Michel de Montaigne

Diferente a todos los anteriores, finalmente, es el ejemplo de MONTAIGNE, al que algunos investigadores consideran precursor del moderno diarismo (Martí Monterde, 2014: 73) y a quien alguien como Borges denominó «padre de la intimidad» (Borges,

2007: 521). En sus *Ensayos*,²⁴ Montaigne explicita su intención: «Quiero que me vean en mi manera de ser simple, natural y común, sin estudio ni artificio. Porque me pinto a mí mismo» (Montaigne, 2016: 5). A lo largo de estas páginas, que poseen una naturaleza ensayística, al modo de las meditaciones clásicas y con un desarrollo histórico, aparece cada cierto tiempo el Yo de Montaigne para descubrir situaciones cotidianas como la siguiente: «Acabo de ver en mi casa a un hombrecillo originario de Nantes, nacido sin brazos, que ha adaptado tan bien los pies al servicio que le debían las manos, que éstas en verdad han olvidado a medias su función natural» (Montaigne, 2016: 131). Como puede intuirse, el registro de este tipo de anécdotas va más allá de la mera crónica histórica que se observaba en el resto de documentos diarísticos comentados anteriormente. El tono de este Yo, además, no es en la mayoría de casos el propio de la autobiografía, sino que habla desde el presente con la intención de registrar su cotidianidad:

Yo, tan desvergonzado de lengua, estoy, sin embargo, aquejado por temperamento de este pudor. Si no es muy instigado por la necesidad o por el placer, casi nunca muestro a la vista de nadie los miembros y las acciones que nuestra costumbre ordena esconder. Me resulta todavía más penoso porque no lo considero conveniente en un hombre, y sobre todo en un hombre de mi profesión (Montaigne, 2016: 25).

En los *Ensayos*, si bien estos están lejos de constituirse como un diario personal, no es difícil contemplar la cercanía del tono de Montaigne con la escritura diarística moderna. En este sentido, es muy relevante un hecho que el propio Montaigne narra en sus *Ensayos*: su padre ya poseía, además del libro de cuentas familiar, un diario que narraba los acontecimientos más importantes del día:

En el gobierno de la casa mi padre seguía un método que yo sé enaltecer, pero en absoluto imitar. Además del registro de los asuntos domésticos donde se incluyen las cuentas menores, los pagos o los tratos que no requieren la mano del notario, registro del que se encarga un contable, ordenaba al criado que le servía para escribir que llevara un diario para compilar todos los acontecimientos de cierta relevancia, y las memorias día a

²⁴ Se emplea la edición española de Acantilado (Montaigne, 2016), pero hay que recordar que los dos primeros tomos de los *Essais* se publican en el año 1580, a los que se añade la publicación de un tercero en 1588: *Essais, livres I et II*, Burdeos, Simon Millanges, 1580; *Essais, livres I, II et III*, París, Abel L'Angelier, 1588.

día de la historia de su casa —muy agradable de ver cuando el tiempo empieza a borrar el recuerdo, y muy oportuno con frecuencia para librarnos de dudas—: ¿cuándo se empezó tal obra?, ¿cuándo se acabó?, ¿qué comitivas han pasado por ella?, ¿cuánto tiempo han permanecido?, nuestros viajes, nuestras ausencias, matrimonios, muertes, la llegada de noticias felices o desdichadas, el cambio de los sirvientes principales, ese tipo de materias. Es un uso antiguo que encuentro digno de ser recuperado, cada uno en su dominio. Y me considero necio por no haberlo hecho (Montaigne, 2016: 305-306).

Montaigne está describiendo la actitud del diarista moderno, que pretende recoger los sucesos cotidianos para reconstruir su identidad en el texto; Montaigne se lamenta por ello e incorpora esa actitud en sus *Ensayos*, en donde en ocasiones aparece este ánimo. Es esta actitud la que lo conduce a escribir uno de los textos más cercanos al diario personal que se pueden encontrar en el siglo XVI: su *Diario de viaje a Italia*.²⁵ Este texto, que narra el viaje a Italia, Alemania y Francia efectuado por Montaigne entre 1580 y 1581, tiene un carácter misceláneo, pues la primera parte del mismo está narrado por un presunto secretario que escribe en primera persona. A partir de febrero de 1581, empieza a escribir el propio Montaigne, y en el registro de los hechos diarios del viaje se hallan entradas que pueden formar parte de cualquier diario moderno:

El 17 tuve un cólico durante cinco o seis horas, soportable, y expulsé poco después una piedra del tamaño y la forma de un piñón grande. En Roma teníamos rosas y alcachofas; pero yo no notaba ningún calor extraordinario, estaba vestido y cubierto como en mi casa (Montaigne, 2010: 233).

El texto, en general, demuestra la cercanía entre ciertos diarios de esta época, como sucedía con los libros de cuenta y razón, y la moderna concepción del diario personal; en el *Diario de viaje a Italia* de Montaigne se produce en todo momento la construcción de un tono privado y el desarrollo del Yo. No obstante, parte de sus *Ensayos* están basados en textos como este diario, lo que arroja luz acerca de la naturaleza autobiográfica de toda la prosa de Montaigne y su capacidad para anticipar lo que más tarde se constituirá como el diario personal moderno.

²⁵ Que, como se verá a continuación, se publica póstumamente en 1774.

I. 2. ORIGEN Y NACIMIENTO DEL DIARIO PERSONAL

En el anterior epígrafe se mantenía que el diario personal es una forma fantasmal. Esto dificulta la cronología de su aparición y además plantea a los estudiosos de esta modalidad una paradoja: el diario personal escrito en un momento dado puede tardar años, décadas e incluso siglos en publicarse, de tal manera que deben tenerse en cuenta en todo momento dos periodizaciones: la que valora el momento histórico en que estos textos fueron escritos y la que, por otro lado, analiza la época de publicación de los mismos, es decir, lo que implica el estudio de la producción y la recepción de estos textos. Esto provoca cierta confusión añadida, pues durante los primeros siglos de aparición de estos textos apenas se publicaron obras diarísticas. Por ejemplo, de los antecedentes del diario personal que se han mencionado en el anterior apartado, solo los *Ensayos* de Montaigne fueron publicados en una fecha cercana a su aparición, e incluso su *Diario de viaje* tuvo que esperar a 1774 para verse publicado. Teniendo en cuenta esta circunstancia, debe decirse que hasta ahora se ha seguido en este trabajo una periodización del primer tipo, que tiene en cuenta el momento en que se gestan estas formas textuales, pues se ha pretendido destacar modalidades que explican la aparición de la práctica del diario personal.

El estudio genealógico del diario personal moderno seguirá necesitando esta doble perspectiva de estudio e interpretación: el diario personal puede entenderse como una forma que nace en los siglos XVII y XVIII, pero su introducción en el sistema literario no tiene lugar hasta el siglo XIX, cuando se producen las primeras publicaciones y aparecen con regularidad los primeros textos póstumos de carácter diarístico. De acuerdo a la perspectiva que valora el contexto en el que estas obras surgen, habría que detectar la primera ola de diarios personales en el contexto inglés; como se ve en el catálogo citado de William Matthews (1984), o en el libro de Elisabeth Bourcier (1976), en la Inglaterra del siglo XVII el desarrollo del diario personal es ya manifiesto y en ese contexto nace el que generalmente se ha considerado el primer diario susceptible de ser convencionalmente leído como literario: los *Diarios* de Samuel Pepys. Todas estas obras, sin embargo, son publicadas en el siglo XIX, lo que muestra un desfase

importante entre la aparición de estas formas y su consolidación en el mercado editorial. En el siglo XIX, además, la práctica de llevar un diario personal ya se ha democratizado en muchos países europeos, y Francia pasa a convertirse en el escenario más importante para el diario, pues es en el contexto galo en donde aparecen los primeros diarios de gran recorrido y el que puede considerarse el primer gran diario personal: el *Diario íntimo* del suizo Henri-Frederic Amiel.

Fruto de lo anterior, el contenido de este epígrafe estará centrado en estudiar la aparición del diario personal en las tradiciones anglosajona y francesa, pues a partir de estos dos ámbitos europeos se puede comprender el surgimiento de determinadas obras que, partiendo del texto derivado de la práctica de llevar un diario personal, terminan conformándose como obras poseedoras de un estatus así reconocido como literario.

I. 2. 1. El ámbito inglés: Pepys y Byron

En la primera antología de diarios personales surgida en el mundo hispánico, Antonio Dorta menciona la atención que se le prestó en Inglaterra a este tipo de escritura (Granell; Dorta, 1963: XXXI); el análisis de Dorta es profundo y señala cómo es en el siglo XVII, y no antes, cuando aparece la moderna forma del diario personal. Es este, además, un periodo de florecimiento para el diario en el contexto inglés; Dorta denomina el siglo XVII como «el siglo de oro del diarismo inglés» (Granell; Dorta, 1963: XXII). Las causas para este florecimiento especial han sido muchas: el nacimiento de la burguesía moderna en el país que, según Steve Pincus (2013), va a protagonizar la primera revolución moderna y el nacimiento de la democracia; o la influencia de la religión protestante a la hora de divulgar un examen libre de conciencia extraño a la restrictiva moral católica —circunstancia que, según algunos autores, podría explicar el tardío desarrollo del diario personal en países de raigambre católica como España (Ribeyro, 2018)—, entre ellas. La afirmación de Dorta se ve corroborada además por su análisis de los diarios de Samuel Pepys, texto a partir del cual, según Dorta, «el diario íntimo entra aquí en su plenitud» (Granell; Dorta, 1963: XXII), pues en este diario «el interés está centrado en él mismo, en lo que piensa, en lo que hace: su diario es un espejo animado donde no solo vemos al escritor sino a todo lo que lo rodea» (Granell; Dorta, 1963: XXII). El análisis tan temprano de Dorta demuestra una

gran intuición a la hora de valorar la construcción del sujeto y su mundo personal en un diario como el de Pepys.

SAMUEL PEPYS, nacido en Londres en 1633, llegó a ser uno de los políticos más influyentes de su época, y en esa trayectoria profesional se acompañó de un diario que llevó de 1659 a 1669. En estas páginas se asiste a la construcción de un Yo moderno que describe fielmente su cotidianidad. El tono privado, y al mismo tiempo universal — su vida cotidiana se representa como la de otros hombres a lo largo de la historia— puede encontrarse en muchas de sus entradas:

Diciembre, 19. Esta mañana mi mujer se puso su mejor vestido para ir al bautismo del hijo de Mrs. Hunt. En el camino sostuvimos una violenta discusión porque lucía cintas de dos colores que no armonizaban. Llegué pronto a las palabras gruesas, y en mi estúpida ira, la llamé p..., de lo cual me arrepentí inmediatamente (Pepys, 2014: 120).²⁶

El diario de Pepys cumple con todas las condiciones del diario personal moderno: está escrito con regularidad, recoge el espacio privado del autor y desarrolla el Yo de tal modo que habilita lecturas diferentes a las meramente referenciales. Este tipo de reflexiones que construyen el Yo diarístico aparecen a lo largo de todas las entradas del diario. Además, se trata del primer diario en que se construye un espacio íntimo. Hay varios sucesos que narra y que son sintomáticos: el 9 de abril de 1661, estando casado, reconoce intentar besar a cinco damas haciendo uso en tono jocoso de su posición laboral (Pepys, 2014: 95); un día después, confiesa besar a una de esas damas, Rebeca Allen, «bastantes veces» (Pepys, 2014: 96). Actos que en una sociedad como la inglesa de su tiempo hubiesen comportado el desprestigio de un hombre como Pepys y que, en definitiva, evidencian el espacio privado de su diario. Otra característica se relaciona con esta construcción privada de las páginas de Pepys; el texto original de su diario estaba escrito con un lenguaje cifrado para que solo el autor tuviera acceso al mismo. Este mecanismo taquigráfico es descrito minuciosamente por Lejeune (2006: 70) y evidencia el deseo de Pepys por mantener oculto su diario.

Un último elemento que sobresale en la confección de estos diarios es el estilo. Los diarios de Pepys pueden concebirse como algo más que un diario personal porque están bien escritos, con un estilo cuidado que favorece la lectura externa. Es el elemento

²⁶ Los primeros extractos del diario de Pepys se publican en 1825 por medio de Richard Griffin Braybrook y John Smith en: *Memoirs of Samuel Pepys*, Londres, Henry Colburn.

que precisamente alguien como Lejeune destaca en su análisis; si el francés describe los diarios de Pepys como un monumento (Lejeune y Bogaert, 2006: 68) es porque su diario «seduce» gracias a que «su pluma une bajo el mismo impulso aquello que es dominio público, privado, íntimo» (Lejeune y Bogaert, 2006: 69). Pepys logra aderezar con su estilo una obra diarística que, finalmente, prevalece por el modo en que está escrita y por el personaje que construye, no por los acontecimientos que cuenta. Paul Morand lo explica a la perfección:

Los *Diarios* de Pepys son en primer lugar un documento humano. Los grandes acontecimientos aquí relatados, sirven sobre todo para realzar y establecer los planos. (...) Lo importante aquí no es el general, sino Pepys y su botella plantada en pleno realismo pero sin engañifa, en medio de una naturaleza muerta; la escena histórica solo tiene valor decorativo: es la pintura de una pintura (Morand, 2014: 8).

En la línea de lo que Carlos Pujol señalaba en la introducción, los diarios de Pepys cumplen con lo esencial para soportar una posible lectura literaria: sus páginas son relevantes por la forma en la que están escritas y por la construcción moderna de un Yo que es consciente de las capacidades del diario personal como texto. Así lo entiende José Luis de Juan en una reseña cuando señala, sobre el diario de Pepys, que «su retrato humano pervive gracias a la frescura de los detalles y las cualidades hipnóticas de su prosa» (De Juan, 2014). El diario de Pepys, como adelantaba Dorta, es el primer gran diario personal; pero, además —y como se explicará más tarde a propósito de su definición—, podría definirse como el primer diario susceptible de ser interpretado como un texto literario.

En la tradición británica hay otros diarios destacables en los siglos XVII y XVIII; entre ellos, el diario de JOHN EVELYN, quien lo escribe desde 1640 hasta 1706. El *Diario* de Evelyn, que era amigo personal de Pepys, tiene un carácter más notarial que el del anterior; tampoco alcanza el nivel de desarrollo del Yo del diario moderno y sus cualidades son más documentales que literarias. Más relevante, por la modernidad de su estructura, es el *Diario londinense* de JAMES BOSWELL, que es un diario que llevó el conocido biógrafo de Samuel Johnson en su primera estancia en Londres entre 1762 y 1763. El diario, cuyo contenido está ya literaturizado, muestra las andanzas del joven Boswell en la clase alta de la sociedad londinense. Como señala Trapiello, «Boswell es un hombre que goza de la sociedad, ama la conversación, el tráfico por las

mansiones principales y los amores con mujeres venales» (Trapiello, 1998a: 151). El diario desarrolla una fuerte vertiente confesional —Boswell se recrea en los detalles sexuales, como cuando señala, con tono jocoso, la necesidad lujuriosa que una noche le hace dirigirse a Saint James Park y mantener relaciones sexuales con una prostituta (Boswell, 1950: 255)—, pero en general está lejos de construir un Yo diarístico con la entidad del que aparece en los diarios de Samuel Pepys; así, resulta muy interesante por las posibilidades retóricas y literarias del diario, pero todavía está lejos de la construcción de un mundo personal como el de Pepys o el diarismo francés del XIX. También resulta de interés el diario de viaje que mantuvo Boswell en su viaje a las Islas Hébridas, en compañía de Samuel Johnson, en el año 1773. Fruto de ese viaje es su *Diario de un viaje a las Hébridas con Samuel Johnson*, texto que es una mezcla entre el diario de viajes y la biografía, pues en todo momento Boswell centra su punto de vista en describir a Johnson. Dada la calidad literaria de la obra, sin embargo, es una buena muestra del asentamiento de la estructura diarística en el sistema literario; del mismo modo, en el siglo XVIII un autor como Daniel Defoe, con su *Diario del año de la peste* publicado en 1722, había empleado ya la estructura narrativa del diario para armar una novela, lo que, junto a la obra diarística de Boswell, demuestra la asunción del diario como posible forma literaria en la Gran Bretaña del siglo XVIII.

Ya en el siglo XIX son de interés los *Diarios* de Walter Scott y, sobre todo, los de LORD BYRON. Este último escribe varios diarios a lo largo de su vida, ninguno de larga duración, pero en la unión de todos ellos, desde 1813 a 1821, se muestra una obra diarística madura, de un hombre que ya entiende el diario personal como algo más que un cuaderno de anotaciones. En el «Diario de Londres», por ejemplo, Byron desnuda sus reflexiones con frecuencia:

Estoy *ennuyé* más allá del tiempo que suelo emplear para este verbo bostezante, el cual siempre estoy conjugando, y no veo que la sociedad sirva de mucho para arreglar el asunto. Soy demasiado vago como para pegarme un tiro, y algo así enfadaría a Augusta y tal vez a ; pero sería un buen apaño para George, por otro lado, y no tan malo para mí. Pero no me dejaré tentar (Byron, 2018: 129).²⁷

²⁷ En este trabajo se emplea la edición española de Galaxia Gutenberg de 2018, pero los primeros pasajes del diario de Byron se publican en 1830, gracias a la antología de sus escritos diarísticos y epistolares llevada a cabo por Thomas Moore: (1830), *Letters and Journals of Lord Byron: with Notices of His Life*, Londres, John Murray.

Byron construye un espacio personal en sus diarios; si bien la dispersión y el fragmentarismo de su obra dificultan una interpretación que exceda su naturaleza referencial, la construcción del Yo en los diarios de Byron posee tanta solidez que en todo momento se tiene la impresión de estar ante un texto con cualidades literarias. El propio Byron es consciente de las posibilidades literarias del diario cuando, en una de estas entradas, señala lo siguiente: «Esta tarde he quemado las escenas de una comedia que acababa de empezar. Se me ha pasado por la cabeza expectorar una novela, o mejor un cuento en prosa. Pero qué novela podría igualar a la realidad» (Byron, 2018: 92). En las dispersas páginas que nutren su obra diarística, Byron construye un texto que, dada su naturaleza constatable de diario personal en una época tan avanzada como el XIX, tiene ya mucho de diario literario.

I. 2. 2. El contexto francófono: Stendhal y Amiel

En la tradición francesa, por otro lado, se han producido quizás los textos más importantes para la comprensión del hecho diarístico como fenómeno literario, aunque es necesario esperar más de un siglo para encontrar algún ejemplar que sea comparable a los *Diarios* de Samuel Pepys. Es el caso del *Journal* de STENDHAL, posiblemente el primer gran diario de las letras francesas. Aunque no se trata de un todo homogéneo, el diario abarca un periodo de diecisiete años (1801-1818) en el que Stendhal narra numerosos viajes y anota todos los sucesos que conciernen a su vida privada con el elegante estilo que caracterizará a sus novelas años después. El propósito de Stendhal, además, queda claro desde la primera página que escribe el 18 de abril de 1801: «Me decidí a escribir la historia de mi vida, día por día. No sé si tendré fuerza de llevar a cabo este proyecto, ya comenzado en París» (Stendhal, 1963: 160). Aunque no ha quedado para la posteridad esa historia de su vida, pues son solo diecisiete años y no relatados de manera homogénea, en el *Journal* de Stendhal se presencia una configuración del Yo que permite encontrar en el texto diarístico un personaje narrativo. En sus páginas abundan anotaciones como la siguiente:

Lluvia de verano a las cuatro. Como en la calle de La Loi, frente a una tabla que hace de puente; las personas que pasan me divierten mucho por los rasgos de carácter. La lluvia me dispone a esa divina ternura que me invadía en Italia (Stendhal, 1963: 172).²⁸

La interioridad de Stendhal está perfectamente construida en el texto y, lo que resulta más eficaz, mediante el estilo que lo hace constituirse como uno de los grandes narradores de la literatura universal. Como sucedía con Pepys, y en menor medida con Lord Byron, en las páginas de este diario ya puede encontrarse una construcción literaria del Yo. Así lo corrobora Antonio Muñoz Molina:

La naturalidad en la escritura moderna es probablemente una invención de Stendhal. (...) Stendhal ya es como nosotros. Sus diarios de hace dos siglos justos se leen como si acabaran de escribirse. O más exactamente: como si se estuvieran escribiendo ahora mismo, delante de nosotros (Muñoz Molina, 2012).

Siguiendo el razonamiento de Muñoz Molina, en Stendhal se encuentra el primer diarista francés cuya obra todavía puede leerse por lo que es, no por su contenido histórico o su capacidad para reconstruir la vida del autor. El diario de Stendhal posee un valor literario por sí mismo.

Otro diario de renombre es el de BENJAMIN CONSTANT, quien, aunque nacido en Suiza, está vinculado por su familia a Francia; los diarios de Constant abarcan los años de 1804 a 1816 y destacan, como los de Stendhal, por su voluminoso tamaño, así como por la construcción de un espacio privado en el que se sincera constantemente. La última edición francesa de Gallimard (Constant, 2017) divide estos diarios en tres y en esta división tienen interés sobre todo los primeros, pues en los otros dos diarios predomina la entrada breve, con interés meramente documental. En los primeros, que registran los sucesos desde el 22 de enero de 1804 al 8 de mayo de 1805, Constant logra construir un Yo similar al de Stendhal, aunque sin la capacidad y el desarrollo literario del primero; el desarrollo narrativo se produce solamente en algunas entradas, y entre los temas destacan por su interés los referidos a su relación amorosa con Madame de Stäel, llamada Minette, o el desarrollo de su melancolía e inestabilidad sentimental, como destaca Michel Braud (2012: 107).

²⁸ La primera edición del diario de Stendhal se publica en 1888, referenciada en la bibliografía de este trabajo (Stendhal, 1888).

Escrito en francés, aunque surgido de la pluma de un suizo,²⁹ se halla el que casi todos los estudiosos han definido como el diario personal más importante de todos los tiempos: el *Diario íntimo* de Amiel. Profesor mediocre, como adjetiva Braud (2012: 74), de la Academia de Ginebra, HENRI-FREDERIC AMIEL llevó una vida insustancial que, sin embargo, dejó el diario más ambicioso que se ha escrito hasta la fecha, con un total de 16900 páginas; sin familia, sin aficiones importantes ni contactos relevantes dentro de la ciudad suiza, Amiel se volcó en su diario, del que se podría decir que fue adicto. El suizo se convierte así en el primer diarista que vive para reflejar esos acontecimientos en su obra, y por ello es materia de estudio de muchos autores — Bourget (1920); Marañón (1962)— que consideraron el de Amiel como un caso excepcional. En el diario de Amiel, como indica Laura Freixas (1996b), está contenido *todo* Amiel, y por eso es el diario personal más importante del siglo XIX.

Como señala Braud (2012: 275), Amiel comienza a llevar su diario en 1839, pero las anotaciones no empiezan a ser regulares hasta diciembre de 1847. A partir de esa fecha va a escribir a diario durante más de treinta años, hasta su muerte en 1881. En ese desarrollo pantagruélico de la cotidianidad, Amiel va a hacer de su diario una suerte de hogar, en el que deposita toda su vida privada. No es de extrañar que los teóricos del diario entendido como forma íntima, el diario íntimo, cifren en Amiel el ejemplo paradigmático de esa construcción textual. En palabras de Laura Freixas, estas páginas «son una introspección a tumba abierta» (Freixas, 1996c: 51), y ello se puede deducir de cualquiera de sus entradas:

Esta noche he sentido el vacío en mi derredor. El porvenir, la soledad, el deber; todas las ideas solemnes o apremiantes, han venido a visitarme. Me he recogido, en mí mismo, cosa necesaria contra la dispersión y la distracción que traen consigo los días y los pormenores (Amiel, 1980: 31).³⁰

²⁹ Es interesante, de hecho, esta doble cultura; Amiel era un protestante y, según señalan autores como Bourget (1920: 279), este es un detalle muy importante para entender su labor tenaz como diarista. Ya se ha sugerido a propósito de Pepys cómo algunos autores vinculan el desarrollo de la moral protestante en la burguesía europea con el nacimiento de la práctica del diario personal; el otro gran ejemplo sería Gide, quien además le va a servir a Barthes para alertar de esta relación entre cultura protestante y diario en su primer acercamiento a la cuestión (Barthes, 2002a: 33).

³⁰ La primera edición del diario de Amiel aparece en 1883, en la edición *Fragments d'un journal intime*, como atestigua Braud (2012: 555).

Amiel construye el espacio íntimo más desarrollado del diarismo moderno, y por eso su diario es el diario personal por excelencia. Esto repercute además en la construcción de un personaje; el Yo de Amiel se desarrolla fragmentariamente, entrada a entrada, hasta constituirse como una forma similar a la del personaje de ficción. Esto último se produce mediante un efecto sencillo; a pesar de su carácter referencial e histórico, en las páginas del diario de Amiel se levanta la construcción de una personalidad que, como asevera Paul Bourget (1920: 258), es representativa de otras personalidades. Amiel, en otras palabras, construye un personaje universal a partir de sí mismo, como el propio Marañón asegura:

En esto estriba el valor incomparable del Diario de Amiel: es la ventana anónima de la calle estrecha que nos enseña un interior mediocre, pero lleno de sentido profundamente humano, de glorias y bostezos de calibre vulgar, y, por tanto, iguales a los nuestros (Marañón, 1962: 17).

Esta universalidad del personaje de Amiel lo hace constituirse como un personaje también literario.³¹ Además, Amiel es capaz de incorporar una escritura cuidada y estilosa que hace del diario una obra con interés literario. El tono lírico de su prosa puede localizarse en gran parte de las entradas:

A 7 de septiembre de 1851. Son las diez de la noche. Un rayo extraño y discreto de la luna, una brisa fresca y un cielo donde flotan algunas nubes hace de nuestra terraza un sitio encantador en esta hora. Estos rayos pálidos y suaves dejan caer del cenit una paz resignada que penetra; son como la alegría tranquila o la sonrisa pensativa de la experiencia, pintados con cierto matiz estoico (Amiel, 1980: 24).

El paisaje está descrito por medio de un tono lírico que apuntala el carácter literario otorgado por la construcción narrativa del Yo. El diario de Amiel, desde esta perspectiva, se conforma como el diario personal e introspectivo por antonomasia que, además, tiene propiedades literarias manifiestas.

Grandes escritores escriben diarios en Francia durante la época de Amiel: es el caso de Charles Baudelaire o Paul Valéry, pero ninguno de sus diarios, centrados en

³¹ Similar línea de interpretación seguía Aristóteles al adjetivar la *poiesis* con un carácter universal enfrenteado a la naturaleza concreta de lo histórico (Aristóteles, 1974: 157-158).

aspectos más intelectuales que privados, logran alcanzar la relevancia del primero. Por su enorme información sobre la escena literaria de la época, es muy interesante el diario de los hermanos Goncourt, llevado a cabo entre 1851 y 1870 y en donde se pueden encontrar retratos de los personajes más célebres de la época, como Sainte-Beuve (Goncourt, 2017: 219) o Gustave Flaubert (2017: 99), pero está lejos de poder considerarse un diario personal, pues se trata de una crónica del momento literario. Ya en el siglo XX destaca la aparición del diario de André Gide, cuya publicación, como se verá al final de este epígrafe, supone la confirmación del diario como manifestación literaria.

1. 2. 3. Otras tradiciones: Kafka, Tolstói, Leopardi y Thoreau

Durante el siglo XIX, la práctica del diario personal se observa generalmente asentada en los países europeos. Si bien no hay ninguna tradición tan fuerte como la francesa y la inglesa, en las grandes literaturas europeas aparecen diversos ejemplos de diario personal, que además abundan en escritores de renombre.

En la tradición germana destaca por su publicación temprana la obra de otro suizo, Johann Caspar Lavater, titulada *Diario secreto de un observador de sí mismo*. Publicada en 1773, podría ser el primer diario personal en conocer la publicación —tema que trataré a continuación—, pero la temática del texto está demasiado apegada a lo confesional religioso, por lo que no podría considerarse un diario moderno a la manera de los diarios publicados en el XIX. Más importantes son un breve diario que llevó Novalis entre 1797 y 1800, que testimonia la aparición de esta forma en Alemania, y finalmente los diarios de FRANZ KAFKA. Estos últimos, escritos ya en el siglo XX, desde 1910 a 1923, rebosan modernidad; Kafka construye un diario de gran desarrollo a partir de su privacidad. Todo en el texto de Kafka rezuma un tono sincero: «Ayer hablé francamente con mi jefe; la decisión de hablarle y la promesa de no echarme atrás me facilitaron dos horas de sueño inquieto durante la pasada noche» (Kafka, 1983b: 137). Esto demuestra la actitud de Kafka ante su diario; se siente libre, dispuesto a escribir todos los pensamientos que le perturban, por lo que el texto diarístico funciona como una vía de escape:

16 de diciembre. No volveré a abandonar este diario. Debo mantenerme aferrado a él, porque no puedo aferrarme a otra cosa. Me gustaría explicar el sentimiento de felicidad que, de vez en cuando, siento en mi interior, como ahora, precisamente (Kafka, 1983a: 24).³²

A través de la confesión diaria, Kafka se autoconstruye en el texto durante más de una década —en los primeros años dedica más tiempo a sus diarios que en los últimos—, y, en la línea de Amiel, consigue levantar un mundo literario a partir de su intimidad. El diario, además, no era estrictamente secreto, pues en 1921 declara que le ha dado todos los diarios a M. (Kafka, 1983b: 189), quien no es otro que Max Brod: el famoso abogado que salvó la obra kafkiana. Kafka, quien ordenó la destrucción de toda su obra, es consciente por tanto del valor literario de su diario.

En la tradición rusa, por otro lado, destacan en el siglo XIX los diarios de Tolstói, quien desde 1847 hasta el final de su vida lleva a cabo con cierta regularidad —si se tiene en cuenta el enorme periodo de tiempo— la anotación diaria de su vida cotidiana. En sus diarios, Tolstói no escribe como Amiel ni como Kafka, y el desarrollo de su interioridad se limita a anotaciones cortas que registra con afán práctico; apenas hay entradas que superen la media página y el estilo es descuidado, como explica Selma Ancira en el prólogo a la edición española (Ancira, 2002: 10). A pesar de lo anterior, Tolstói suele expresarse con sinceridad e incluso tiende a la confesión personal, características que le otorgan a los diarios un atractivo considerable, así como le permiten construir un Yo personaje con interés literario:

4 de julio. Ginebra-Berna. (...) Hermosísima noche de luna; ni los gritos borrachos, ni la multitud, ni el polvo destruyen el encanto; un húmedo claro del bosque, inundado de luna, de donde salen los chillidos de los rascones y de las ranas, y adonde dan ganas de ir, muchas ganas. Y cuando llegas allí sientes ganas de ir más lejos. No es un eco de placer lo que despierta en mi alma la belleza de la naturaleza, sino no sé qué dulce dolor (Tolstói, 2002: 169).

Resulta llamativa, además, la recepción de los diarios en el sistema literario ruso. Como se ha explicado en el prólogo, Viktor Shklovski testimonia en sus escritos

³² Para consultar las ediciones de los diarios de aquí en adelante, y hasta final de este capítulo, ver punto I. 1. 2. 4.

teóricos la interpretación literaria que se hacía del género diarístico, en concreto a partir de los diarios del joven TOLSTÓI, en la crítica rusa:

Los diarios juveniles de Tolstói son no solo huellas de su vida interior, sino también de experiencias literarias. Son intentos de describir de distintas maneras, de seleccionar de diferentes modos, los rasgos que caracterizan a los personajes (Shklovski, 1975: 32).

Aunque los diarios de la edad madura no le parecen tan interesantes desde un punto de vista literario, Shklovski está constatando, en definitiva, la asunción del diario como una forma literaria a través de Tolstói, lo que resulta de sumo interés para esta tesis.

En el contexto italiano destaca GIACOMO LEOPARDI, que en su *Zibaldone* entregó algunas de las páginas intimistas más relevantes del siglo XIX. El *Zibaldone*, comenzado en 1817, es un conglomerado de textos que, a semejanza de los *Ensayos* de Montaigne, deja entrever el pensamiento ensayístico de su autor. Aunque no se puede considerar un diario personal en sentido estricto, entre esos textos hay fragmentos que recuerdan inevitablemente al moderno diario. Leopardi, además, es autor de *Recuerdos del primer amor*, una suerte de diario juvenil y autobiográfico. La primera entrada es la siguiente:

Cuando empecé a sentir la llamada de la belleza, hacía ya más de un año que, como todos, deseaba hablar y conversar con mujeres hermosas, y si por casualidad alguna me dirigía una sonrisa, la cosa me parecía tan rara como maravillosamente dulce y halagadora. Este deseo, en mi forzada soledad, hasta entonces se había demostrado completamente vano. Pero en la tarde del jueves pasado llegó a nuestra casa una señora de Pésaro esperada con gusto por mí, desconocida por supuesto, pero en la que creí ver a alguien capaz de satisfacer mi antiguo deseo: era pariente nuestra más bien lejana, tenía veintiséis años y la acompañaba su marido, un hombre de más de cincuenta, pacífico y rollizo (Leopardi, 2018: 9).

Es un diario absolutamente literaturizado, que quizás no posee la espontaneidad de los textos citados hasta ahora, pero en todo caso construye un espacio íntimo —el de un joven Leopardi impactado por su prima— y en medio centenar de páginas es capaz de modelar un relato diarístico que ya en esa fecha tan temprana demuestra las posibilidades literarias del diario en una tradición relativamente pobre como la italiana.

Otros textos confirman el asentamiento del diario personal en el contexto europeo del XIX: los diarios del danés SØREN KIERKEGAARD, quien además publicó una conocida novela a partir de una estructura diarística ficcional —*Diario de un seductor* (1843)—, son un importante documento para entender el asentamiento de esta forma en los países escandinavos; aunque no tienen un desarrollo del Yo equivalente a los diarios anteriores, Kierkegaard muestra una disciplina diaria constante y son destacables los aforismos recogidos en estas páginas (Kierkegaard, 1958).

Hay, finalmente, una última tradición que, sin ser europea, posee una marcada relación con el viejo continente: la estadounidense. En el siglo XIX, se produjo en el contexto norteamericano uno de los diarios personales más importantes, como es el de HENRY D. THOREAU. Thoreau comienza su diario en 1837 inspirado por Ralph Waldo Emerson, quien a su vez va a ser autor de otro diario. El diario de Emerson, al estar compuesto de notas y fragmentos breves, solo tiene interés documental e histórico, pero su influencia permitió que Thoreau creara un diario con verdadera entidad literaria; de hecho, Thoreau le dedica la primera entrada: «¿Qué estás haciendo ahora? —me preguntó. ¿Llevas un diario? Así que hoy escribo mi primera entrada» (Thoreau, 2013: 41). Desde 1837 a 1861, Thoreau describe su cotidianidad en el diario, construyendo un texto que puede compararse a los grandes diarios destacados, como los de Pepys, Amiel o Kafka. Aunque su diario abarca estos más de veinte años, las entradas más desarrolladas que se conservan están fechadas a partir de 1850, cuando ya había pasado dos años viviendo en una cabaña en medio del bosque y se había iniciado su relación con el espacio natural, por la que ha destacado en la historia de la literatura tras la publicación de su *Walden*. En las pocas entradas de 1845 deja constancia de su llegada a la casa: «Me vine aquí para encontrarme cara a cara con las realidades de la vida» (Thoreau, 2013: 72). Y a partir de 1850 construye su vida en el diario dando como resultado una de las configuraciones individuales más elaboradas de la historia de la literatura diarística. Thoreau describe con detalle su día a día en la naturaleza, mientras hilvana su relato con breves reflexiones y relatos cotidianos que le otorgan una contrastable naturaleza literaria al diario. Su concepción del diario es, además, clara: «Mi Diario debiera ser el archivo de mi amor. En él, solo debiera escribir sobre las cosas que amo, sobre el afecto que siento hacia algún aspecto del mundo, o sobre aquello sobre lo que me encanta pensar» (Thoreau, 2013: 89). A partir de esa premisa desarrolla un diario que es una verdadera carta de amor a la naturaleza —«la naturaleza me encanta, en parte, porque no es el hombre, sino un refugio frente al hombre»

(Thoreau 2013: 244)—, y al mismo tiempo una reconstrucción del Yo de Thoreau como apenas se ha visto antes:

Hay ventajas en ser el hombre más humilde, más tacaño, y menos solemne del pueblo, al punto de que hasta los niños que trabajan en los establos se mofan de ti. Hay mucho hombre rudo y bienintencionado, que apenas me conoce, pero me habla familiarmente con mi nombre propio. Recibo de ellos todo lo bueno que tienen; y no pierdo nada (Thoreau, 2013: 107).

Exiliado del mundo social, Thoreau se encierra en su diario para hacer de su Yo, a través de las entradas de su día a día, uno de los grandes personajes de la literatura decimonónica norteamericana, lo que evidencia su importancia para el desarrollo del diario personal en el sistema literario.

I. 2. 4. La publicación del diario personal: Gide y la aparición del diario como género literario

Se ha expuesto hasta ahora la cronología del diario personal desde el punto de vista de su gestación, no desde la perspectiva de su publicación. Para seguir ahora una periodización del segundo tipo, hay que partir directamente del siglo XIX, momento en el que tiene lugar la publicación de muchos diarios gestados en siglos anteriores y en la misma época. En 1825 se publica así el diario de Samuel Pepys; en 1818 el de John Evelyn; algunos pasajes del diario de Lord Byron en 1830; el de Walter Scott en 1890; y el *Diario londinense* de James Boswell no lo hace hasta 1950.³³ En la tradición francesa, el diario de Maine de Biran se publica en 1834; en 1888 los de Stendhal; en 1895 el de Benjamin Constant; y una década antes, en 1882, se publican partes de la obra que cambia la forma de entender el diario personal: el *Diario íntimo* de Amiel.³⁴ Los diarios de Kafka, si bien aparecen fragmentos muy breves de carácter novelístico en revistas de la época, no son publicados de forma íntegra hasta 1948 (Gray, 2005: 264); el diario de Leopardi *Recuerdos del primer amor*, en 1906 (Leopardi, 2018); y para ver

³³ Para la cronología de los diarios ingleses, se sigue aquí la bibliografía señalada de William Matthews (1984).

³⁴ Para la cronología de los diarios franceses, se sigue el capítulo final de la antología de Michel Braud (2012: 554-565).

la primera selección de los de Thoreau habrá que esperar igualmente a 1906 (Estrella Cózar, 2013: 27). Sí hay una excepción con los diarios de Tolstói, pues se publican dos selecciones relevantes —en Londres en 1901 y en Rusia en 1906 (Ancira, 2002: 9-10)— cuando el autor todavía está vivo; así, si bien los diarios completos no aparecen hasta 1928 (Ancira, 2002: 10), lo anterior demostraría el interés por la publicación de diarios en los albores del siglo XX.

De esta larga enumeración de fechas se puede extraer una clara conclusión: aunque se trate de una práctica privada originada siglos antes, el diario personal se establece en el sistema editorial a lo largo del siglo XIX. En este siglo se produce aquello que Alain Girard ha definido como «el paso de la intimidad a la publicación» (1996: 32); lo que Lejeune lleva un paso más allá, al declarar que, a partir de 1887 —y con la publicación de los diarios de los hermanos Goncourt y los de Marie Bashkirtseff, a los que se añaden todos los precedentes citados—, el diario entra en la literatura (Lejeune, 2006: 208). Aunque es posible que Lejeune se precipite y, como se verá más tarde, todavía tengan que transcurrir unas décadas para que el diario sea considerado como un género literario en igualdad de condiciones al resto, la publicidad del diario, otrora texto privado, le otorga un carácter diferente a esta forma textual. Según Girard, los diaristas que escriben durante los siglos XVII y XVIII «no tuvieron otra ambición que la de comprender las operaciones del espíritu, captar las relaciones de lo físico y lo moral, y conocer mejor al hombre» (Girard, 1996: 33), mientras que a partir del siglo XIX, la opción de publicar el diario personal se convierte en una realidad y los autores escriben con ese horizonte último. Para Laura Freixas este cambio es fundamental, puesto que, como llega a decir en su artículo titulado «La pérdida intimidad en el diario íntimo» (1995), piensa que el diario moderno ha perdido la capacidad de construir un espacio íntimo en el texto. Estas apreciaciones, como la de Picard, están imbuidas de lo que en la introducción se ha definido como idealización de la forma privada del diario; en este trabajo se va a mantener que la sustancia literaria del diario no varía a pesar del cambio pragmático que conlleva la publicación. Sí apuntan a una idea acertada cuando anuncian una concepción diferente del diario; la más importante sería sin lugar a dudas aquella según la cual los diaristas que conciben su obra avanzado el siglo XIX y comenzado el XX son ya conscientes de las posibilidades retóricas y literarias de sus textos personales diarísticos. Por tanto, como será tratado, el paso de lo privado a lo público no imposibilita una interpretación de los diarios previos como textos literarios, ni tampoco cabe analizarlos como más íntimos que los posteriores; sí hay que señalar

que la progresiva publicación del diario personal conduce a este, en un proceso muy lento, hacia su inserción en el sistema literario, con lo cual también se produce un cambio en la percepción que el diarista tiene de su texto.

Este cambio, que ya se dejaba intuir en autores como Tolstói o Kafka, cuyos diarios salen a la luz en vida de los mismos, se consolida finalmente en la figura de ANDRÉ GIDE. Este publica en 1939 el primer gran diario personal del siglo XX en Francia: su *Journal*. En su obra ficcional, Gide ya había empleado la estructura diarística —*Les Cahiers d'André Walter* (1891), su primera novela, es un diario ficticio— y en 1887 comienza a llevar un diario personal que publica en varias ediciones a partir de 1931 y hasta su edición definitiva en 1939. Para el desarrollo de nuestro trabajo tiene una importancia notable el proceso que conduce a Gide a valorar su producción diarística como una gran obra literaria. En palabras de Martine Sagaert (2012: 347), a comienzos de siglo el autor rechaza la posibilidad de publicar su obra; sin embargo, después de 1925,³⁵ y tras la publicación de *Les Faux-Monnayeurs* en 1927, que en forma de diario ficticio es su novela más importante, Gide comienza a preparar su diario para la publicación, hasta el punto de desarrollar una estrategia editorial mediante publicaciones en revistas y, en definitiva, la divulgación literaria del diario. En 1939, a sugerencia de Jacques Schiffrin (Simonet-Tenant, 2018: 389), publica su *Journal* desde 1889 a 1939 en la edición de la Pléiade, en Gallimard, que en ese momento es la colección literaria más prestigiosa de Francia. El *Journal* va a aparecer en una colección integrada por todo tipo de obras de la literatura clásica, lo que arroja luz acerca de la importancia de tal decisión. A partir de esa publicación, Gide demanda el valor literario de su obra diarística y permite la consideración literaria del diario personal, lo que va a tener una gran relevancia para su asentamiento en el sistema literario francés.

A finales del siglo XIX, por tanto, los autores van adquiriendo conciencia de la posibilidad de publicar su diario; Tolstói y Kafka lo sacan a la luz en vida y hay que añadir, a este respecto, el interés de Amiel por la publicación póstuma de su obra (Scherer, 1897: VI). En 1939, Gide evidencia con la publicación de su obra lo que ya era una realidad asentada en las primeras décadas del siglo XX: la constatación de que el diario ya puede formar parte de la obra literaria de un autor. Si bien en los siglos precedentes la estructura diarística ya había protagonizado multitud de obras ficcionales

³⁵ Simonet-Tenant señala como fecha definitiva para esta decisión el año 1930 (Simonet-Tenant, 2018: 388), cuando Gide ya habría comenzado a valorar seriamente esta posibilidad de publicación.

—las de Daniel Defoe, Kierkegaard o Azorín, con su *Diario de un enfermo* (1901)—, desde Gide en adelante se asume que el diario personal autobiográfico, que puede tener la misma estructura que el ficcional, también es susceptible de ser leído desde lo literario, lo que le otorga una inequívoca dimensión genérica.

I. 3. EL DIARIO PERSONAL EN LA LITERATURA: DESARROLLO Y RECEPCIÓN CRÍTICA

Tras la publicación del *Journal* de Gide, a lo largo del siglo XX se confirma la presencia del diario personal en el sistema literario; en las diferentes tradiciones literarias de Occidente, aparecen textos esenciales para comprender el espacio que ocupa el diario como obra literaria. El denominador común de estos textos es de carácter pragmático: los diaristas conocen ya las posibilidades de su publicación e incluso un gran número de ellos escribe pensando en la publicidad de su obra. El mercado literario en el que esto comienza a ocurrir con más frecuencia, con múltiples diaristas publicando su texto con un interés literario, es Francia, país en el que el diario se ha desarrollado con más rapidez. Por él se puede comenzar el comentario de una selección de textos diarísticos franceses que explica el asentamiento del diario personal en el sistema literario. Después de Francia, el diario tiene un claro auge en los países anglosajones y centroeuropeos, y finalmente en los contextos ibérico, italiano e hispanoamericano; un repaso a los principales textos diarísticos que pueden ser interpretados como obras literarias facilitará la configuración de un marco que explique este asentamiento. La selección de diarios, como ocurre en el caso francés, obedecerá a la capacidad de estos para ser interpretados como textos literarios y a su impacto en las respectivas tradiciones literarias, así como a la influencia que han dejado en las obras de otros contextos. Adelanto que las ausencias podrán ser numerosas y la selección, como cualquier otra, cuestionable en algunos aspectos, pero los ejemplos escogidos poseen la virtud de ilustrar sobre la introducción del diario en el sistema literario internacional. En el caso español, el estudio será más exhaustivo, dado el interés que éste tiene para la segunda parte del presente estudio doctoral. En la última parte de este punto, me detendré someramente en la recepción crítica del diario personal en Francia y España, que terminará de explicar el asentamiento del diario personal en el sistema literario y su reconocimiento como género.

I. 3. 1. *El diario personal como forma literaria: contexto internacional*

I. 3. 1. 1. **El diario en Francia: Gide, Green, Léautaud y Juliet**

ANDRÉ GIDE, conocido internacionalmente a partir de su Premio Nobel en 1947, decide publicar —tras los avatares narrados en el I. 2. 4.— su diario en 1939, texto que, además de las consecuencias pragmáticas desarrolladas, aporta un elemento más importante: André Gide construye el primer Yo diarístico que ya es consciente, desde un momento muy temprano, de estar autoconstruyéndose en la página para un lector que lo observa como personaje literario. El personaje protagonista del *Journal*, a pesar de ello, no tiene miedo del escaparate: Gide desnuda sus pensamientos y construye un espacio privado que en poco difiere del configurado generalmente en los diarios del XIX. En sus diferentes diarios³⁶ aparecen todos los elementos que configuran al Gide hombre: el mundo literario, sus relaciones amorosas o sus crisis existenciales; todo ello narrado a partir de su cotidianidad, por medio de la entrada diaria en un registro muy regular a lo largo de más sesenta años: desde 1887 —fecha de sus primeras notas— hasta 1950, un año antes de su fallecimiento. El mundo literario del que Gide no podía sustraerse en ninguna esfera de su pensamiento se percibe claramente en la segunda entrada de la primera edición de su diario, que reza: «1890 (Janvier). Visite à Verlaine» (Gide, 1951: 13).³⁷ Estas páginas van a recibir así las visitas constantes de las principales figuras literarias de la Francia de la época; en su papel de editor, Gide muestra en su diario su continua relación con el sistema literario de la época. En este sentido, el diario de Gide dialoga con el de los hermanos Goncourt, si bien en el primero no deja de asomar en ningún momento la subjetividad del Yo, que aparece siempre por medio de reflexiones y opiniones. Otro de los ejes temáticos de su diario va a estar constituido por las relaciones sentimentales más importantes de la vida de Gide, su polémica relación con su prima Madeleine, de la que se muestra aparentemente enamorado, y sus escauceos con hombres como Marc: «Amo a Madeleine con toda mi alma; el amor que siento por Marc no le ha robado nada» (Gide, 2013: 241). En los diarios de Gide, como sucedía con Amiel, Pepys o Stendhal, está *todo* Gide, y el mundo

³⁶ La publicación de los diferentes diarios es explicada con exactitud por Martine Sagaert (2018: 462). En 1939, Gide publica su *Journal*, que abarca desde 1889 hasta 1939. En 1949 publica la segunda parte de estos diarios, de 1939 hasta 1949, y póstumamente van apareciendo reediciones que terminan abarcando todo lo escrito en sus *Journaux* desde 1887 hasta 1950.

³⁷ «1890 (enero). Visita a Verlaine», (N. T.).

personal de ese Yo diarístico es levantado a su vez por una determinada forma de escribir; en este sentido, si bien el diario tiende en ocasiones a redactar las entradas de una forma documental, en muchas de ellas Gide despliega todo el potencial de su prosa, hasta el punto de que los trasvases entre su diario y su obra puramente novelesca son constantes (Freixas, 2013a: 23). Es una prosa concisa, exacta como la de sus novelas, pero en la que se reflejan cualidades literarias:

3 de enero. Me preocupa no saber quién seré; ni siquiera sé quién quiero ser; pero bien sé que hay que elegir. (...) Siento mil identidades posibles en mí; pero no puedo resignarme a no querer ser más que una. Y me asusto, a cada instante, a cada palabra que escribo, a cada gesto que hago, de pensar que es un rasgo más, imborrable, de mi figura, que se fija; una figura dudosa, impersonal; una figura cobarde, puesto que no ha sabido elegir y delimitarla fieramente (Gide, 2013: 92).

En los *Journaux*, además, hay un claro diálogo con la tradición diarística, y ofrece opiniones de los diversos clásicos del género: así, mientras que el diario de Tolstói no le produce placer alguno (Gide, 2013: 233), lee con gusto los diarios de Amiel, de los que no obstante detesta el estilo mediante el que están escritos (Gide, 1951: 705). En definitiva, con la publicación de su diario, Gide es consciente de estar haciendo dos cosas a la vez: inscribirse, en primer lugar, en la tradición del diario personal que posee características literarias, ya asentada en las letras francesas desde finales del XIX; en segundo lugar, habilitar un nuevo espacio en el sistema literario para un tipo de autor, el diarista, que concibe su diario como un texto literario más, mediante el que establece una comunicación literaria con el lector. Como señala Laura Freixas,

Gide fue precisamente uno de los principales artífices, si no el principal, de la sustancial transformación del género. Con él, que lo publica —no enteramente, pero sí en su mayor parte— en vida, el diario íntimo se convierte en un género literario, en un texto concebido como libro, destinado —aunque no sea directamente, sino en última instancia— a los lectores (Freixas, 2013a: 24).

Un año antes de la primera edición del *Journal* de Gide, en 1938, JULIEN GREEN publica el primer tomo de sus diarios en la editorial Plon. Green, que a la postre iba a ser conocido sobre todo por su faceta diarística, se adelanta a Gide en la publicación de su obra, pero tanto la entidad de la editorial como la menor repercusión de su diario le

proporcionan un impacto diferente. Va a ser en 1975, cuando la Biblioteca de la Pléiade de Gallimard publica una selección del diario dentro de sus obras completas, cuando el texto de Green se convierte en un síntoma del asentamiento del diario en el sistema literario francés. Escritos desde 1919 hasta el final de su vida, y publicados en diversos tomos hasta 1998, los diarios de Julien Green son la muestra de constancia introspectiva más reseñable desde Amiel; Green anota con regularidad los hechos de cada jornada y los desarrolla con una conciencia digna del diarista suizo. La primera entrada de esta edición de la Pléiade es ilustrativa: «Cette journée qui me paraît sans intérêt maintenant me paraîtra tout autre, dans un an ou deux, quand je relirai. C'est peut-être la seule raison pour laquelle je veux essayer de tenir un journal»³⁸ (Green, 1975: 5). Ese deseo de aferrar el tiempo mueve a Green hasta construirse en la página de una forma tenaz, en una elaboración de la intimidad que lo convierte en uno de los grandes intimistas del diarismo francés, lo que no es óbice para tener, al mismo tiempo, una gran conciencia de las posibilidades literarias del diario, como señala Michèle Raclot (2005: 18). Green pretende decirlo todo, y se lamenta cuando no puede hacerlo —señala: «Impossibilité de tout dire dans ce journal...»³⁹ (Green, 1975: 770)—, así como se pregunta constantemente por la recepción de su texto:

Si jamais ce livre tombe entre les mains d'un lecteur de l'an 2000 ou 2020, que pourra-t-il y voir et que me reprochera-t-il de n'avoir pas dit? Entre lui et moi, un dialogue est-il possible? Que veut-il savoir et que puis-je lui dire? Quand je lis, en effet, un journal écrit autrefois, je regrette toujours que ce qui n'est pas dit occupe une si grande place, que je ne voie pas mieux le décor de la vie quotidienne, que je n'entende pas parler les hommes et les femmes dans les rues... (Green, 1975: 596).⁴⁰

Como puede comprobarse, Green, a semejanza de Amiel, se propone una empresa concreta: mostrar toda su vida en el diario. En la imposibilidad de tal objetivo reside precisamente el carácter literario de su diario, que es siempre la construcción

³⁸ «Este día que me parece sin interés ahora me parecerá muy diferente, en un año o dos, cuando relea esta página. Es quizás la única razón por la que voy a intentar llevar un diario», (N. T.).

³⁹ «Imposibilidad de decirlo todo en este diario...», (N. T.).

⁴⁰ «Si alguna vez este libro cae en las manos de un lector del año 2000 o 2020, ¿qué podrá ver y qué podrá reprocharme de lo que no he dicho? ¿Será posible un diálogo entre él y yo? (...) Cuando yo leo, en efecto, un diario escrito en el pasado, siempre lamento que lo omitido ocupe tanto espacio, que no pueda ver mejor el paisaje de la vida cotidiana, que no contemple a hombres y mujeres mientras hablan por la calle... », (N. T.).

incompleta de un Yo inevitablemente personaje. En un momento de sus diarios, justamente, Green señala que nunca podrá acabar el diario de Gide, puesto que le parece que, con su gran riqueza intelectual, le hiela el corazón (Green, 1975: 1017). Green, a diferencia de un Gide que recurre menos a la introspección, se desnuda para mostrar sus pasiones, su pensamiento, y acabar construyendo, por medio de la literaturización de su intimidad, uno de los personajes diarísticos más interesantes del siglo XX.

Por su parte, la obra diarística de PAUL LÉAUTAUD mantiene grandes diferencias con la de los anteriores diaristas nombrados. Este, que fue el primero en titular su obra como *Diario literario*, tuvo la temprana intención de publicar su diario entre 1908 y 1922 (Rannoux, 2018: 482), y acabó publicándolo en el *Mercure de France*, revista que dirigía, desde 1954 en adelante. En el *Diario literario* de Léautaud se halla una consideración de la escritura diarística moderna: Léauteaud, a diferencia de Gide y Green, crea un personaje auténticamente literario a partir de sí mismo, en pleno diálogo con el lector. El aspecto más evidente reside en el uso del humor, que se observa desde entradas tan tempranas como la siguiente, fechada en 1895: «Llegar a los cuarenta años con un millar de versos cuya belleza me merezca el ridículo, esa es mi única ambición» (Léautaud, 2016: 17). O esta otra, de 1896:

Para vivir bien, hay que pensar a menudo en la muerte, dice, creo, un proverbio. No sé si habré vivido bien, pero nunca puedo conocer a nadie sin que piense enseguida en la actitud que deberé adoptar cuando vaya a su entierro (2016: 18).

Léauteaud se construye a sí mismo en el texto con una mirada irónica que, entrada a entrada de un voluminoso proyecto —19 tomos—, es configuradora al mismo tiempo de un personaje novelístico. Lo anterior no quiere decir que Léautaud no se desnude: en su diario expone sus ideas suicidas (Léautaud, 2016: 23), sus encuentros con prostitutas (Léautaud, 2016: 73) y todas las impresiones que le ha producido el día con la espontaneidad del que solo sabe mostrarse sincero. La diferencia con los diaristas predecesores es que en Léautaud, al final, todo deriva en la risa silenciosa de carácter sardónico y la mirada amarga de un autor que es consciente de su personaje textual. Lo resume muy bien Adolfo Bioy Casares:

Léautaud habla preferentemente de sí mismo, de los colegas, de los compañeros de redacción del *Mercure*, de las mujeres y de los perros y de los gatos que lo rodeaban, de

los amores y de las muertes (no ocultaba su afán de mirar cadáveres), de la guerra y del patriotismo, que lo enojaban, de su madre, que lo había renegado, del premio Goncourt (...). Desde luego, la obra abunda en historia menuda, y de la crónica de hechos, de libros y de nombres enterrados con su época se desprende, en ocasiones, un vaho de mortalidad, que en estos volúmenes no acongoja, porque en ellos priman las excelencias del autor: la observación perspicaz, la máxima, comparable con las de La Rochefoucauld, el retrato nítido y asombroso (Bioy Casares, 1978: 25).

Bioy Casares define a la perfección la naturaleza final del texto de Léautaud; este hace gran literatura a partir de su cotidianidad y de la confección de un mundo personal que solo puede partir de su mirada irónica y, posiblemente, acabar ahí. Él mismo lo deja claro:

Lo noto cada vez más: solo me interesa una cosa: yo, y lo que me pasa, lo que he sido, en lo que me he convertido, mis ideas, mis recuerdos, mis proyectos, mis temores, toda mi vida. Tras esto, pierdo fuelle. Lo demás solo me interesa si tiene relación conmigo (Léautaud, 2016: 47).

Léautaud construye un diario en el que, por encima de todos los temas y de su interés como crónica de la época literaria, está él mismo, que a su vez se desarrolla como un personaje dotado de un carácter literario que ningún Yo diarístico había tenido antes en la tradición francesa; Léautaud, en este sentido, bebe directamente de Stendhal, no de Amiel, para convertirse en el diarista francés más importante del siglo XX a la hora de entender las relaciones entre literatura y diario.

A partir de Léautaud, quien confirma la trayectoria iniciada con Gide, puede entenderse la constitución de un nuevo tipo de diarista en el panorama francés: el que concibe su diario como una obra literaria desde su origen. Después del *Diario literario* de Léautaud no es de extrañar la aparición de autores como CHARLES JULIET, quien va a capitalizar la hornada de nuevos diaristas que conciben su obra diarística como obra literaria desde la primera entrada escrita. Juliet publica su texto en 1978, y según Michel Braud rápidamente va a suponer la vertiente más importante de su obra en prosa (Braud, 2018: 466); en palabras de Braud, este diario puede estar considerado como uno de los primeros diarios, en el campo literario, publicado por su autor como primera obra y no como texto publicado después de volúmenes de ficción o de poesía; esto lo hace constituirse como un diario-obra en el pleno sentido del término (Braud, 2002: 76). Los

diarios, protagonizados por una aventura interior que Juliet dice acometer, muestran la riqueza que Juliet alcanza al autoanalizarse y desafiar sus tabúes frecuentes: el suicidio, las crisis existenciales y la presencia de la muerte. Si bien estos temas tienen un mayor recorrido en las primeras entregas de su diario, todavía en la publicada en 2017 hay muestras de ello: «Nous sommes ancrés dans notre quotidien, dans des vies étriquées, sans grandeur, souvent assombries par la pensée de la mort» (Juliet, 2017: 72).⁴¹ Más allá del eje temático, que Juliet desarrolla a la manera de Green, a partir de ese desafío interior, lo más relevante en Juliet es su concepción de lo diarístico como espacio en el que desarrollar su estilo; esto lo va a convertir en un diario preparado desde su origen para la participación de un lector y las estrategias retóricas van a ser perceptibles; así, aunque algunas anotaciones se dejan llevar por un estilo más cercano al propio de la anotación rápida, en general en el diario de Charles Juliet se observa un estilo depurado que lo convierte en un diario puramente moderno, representante de la nueva ola de autores franceses que comparten este nuevo estatus de autor literario y entre los cuales pueden destacarse, entre otros, al diarista Renaud Camus.

I. 3. 1. 2. El diario en el contexto anglosajón: Woolf, Nin, Plath y Cheever

En el contexto británico destacan los diarios de VIRGINIA WOOLF, que deben parte de su enorme resonancia a la fama de su autora. Woolf decidió llevar un diario en 1915, cuando tenía quince años, y no detuvo su escritura hasta 1941, fecha de su suicidio. La obra diarística de Woolf fue gestionada por su marido, el escritor Leonard Woolf, quien dio en primer lugar a la imprenta una suerte de antología del diario con el nombre de *Diario de una escritora*, publicada en 1953. En esta publicación, Leonard Woolf recogió las entradas del diario referidas a la literatura y al proceso creador; se trataría de un cuaderno de apoyo literario de la escritora. Desde 1977 hasta 1984 se publican los diarios íntegros y el terreno literario se amplía hasta abarcar otros aspectos personales de la autora, pero en general el tono encontrado en los diarios se corresponde con el de una escritora profesional, que suele construir un Yo relacionado con la vida literaria. La propia Woolf es consciente de este hecho cuando el 19 de febrero de 1923 escribe:

⁴¹ «Estamos anclados en nuestra cotidianidad, en vidas encajonadas, sin grandeza, a menudo ensombrecidas por el pensamiento de la muerte», (N. T.).

Me interesaría mucho que este diario llegara a convertirse en un diario de verdad. Pero para eso haría falta que yo hablara del alma, y ¿no me prohibí hablar del alma cuando lo empecé? Lo que sucede es que, como siempre, cuando me dispongo a escribir sobre el alma la vida se interpone (Woolf, 1992: 278).

A pesar de esta falta de introspección, y de la opinión de Woolf, su diario sí es un diario de verdad; incluso en las páginas del *Diario de una escritora* se observa un Yo que plasma en el diario sus preocupaciones sinceras, derivadas de los sucesos cotidianos que anota:

Ayer conversé con Francis. Se está muriendo, pero no lo toma a la tremenda. Solo que su expresión ha cambiado, ya no tiene esperanza. Me dice que a cada hora pregunta cuánto durará esto, y que anhela el final. (...) El alma merece ser inmortal como dijo L. Regresamos caminando, contentos de estar con vida, en cierto modo entumecidos. Sobre ese tema no puedo usar mi imaginación. ¿Qué podrá sentirse en esa cama, esperando la muerte? Y qué muerte rara y extraña. Escribo a prisa, para ir al concierto de Angélica en este día suave y delicado (Woolf, 1954: 210).

Aunque la construcción del Yo es diferente a la acometida por Amiel o Green en sus diarios, Woolf es capaz de desnudar buena parte de sus emociones en la página, hasta llevar a cabo un discurso narrativo de carácter literario. Los diarios de Woolf tendrían cierta correspondencia con los de Gide; además, por el periodo en que se escriben y finalmente se publican, se conformarían como los primeros diarios de relevancia para entender el asentamiento del diario en el sistema literario inglés. Resulta interesante, a este respecto, el pensamiento de la autora concerniente a los diarios; así, aunque en ocasiones Woolf mostró su intención por no publicarlos, ella misma salvó los diarios de entre los restos de su casa bombardeada en Londres, en 1940. El episodio, como sugiere Rodríguez Palomera, da una idea de la voluntad de la autora: «no tenían más que un coche pequeño y era necesario qué llevarse y qué dejar. Eligió salvarlos junto con algunas piezas de porcelana y la plata» (Rodríguez Palomera, 1997: 169). Woolf, como se puede deducir, ya era consciente de las posibilidades literarias que tenían sus diarios.

En el contexto norteamericano, otras dos autoras destacan por la confección de sus diarios: Anaïs Nin y Sylvia Plath. La primera, de nacionalidad francesa, publica sus diarios en inglés, si bien la tradición del diarismo galo late en sus escritos; el manuscrito

de los diarios de ANAÏS NIN consta de más de 35000 páginas, en una obra monumental digna de la de Amiel y Léautaud. Anaïs Nin, a diferencia de Woolf y de los otros escritores reseñados en este apartado, adquiere importancia en el sistema literario a partir de la publicación de sus diarios en 1966, once años antes de fallecer en 1977; además, escribe su diario con el mismo ánimo totalizador de los autores franceses citados: Nin quiere dejar registrado todo lo que acontece en su vida y además hacer literatura de la misma. Se ve claramente en sus famosos *Diarios amorosos*, en los que relata la relación que mantuvo con el escritor norteamericano Henry Miller, al que conoció en París. Esos diarios que fueron expurgados de la edición de 1966 para ser sacados a la luz en 1986, póstumamente, describen las escenas sexuales entre Nin y Miller de forma explícita: «Mi complacencia con Henry se pierde tan completamente dentro de su suave humedad que todo lo que sé es mujer y pene, como si estuviéramos dentro del seno materno» (Nin, 2014: 70). A su vez, se recrea en las descripciones sexuales con otros amantes que compara con Miller:

Pero observé una cosa: su pene, después de toda esta excitación por su parte, después de los latigazos, forcejeos, caricias furiosas y besos en mis senos, seguía estando flácido. Henry ya estaría ardiendo. Allendy empujó mi cabeza hacia su pene, como la primera vez, y luego, con toda la aureola de la pasión, me ensartó y me folló, no mejor que la otra vez. Su pene es pequeño y sin nervio. ¿Voluptuoso? A él se lo pareció. Fingí, hice la comedia. Dijo Allendy que había alcanzado el máximo placer. Jadeante, se tumbó satisfecho. Pensé: Escribiré la verdad absoluta en mi diario, porque la realidad merece que se la describa en los términos más abyectos (Nin, 2014: 151).

El tono exhibicionista de Nin marca la atmósfera de estos diarios, que en última instancia se construyen como un cuaderno de ensayo en el que la autora examina su comportamiento sexual. La autora desarrolla además la historia de incesto sexual que vive con su padre, cuya virilidad le asombra: «estaba asombrada de haber encontrado una fuerza sensual mayor que la de Henry, y verlo todo el día en estado de erección, con su *riquette*, su pene, tan duro» (Nin, 2014: 209). Nin, que escribió relatos eróticos a su llegada a Nueva York, traslada a su diario las estrategias retóricas de la escritura de contenido sexual; ese elemento evidencia el carácter literario de su diario, que combina literatura y escándalo para conformarse como uno de los primeros diarios del siglo XX en el contexto anglosajón susceptibles de ser interpretados como texto literario.

Muy diferentes a los de Nin son los diarios de SYLVIA PLATH, escritora conocida por su temprano suicidio y su tormentosa relación con el poeta Ted Hughes. Este último, precisamente, fue el encargado de editar sus diarios, de los cuales expurgó una parte —integrada finalmente en los diarios completos, al final de la vida de Hughes (Caballé, 2016)—, que ella escribía desde 1950, cuando tenía 18 años. En los diarios de Plath, publicados en 1982, se muestra el carácter de una escritora que deambuló constantemente entre la alegría y estados de ánimo sombríos. La primera entrada de su diario, de tono melancólico, explicita esto: «Tal vez nunca sea feliz, pero esta noche estoy muy satisfecha. Basta una casa vacía, la fatiga difusa y cálida tras pasar el día acodando los estolones de las fresas (...). Ahora sé cómo la gente puede vivir sin libros» (Plath, 2016: 15). Los diarios de Sylvia Plath, frente a los de Nin, destacan por la construcción de esta atmósfera sombría y nostálgica, la belleza de su prosa, la atención al instante cotidiano y el desarrollo de la personalidad de la diarista. En estos diarios se construye un Yo personal e íntimo que es consciente de las posibilidades literarias de lo que escribe; Plath concibe sus entradas como pequeños relatos de lo cotidiano, contruidos mediante un estilo y una trama novelescos:

Tenía que haberlo imaginado. Mi instinto estaba en lo cierto. A las diez y media, ha sonado el timbre. Debería haber respondido. Iba en zapatillas, sin maquillaje, despeinada, cuando Claire ha entrado. (...) Cometí el error de decirle que me interesaría ver su antología de poesía del colegio. Ted y yo la ridiculizamos amablemente. Yo quería ponerme a trabajar. Furiosa porque Ted hubiese invitado a alguien. Había perdido la mañana, eran las once y media, cuando le devolví el libro, y le dije que no me hacía falta quedármelo..., lo cual habría implicado devolvérselo mañana antes de las diez (Plath, 2017: 56-57).

Plath construye su diario a la manera de sus otros escritos literarios para considerarlo como una modalidad más de su producción literaria. En sus páginas se desarrolla el Yo depresivo, que hace continuas referencias prolepticas al suicidio —«recurso al mero valor sensitivo de estar suicida» (Plath, 2017: 333)— y a la oscuridad de sus estados anímicos; fruto de todos esos elementos, Plath construye en el diario una atmósfera literaria de carácter confesional.

En el dominio estadounidense reciente destacan por último los diarios de JOHN CHEEVER, aparecidos tres años después de su muerte, en 1985, tras el descubrimiento

por parte de sus hijos de veintinueve cuadernos. Cheever, quien junto a Raymond Carver ha sido considerado el gran cuentista norteamericano del siglo XX, construye unos diarios con idéntica calidad literaria, hasta el punto de que Geoff Dyer (2009) señala que forma parte de la mejor parte de su obra literaria. Si bien su editor solo publicó alrededor de «la vigésima parte del total» (Muñoz Molina, 2010), en la selección de Robert Gottlieb se puede encontrar una magnífica muestra de la utilización literaria del diario personal. Cheever, en sus *Diarios*, construye un personaje, a partir de él mismo, que evidencia todos los problemas existenciales que padecía en vida en relación con su familia, pareja, homosexualidad, alcohol, literatura, etcétera. Cheever se desnuda en sus páginas de una forma amarga:

Soy un borracho solitario. Tomo un trago antes de comer, pero el asunto empieza en serio al atardecer. A las cuatro o cuatro y media, tal vez las cinco, me preparo un Martini mientras pienso que otros hombres que no escriben tan bien como yo estarán sentados ya ante una barra. Al cabo de medio vaso de ginebra pienso que debo divorciarme; a decir verdad, Mary esta deprimida, pero puede que mi afición a la ginebra tenga algo que ver con su estado de ánimo. La ginebra fluye generosamente hasta la cena, lo mismo que los recuerdos de los momentos más difíciles de nuestro matrimonio (...). Me sirvo otra copa y trato de leer en italiano, pero estoy tan borracho que avanzo muy poco; dormito un rato en el sofá y después me voy a la cama. Por la mañana tengo náuseas. Me duele la cabeza. Durante la noche una rata ha entrado en la casa y mordisqueado la fruta de la mesa. Como muchos otros días de este año, el de hoy ha amanecido húmedo y nublado (Cheever, 2018: 149).

Cheever construye un Yo desgarrado en el texto y lo hace con total conciencia de las posibilidades literarias de su diario. En este hay más elementos; por él pasan a menudo autores como Saul Bellow, Hemingway o Truman Capote, pero en general la nota predominante está marcada por el desarrollo de un mundo personal a partir del cual Cheever hace literatura. Apenas hay entradas que se reduzcan a la crónica de los hechos cotidianos, ni tampoco abundan las fechas; todo en él es elaboración literaria a partir de la sinceridad y por eso se puede definir al diario de John Cheever como uno de los textos más representativos del diario personal entendido como género literario. Como señala Rodrigo Fresán, los diarios de Cheever «pueden leerse y disfrutarse (...) como el más revelador de los sótanos o áticos en una de esas casas para siempre que son sus

ficciones» (Fresán, 2018: 16); o, lo que es lo mismo, como una de las partes más relevantes de su obra literaria.

I. 3. 1. 3. El diario en Centroeuropa y Europa del Este: Jünger, Márai y Gombrowicz

En el contexto alemán, posiblemente los diarios más importantes llevados a cabo y publicados en el siglo XX sean los de ERNST JÜNGER, que escribe con una conciencia moderna acerca de las posibilidades del diario personal como modalidad literaria. Sus primeros diarios, comenzados en 1914 en plena Primera Guerra Mundial, tienen un carácter cronístico y testimonial; Jünger todavía no tiene intención de publicar unos diarios, pero estos catorce cuadernos llevados a cabo en ese periodo son la base de su primera novela, *Tempestades de acero*, publicada en 1920. En estos diarios, publicados luego de forma conjunta, el estilo es sencillo y rápido; Jünger construye una prosa a partir del sentimiento inmediato proporcionado por los acontecimientos, siempre de carácter bélico, de la jornada. Estos diarios, que en sí mismos todavía no tienen demasiado interés literario, prefiguran la intención narrativa que Jünger sí va a tener en sus siguientes diarios, esta vez llevados a cabo en la Segunda Guerra Mundial y recopilados en 1949 con el título de *Radiaciones*. En la confección de estos diarios, décadas después de la publicación de *Tempestades de acero*, Jünger es ya consciente del diario como texto literario; en las páginas de *Jardines y carreteras*, el primer diario de *Radiaciones*, señala: «hay un hilo literario que recorre el laberinto de estos diarios; ese hilo se funda en mi necesidad de gratitud espiritual, y esa necesidad sentida por mí puede a su vez resultar fecunda para el lector» (Jünger, 2005a: 12). *Radiaciones*, así, está concebido como un libro de diarios que recoge, de todos sus textos diarísticos escritos durante la Segunda Guerra, una suerte de elemento común, resumido en el término físico de la radiación: Jünger parte de una interpretación de la realidad que destaca su multiperspectivismo, definiendo estas radiaciones como «la impresión que en el autor dejan el mundo y sus objetos, el fino enrejado de luz y de sombra formado por ellos», dado que los objetos «son múltiples, a menudo contradictorios, están incluso polarizados» (Jünger, 2005a: 12). Esta poética muestra el modo en que Jünger quiere construir una obra a partir de sus diarios; de hecho, *Jardines y carreteras*, publicado por primera vez en 1942, protagonizó una gran polémica en el contexto del Tercer Reich: las autoridades le obligaron a eliminar un párrafo del diario en 1941 y, al negarse Jünger

a hacerlo, le prohibieron la reedición del diario después de 1942 para incluirlo en el índice de libros prohibidos, en donde permaneció hasta después de la Guerra (Rodríguez Suárez, 2011: 124). Jünger, por tanto, escribe en una época muy cercana a Gide con la misma intención de ver publicados sus escritos diarísticos. En *Radiaciones*, Jünger expone los episodios de la Guerra de una forma diferente a sus primeros diarios; si allí su juventud le hacía exaltar los valores positivos del enfrentamiento bélico, en los diarios de la Segunda Guerra desarrolla, a partir de la constante crónica de la campaña bélica, una visión de la guerra protagonizada por el dolor y la muerte, y su oposición al régimen de Hitler es clara. En estos diarios, la carga filosófica, ética y reflexiva es muy importante, y el desarrollo del Yo deja paso más bien a la exposición de un ideario moral concreto:

Regresa de una reunión celebrada en el Gran Cuartel General el capitán de caballería Adler. También Himmler ha pronunciado allí una conferencia. Es preciso ser duros, ha dicho –contó que hace poco desertó un suboficial, pero fue detenido y devuelto a su batallón, que en esos momentos estaba haciendo la instrucción en el patio del cuartel. Inmediatamente se lo condenó; le hicieron cavar su tumba, lo fusilaron, echaron tierra encima y la aplanaron pisoteando sobre ella. Luego prosiguieron los ejercicios como si nada hubiera ocurrido. Es una de las atrocidades más espantosas que he oído de ese mundo de desolladores (Jünger, 2005b: 279).

Es destacable, no obstante, el relato cotidiano de su vida, con episodios relacionados con su concepción literaria de los diarios; así, en un pasaje de sus diarios retrata un encuentro con Léautaud, de quien señala que se trata «de un hombre que sabe perfectamente y con claridad lo que quiere, cosa que hoy es mucho más rara de lo que se piensa» (Jünger, 2005b: 239). A lo largo de su vida, Jünger va a seguir publicando sus diarios, conformando una de las obras diarísticas más sólidas en el espacio europeo. Las continuaciones, que siguen aglutinándose bajo la etiqueta de *Radiaciones*, llegan hasta los últimos años de su vida, en donde Jünger sigue registrando su día a día a partir de la reflexión cotidiana propia de un escritor consagrado en la historia de la literatura occidental: «Tarde o temprano al autor el negocio literario le resulta aburrido, en especial la polémica, aunque ésta le beneficie. El tiempo es precioso, hay cosas mejores que hacer» (Jünger, 2015: 11).

En el ámbito alemán, además, destacan los diarios de ROBERT MUSIL y los de THOMAS MANN; en el primer caso, los diarios de Musil, escritos entre 1899 y 1942 y publicados por primera vez en 1976, tienen un carácter demasiado pragmático, alejado de los grandes diarios modernos; en el segundo, los diarios de Mann, que salen a la luz en 1975, son muestra de una forma concreta de hacer diarios que, dada su naturaleza puramente documental, aquí se va a contraponer en capítulos siguientes a la concepción del diario como texto literario.

En la tradición húngara, destacan los diarios de SÁNDOR MÁRAI por su elaborada configuración. Márai comenzó a publicar sus diarios en el año 1945; el primer tomo abarca el período 1943-1945; el segundo, el periodo 1945-1957, cuando Márai sale de Hungría tras la llegada de los comunistas al poder y se asienta definitivamente en Estados Unidos. Los diarios va a continuarlos hasta el final de sus días y en ellos desarrolla una escritura diarística absolutamente moderna, nacida de un autor que desarrolla su Yo diarístico de forma literaria. Son especialmente relevantes las últimas páginas de su proyecto diarístico, encontradas en el último tomo, que abarca desde 1984 hasta 1989, fecha de su suicidio. El último tomo es una muestra emotiva de lo que supone narrar el envejecimiento en un diario, con la conciencia de la muerte cada vez más cerca para el protagonista de sus páginas y la muerte de su compañera durante sesenta años. Sándor Márai escribe:

No quiero morir, todavía no. Pero he dejado el revólver en el cajón de la mesita de noche para tenerlo a mano si llega el momento en que desee morir. Aunque cabe la posibilidad de que al final ocurra de otra manera. Todo es siempre de otra manera (Márai, 2008: 146).

El último tomo de estos diarios es así una crónica de la desesperación personal, que no obstante está llena de paradójica belleza. Márai ve morir a todos sus conocidos, al mismo tiempo que cae el sistema soviético con el que convivió toda su existencia: «Ya no solo han muerto mis familiares directos, mis compañeros de profesión y de estudios, sino mis enemigos también. Si volviera a Budapest no encontraría a nadie con quien enfadarme» (Márai, 2008: 204). Márai se desnuda en las páginas con la resignación del que ya no tiene nada que perder, y la última entrada, semanas antes de pegarse un tiro, no puede ser más hermosa: «Estoy esperando el llamamiento a filas; no me doy prisa, pero tampoco quiero aplazar nada por culpa de mis dudas. Ha llegado la

hora» (Márai, 2008: 209). La construcción del Yo diarístico no puede estar más relacionada con la vida y con la literatura al mismo tiempo; Márai es Sándor Márai, pero al mismo tiempo es un hombre de ochenta y nueve años que espera la muerte como cualquier otro y que, amenazado por la llegada de la impotencia senil, decide adelantarse a ella en un final elegido. Un diario autobiográfico que se desarrolla a través de la literatura.

En el dominio húngaro, además, es destacable la obra diarística de IMRE KERTÉSZ, que utilizó la forma del diario para alguna de sus novelas y finalmente para la publicación de un texto misceláneo, *La última posada*, en el que, aunque el autor no lo declara explícitamente, usa la forma del diario autobiográfico en la mayoría de sus pasajes; aunque el tono es reflexivo y apenas indaga en el mundo personal del protagonista, en ocasiones emerge el Yo con fuerza:

Medianoche. Escribo estas líneas en Berlín, Veni, creator spiritus! La vida no creativa es execrable. ¿Era esto lo que yo quería? Esto, efectivamente, pero no así. ¿Para esto escribías? No, en absoluto. ¿Te alegras? En el fondo, sí, pero con reservas. ¿Cuál es entonces el problema? Que no escribo; mi vida carece de contenido, me vivo a mí mismo como un extraño (Kertész, 2016: 101).

En último lugar, uno de los grandes diaristas del siglo XX es el polaco WITOLD GOMBROWICZ, que además de su exitosa obra novelística, dio a la luz un diario personal de claro interés literario. En su *Diario*, publicado en diferentes tomos, así como en la prensa, desde 1953 hasta 1966, y publicado finalmente de forma completa tras su muerte en 1969, Gombrowicz construye un Yo personaje que, en magnitud, puede compararse con el Yo de los diarios de Léautaud. Ahora bien, el Yo de Gombrowicz apenas desarrolla su cotidianidad; en todo momento tiende, desde el ego, a la reflexión sobre los asuntos que le preocupan especialmente: ofrecer su visión de la literatura, de la industria literaria, de su estatus como autor, de la literatura polaca, de la política o de Europa. Alguien como Juan José Saer señala que el *Diario* «no es un pretexto para la introspección, sino para el análisis, la reflexión y la polémica» (Saer, 1997: 30). Pese a esta ausencia de vida cotidiana y espontaneidad propia de los grandes diarios, Gombrowicz es consciente en todo momento de las cualidades literarias de su texto diarístico; esto le lleva a plantearse importantes interrogantes relacionados con la teoría del diario:

Escribo este diario con desgana. Su insinceridad me fatiga. ¿Para quién escribo? Si es para mí mismo, ¿por qué lo mando a la imprenta? Y si es para el lector ¿por qué hago como si hablara conmigo mismo? ¿Hablas de ti mismo de tal manera que te oigan los demás? (...) La falsedad, que está en el mismo principio de mi diario, me vuelve tímido y pido disculpas, ay, pido disculpas... Y, sin embargo, me doy cuenta de que hay que ser uno mismo en todos los niveles de escritura, es decir, que debería saber expresarme no solo en un poema o en un drama, sino también en una prosa corriente, del mismo modo que la sombra del cóndor se posa sobre la tierra (Gombrowicz, 2011: 61).

El mensaje de Gombrowicz es claro: tiene la intención, por muy difícil que le resulte, de hacer literatura, gran arte, a partir de su vida. Además, el diario incorpora elementos propios de una narración literaria; Anna Caballé, por ejemplo, destaca el uso de la primera y tercera persona «para dar entidad literaria al gran problema al que se enfrenta tanto la esfera del conocimiento como la del arte en el ámbito autobiográfico» (Caballé, 2006: 23) y en general es manifiesta la novelización de muchos de las anécdotas que cuenta a propósito de sus vivencias en Argentina, convirtiendo en personajes a gran parte de los nombres que desfilan por su diario. Bozena Zaboklicka, quien además se detiene en el carácter artificioso de la preparación del diario para la prensa, destaca lo siguiente:

La extensa obra que se esconde detrás de él no tiene mucho en común con el clásico dietario de escritor en que se anotan los acontecimientos de la vida del autor (...). El *Diario* de Gombrowicz es una obra literaria en el pleno sentido de la palabra y es considerado por muchos expertos como el máximo logro de su autor y una de las obras en prosa más importantes de la literatura polaca (Zaboklicka 2011: 7).

Zaboklicka, exponiendo la distinción que separa al diario meramente documental del diario que puede entenderse dentro del sistema literario, define con gran concreción el espacio de Gombrowicz respecto al diario y la literatura; el suyo es, por definición, un diario literario.

I. 3. 1. 4. El diario en Portugal, Italia e Hispanoamérica: Pessoa, Torga, Pavese, Ribeyro y Levrero

Portugal, a través de FERNANDO PESSOA, ha dado una de las obras más relevantes para la interpretación del diario en la literatura: el célebre *Libro del desasosiego*, texto misceláneo que se publica por primera vez en 1982. Nacido en 1914 y mantenido hasta la fecha de su muerte en 1935, el *Libro del desasosiego* es un libro problemático por dos razones: Pessoa escribió en él a través de sus alterónimos Vicente Guedes y Bernardo Soares por lo que, al adulterar la identificación entre autor y narrador, se infringen a priori las reglas de lo autobiográfico; a esto se le añade un hándicap estructural, en la medida en que el libro está formado por compilación de los diferentes escritos íntimos que se encontraron después de la muerte del autor. En el primer caso, y como se verá más tarde a propósito del pacto de Lejeune, el juego nominal no conlleva una renuncia al pacto, pues en última instancia todos los nombres se relacionan explícitamente con las vivencias de Pessoa y la intención lúdica de lo autoficcional no va más allá. En el segundo caso, y aunque se trate de una obra póstuma en cuya configuración han tenido mucha relevancia las decisiones de los diferentes editores, el propio Pessoa ya había concebido título y plan para su publicación, e incluso algunos fragmentos habían aparecido en diferentes medios de prensa (Martín del Barrio, 2014). Además, si bien en muchas ocasiones no existen fechas y la estructura tiende en ocasiones a la difuminación del paso de los días, así como al tono reflexivo y ensayístico en mezcla con un fuerte lirismo, gran parte de las entradas son las propias de un diario personal:

Me desperté hoy muy temprano, en un repente lleno de confusión, y enseguida me levanté lentamente de la cama, bajo el ahogo de un tedio incomprensible. Ningún sueño lo había causado; ninguna realidad podría haberlo producido. Era un tedio absoluto y completo, pero fundado en algo (Pessoa, 2013: 113).

Gracias a la edición de Jerónimo Pizarro (Martín del Barrio, 2014), se ha podido comprobar cómo existen dos fechas para la concepción de la obra: una primera parte del *Libro de desasosiego*, correspondida a los años 1913-1918, en los que Pessoa nunca pone fechas y el diario tiene un tono simbolista; y una segunda parte, que se corresponde con los años 1928 y 1934, y en la que todo el texto está fechado y además

posee una temática centrada en Lisboa y en lo cotidiano. Más allá de esta diferenciación, en todo el *Libro* se produce la construcción de un Yo personaje —a través de diferentes heterónimos— que deambula por la penuria cotidiana de uno de los escritores introspectivos por excelencia. En las páginas del *Libro del desasosiego* se encuentra ya una concepción diarística moderna, y Pessoa sabe explotar las herramientas de un diario sincero como el suyo para llegar a hacer gran literatura: el estilo, así, está marcado por la finura de la prosa de Pessoa, y las entradas, en muchas ocasiones, combinan los aforismos y reflexiones lúcidas con breves relatos de lo cotidiano. Además, en última instancia, los referentes de Pessoa son claros, y en varias ocasiones alude a Amiel:

Siempre leí con disgusto en el diario de Amiel las referencias que recuerdan que había publicado libros. La figura se me rompe en ese punto. ¡Qué grande, si no fuera por eso! El diario de Amiel me dolió siempre por mi causa. Cuando llegué a aquel punto en que dice Scherer le describió el fruto del espíritu como si fuera «la conciencia de la conciencia», sentí una directa referencia a mi alma (Pessoa, 2013: 130).

Pessoa se identifica con el Amiel más íntimo, y en esa coincidencia resume la influencia principal de su texto: el *Libro del desasosiego* está escrito en las coordenadas del diario personal entendido como texto introspectivo a partir del que poder desarrollar una verdadera obra literaria basada en la temática de lo cotidiano; interpretado así, el diario de Pessoa es uno de los más destacados del siglo XX.

Además de Pessoa, en el contexto portugués destacan los diarios de MIGUEL TORGA, que encarna la figura del nuevo diarista, a la manera de Renaud Camus y los últimos diaristas franceses. Torga, que vivió entre 1907 y 1995, empezó a publicar estos diarios en 1941, y los siguió publicando en 16 tomos hasta 1993. En su obra, en tanto que escribe directamente para el mercado literario, está ya la nueva concepción del diario; si bien en los primeros años abundan las anotaciones cortas, a medida que publica esos tomos las entradas van ganando en volumen y en desarrollo de su mundo personal. Resulta difícil encontrar, sin embargo, la construcción de un personaje literario como ocurría en diarios como el de Léautaud o el de Cheever. Lo literario, en este sentido, hay que encontrarlo más bien en el tono, lírico y reflexivo, hasta el punto de que Torga incluye poemas en todo momento:

Coimbra, 5 de Outubro de 1963.

AQUI

Aquí, neste país e nesta hora.

Aquí, junto dos meus,

Mortos e vivos.

Aquí, de pés atados,

Livre como os balões cativos,

Que pairam, ancorados (Torga, 1968: 9).⁴²

A medio camino entre el diario lírico y el cuaderno de pensamiento cotidiano —el primer elemento se ve intensificado en la medida en que Torga se consideraba a sí mismo, ante todo, poeta—, la importancia del diario de Torga reside, sobre todo, en constituirse como el primer gran diario en las letras portuguesas escrito desde muy temprano para ser incluido dentro del sistema literario.

En el contexto italiano, por otra parte, se ha convertido en un clásico el diario de CESARE PAVESE: *El oficio de vivir*. Publicado dos años después de su suicidio en 1950, el libro recoge los textos diarísticos que había escrito desde 1935 hasta ese último año de su vida. Pavese había declarado a sus conocidos su intención de que ese diario, del que estaban al tanto autores tan importantes en la literatura italiana como Natalia Ginzburg e Italo Calvino, se publicase después de su muerte; estos dos autores citados se encargaron de la primera edición (Crespo, 2014: 7). Pavese, por tanto, era consciente del interés literario de su texto, que en unos años se convertiría en un clásico de las letras italianas y en el que Susan Sontag se basaría para publicar un detallado texto en el que trata de explicar los motivantes literarios para leer un diario (Sontag, 2014: 59). El diario de Pavese se configura como una obra abierta en la que caben multitud de discursos: el análisis y comentario de su propia obra literaria, la crítica de otras obras, la reflexión filosófica y el aforismo sentencioso o el amargo y denigrante autoanálisis al que se somete el propio autor, que se constituiría como uno de los temas centrales de *El oficio de vivir*. Como sucedía en cierta medida con Torga, el carácter literario del diario se halla en el tono; Pavese escribe sobre todos los asuntos que le inquietan desde cierta

⁴² Coimbra, 5 de octubre de 1963. «Aquí, en este país y a esta hora. / Aquí, a mi lado, / Muertos y vivos. / Aquí, de pies atados, / Libre como los globos cautivos, / Que flotan, anclados» (N. T.).

amargura lírica que le confiere una unidad temática a su obra diarística. Este tono se hace presente en los comentarios acerca de su obra: «Que alguna de mis últimas poesías sea convincente no le resta importancia al hecho de que las compongo con cada vez mayor indiferencia y repugnancia» (Pavese, 2014: 15); acerca de impresiones generales sobre la mujer: «una mujer que no sea una estúpida, antes o después encuentra un hombre sano y lo reduce a escombros. Lo consigue siempre» (Pavese, 2014: 61); sobre el existencialismo vital: «la recompensa por haber sufrido tanto es que después nos morimos como perros» (Pavese, 2014: 64); sobre la condición del ser humano en general «prueba a hacerle el bien a alguien. Poco después verás cómo odias a esa cara compungida y radiante» (Pavese, 2014: 76); sobre la impotencia sexual, uno de los temas más conocidos del diario: «el hombre que eyacula demasiado rápidamente es mejor que no hubiese nacido. Es un defecto por el que vale la pena matarse» (Pavese, 2014: 61); y finalmente sobre su carácter, respecto al que es despiadado y realista: «no se huye del propio carácter, misógino eras y misógino sigues siendo. ¿Quién lo creería?» (Pavese, 2014: 96). Como se puede ver, el tono amargo acaba construyendo un determinado personaje, el de los diarios de Pavese, que se caracteriza por una mirada ácida, sardónica y oscura de la vida. El punto culminante está marcado por sus ideas acerca del suicidio, que prefiguran su propio suicidio, acometido en 1950 en un hotel de Turín. En el diario, curiosamente, Pavese escribe: «Sé que estoy condenado para siempre al suicidio ante todo obstáculo y dolor. Es esto lo que me aterra: mi principio es el suicidio, nunca consumado, que no consumaré nunca pero que me halaga la sensibilidad» (Pavese, 2014: 42). Texto de muerte y autodestrucción, Pavese concibe su diario como un espacio en el que construirse a sí mismo mediante un determinado tono; aunque en él no se encuentran la cotidianidad, ni la personalidad total del autor, el personaje parcial que construye —como sucedía con Gombrowicz— es suficiente para considerar la riqueza literaria de un diario autobiográfico. Él mismo reflexiona sobre su intención de llevar a cabo, aunque asuma las dificultades de la forma diarística, una verdadera obra literaria:

El interés de este diario sería el imprevisto repulular de pensamientos, de estados conceptuales, que de por sí, mecánicamente, indica los grandes filones de tu vida interior. (...) Es la originalidad de estas páginas: dejar que la construcción se haga por sí misma, y ponerte delante, objetivamente, tu espíritu (...) Es así como se hacen los cancioneros (Pavese, 2014: 181).

Para Pavese, en última instancia, el diario es una suerte de poemario que se construye a través de la prosa reflexiva; en este caso, con un tono claramente amargo que evidencia las últimas palabras: «Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más» (Pavese, 2014: 403).

En el vasto contexto hispanoamericano, por último, destacan dos autores que personifican el asentamiento del diario personal en el sistema literario: JULIO RAMÓN RIBEYRO y Mario Levrero. El primero, conocido cuentista peruano, publica en 1992, dos años antes de su fallecimiento, un diario que llevaba desde 1950: *La tentación del fracaso*. En esta obra, Ribeyro construye el primer gran diario en Hispanoamérica a partir de una moderna concepción de la escritura diarística que parte de los autores franceses:

Mi afición a los diarios íntimos data de muy temprano, desde que a los catorce o quince años leí el de Amiel, en una edición en dos volúmenes que encontré en casa. El libro me apasionó y a partir de entonces leí cuanto diario cayó en mis manos (Ribeyro, 2003: 1).

Como se puede comprobar, Ribeyro es consciente de la tradición diarística que se ha expuesto en estas páginas y en ella se inscribe desde el primer momento, cuando decide escribir su primer diario «hacia fines de los cuarenta» (Ribeyro, 2003: 1). Tanta es su afición, que en 1957 se da cuenta de que, a pesar de haber publicado ya algún relato y tener relativo éxito por ello, el gran libro que marque su obra tiene que ser de otra naturaleza:

En realidad —tengo casi la evidencia— si alguna vez escribo un libro importante, será un libro de recuerdos, de evocaciones. Este libro lo compondré no sólo con los fragmentos de mi vida, sino con los fragmentos de mis estilos y de todas mis imposibilidades literarias. Un libro de memorias —en un grado mucho mayor que la novela— es un verdadero cajón de sastre. En él caben las anécdotas, las reflexiones abstractas, el comentario de los hechos, el análisis de los caracteres, etcétera. Es un libro, además, sin problemas de composición (Ribeyro, 2003. 151-152).

Este libro importante, que según Alberto Giordano es el mejor de su producción (Giordano, 2015: 345), es un diario en el que Ribeyro se desnuda para construir un elaborado personaje que en todo momento es consciente de las posibilidades literarias

del diario. En 1960, señala: «creo haber encontrado el estilo del diario íntimo: un estilo apretado, expresivo que interesa no solamente como testimonio sino también como literatura» (Ribeyro, 2003: 234). A partir de este estilo —cuya naturaleza es muy interesante para entender las otras obras diarísticas—, Ribeyro construye un libro fragmentario, una obra abierta, en el que se incluyen registros y temas de todo tipo: la reflexión filosófica, la teoría y crítica literaria, el autoanálisis literario, las abundantes reflexiones sobre su carrera literaria y las posibilidades de fracaso inherentes a ella. Una de las claves, como se ve en el propio título, es esta relación entre su diario y el fracaso que en ocasiones vincula con su obra literaria; a ello se le suma el tono decadente heredado de los simbolistas franceses destacado por Giordano (2015: 351). Esto resulta muy interesante en lo que concierne a la construcción de un personaje diarístico. En los diarios, en los que en pocas ocasiones se observa al Ribeyro biográfico, este construye un personaje que escribe sobre su vida con un constante pesimismo:

Febrero de 1967: Hasta ahora me considero como un hombre que ha sido aplazado en todas las pruebas de la vida. Me acerco a los 40 años sin gloria, sin dinero, sin salud, sin influencias, sin tranquilidad, sin perspectivas. (...) ¿Qué hago lejos de mi país, en una ciudad donde tengo sólo dos o tres amigos, obligando a mi mujer a una vida de encierro, en dos piezas con goteras y cucarachas, desempeñando un trabajo mecánico y subalterno [como redactor de la AFP]? ¿Quién me ha exilado y por qué? ¿Qué busco? ¿Qué aguardo? (Ribeyro, 2003: 329).

Este personaje taciturno es compensado en ciertas ocasiones con una ironía amarga. Ribeyro cita a Léautaud como un autor al que rechaza y fascina a partes iguales —señala de él que hay que leerlo un poco todas las mañanas (Léautaud, 2003: 530)—, y es precisamente esta estela la que sigue en algunas ocasiones, con pequeñas reflexiones de carácter humorístico: «Tengo una gran desconfianza por los hombres que no fuman ni prueban un vaso de alcohol. Deben ser terriblemente viciosos» (Ribeyro, 2003: 291). Un último aspecto, ya sugerido, que se puede destacar es la importancia de la reflexión metadiarística en los diarios de Ribeyro; en el prólogo de 1992, por ejemplo, Ribeyro, como hacía Rousseau a propósito del género autobiográfico, se declara inaugurador de «una forma de expresión literaria nunca utilizada en nuestro medio» (Ribeyro, 2003: 2). Además, a lo largo de su obra ensayística ofreció constantes reflexiones a propósito del diario; entre otros, destaca su artículo «En torno a los diarios íntimos», en el que define

al diario como «un género literario específico» (Ribeyro, 2018) para señalar a Amiel como su máximo exponente. Ribeyro, en suma, publica su diario con la conciencia de estar haciendo de su diario una obra literaria, quizás la mejor de su producción.

Diferente al autor anterior es, en último lugar, el uruguayo MARIO LEVRERO, posiblemente uno de los autores hispanoamericanos más peculiares. Levrero, que ha sido especialmente conocido en las últimas décadas tras su recuperación en España por parte del crítico Ignacio Echevarría, frecuenta a partir de los años ochenta la escritura diarística y la relaciona directamente con su faceta novelística. En total, se pueden localizar tres textos diarísticos en su producción narrativa: *Diario de un canalla* (1992), *El discurso vacío* (1996) y el «Diario de la beca», dentro de *La novela luminosa* (2005). Tanto el primero como el último son diarios que aparecen relacionados con textos puramente ficcionales: el primero es, originariamente, un cuento de la colección *El portero y el otro*, aparecida en 1992, y que más tarde se publica en solitario; y el segundo representa la parte más importante de la novela póstuma *La novela luminosa*, publicada en 2005, un año después de la muerte de Levrero. A pesar de esta aparente diversidad, los tres textos se pueden considerar parte de una trilogía, como señala el autor en el prólogo a *La novela luminosa* cuando dice, a propósito de *Diario de un canalla* y *El discurso vacío*, que «son también de algún modo continuación de la novela luminosa» (Levrero, 2008: 19). En los diarios de Levrero hay una clara intención de problematizar los límites entre la autobiografía y la novela, hasta el punto de que muchos autores han preferido utilizar el concepto de autoficción para interpretar sus diarios como textos ficcionales de carácter novelístico. Sin embargo, un estudio más profundo revela una poética diarística de corte autobiográfico; aunque Levrero es consciente de estar construyendo una trama narrativa a partir del desarrollo literario de su personaje principal, el Yo de sus diarios, en ningún momento renuncia al carácter referencial de su texto. En *Diario de un canalla*, desarrolla un párrafo que es perfectamente representativo de esto:

Pero no estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación (iba a escribir: de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas y macilentas paredes de mi apartamento montevideano, que ya no volveré a ver, a ciertos paisajes, a ciertas presencias. Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me

fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida (Levrero, 2013: 25).

Levrero desarrolla su vida cotidiana; las entradas de su diario están protagonizadas por los pequeños momentos del día, que el autor narra detenidamente con un estilo literario y un tono novelístico. El texto más logrado es el «Diario de la beca», en el que recoge todas las obsesiones cotidianas de sus diarios anteriores: el día a día y las enfermedades y dolencias que lo atosigan; la obsesión por darle un sentido a sus sueños; el relato cotidiano salpicado con notas de elementos extraños; su relación enfermiza con el mundo informático; su relación con las personas que lo frecuentan; las referencias metaliterarias a otros escritores, como la también diarista Rosa Chacel; o sus pensamientos de corte existencialista, relacionados con acontecimientos aparentemente sobrenaturales con los que Levrero juega en todo momento. Levrero se muestra consciente de las posibilidades literarias de su cotidianidad y las explota; el tono, el estilo, los pequeños relatos cotidianos contenidos en las entradas, tienen el mismo atractivo de su obra novelística:

Martes 8, 04.54 Seré breve: el día de hoy (ayer y lo que va de hoy, claro; mi jornada) fue largo y penoso, son casi las cinco, ya había apagado la computadora y me acordé de este diario, la volví a encender, mientras siento que me duele la cintura y que el ajo me repite. La mayor parte del tiempo la pasé jugando Golf, créase o no. Me parece haber explicado que es un solitario con barajas. Lo peor del caso es que es un juego bobo, casi de azar absoluto. Se gana promedialmente un solitario de cada cien. Y además hice otras cosas inapropiadas que no quiero relatar acá (entre ellas algunas mejoras a un programa mío reciente en Visual Basic). De modo que sigo escondiendo las llaves, las claves; sigo demorando el enfrentarme con lo que me va a permitir hacer lo que quiero (Levrero, 2008: 35).

La crónica del día es exactamente igual que la de otros diarios, pero el repaso de los asuntos cotidianos está constantemente pasado por el filtro de una mirada irónica y un determinado estilo literario que hacen de los diarios de Levrero un artefacto literario. Uno de los personajes se lo comenta:

En casa, M aceptó leer el primer capítulo (agosto) de este diario. Yo estaba seguro de que iba a abandonar la lectura a las pocas páginas, pero no; leyó todo, hasta el final, y con

mucha atención (...). Dijo que (...), hasta donde era capaz de discriminar, aunque es difícil hacerlo, también había un interés literario. Y me comentó algunos pasajes que la habían entusiasmado, o al menos conmovido. Después me llamó por teléfono desde su casa, para hacer un comentario más: dice que para el lector común, tal vez este diario podría pasar por una novela, con un protagonista y unas situaciones inventadas por mí. Me gustó el comentario. Esto me da impulso para seguir trabajando (Levrero, 2008: 365-366).

El interés que mueve la obra diarística de Levrero se relaciona con sus objetivos literarios; además, la participación de un personaje intranarrativo y su correspondiente consentimiento funciona como una suerte de aprobación autobiográfica: Levrero narra, aunque matizada por el tono y el estilo, su verdad autobiográfica,⁴³ y en esas coordenadas trabajan autores como Helena Corbellini, quien ha revelado en un reciente estudio la naturaleza autobiográfica de estos diarios (Corbellini, 2018). Levrero construye, en suma, un diario autobiográfico que posee características literarias y que es una perfecta muestra, quizás en mayor medida que la obra de Ribeyro, de la inserción del diario en el sistema literario hispanoamericano.

I. 3. 2. El diario en España

Como queda explicado en la introducción, en España la aparición del diario personal es muy anterior al asentamiento de esta modalidad en países como Francia o Gran Bretaña. Algunos escritores del siglo XIX, como Gaspar de Jovellanos o Leandro Fernández de Moratín, componen diarios de carácter cronístico que se publican ya en el siglo XX, pero no se puede hablar de diario personal propiamente dicho hasta la aparición de los

⁴³ Adelantamos este concepto que será ejemplificado más tarde a partir de las teorías de Lejeune. Al usar el término *verdad autobiográfica* se intenta concretar una aplicación del difuso término *verdad* al terreno de la escritura o literatura autobiográfica. Se puede partir de una distinción muy útil, proporcionada por Gustavo Bueno, entre las nociones de verdad impersonal y personal. Las verdades impersonales, «aquellas en las cuales el sujeto operatorio se encuentra formalmente segregado de las figuras de las identidades que puedan ser probadas como constitutivas de la verdad», se diferencian de las personales, que son aquellas «en las cuales el sujeto operatorio (humano o animal) se mantiene formalmente presente (aunque en distintos grados) en las figuras constitutivas de la verdad» (Bueno, 2000: 280-281). Entre estas últimas, Bueno trata las verdades normativas, en cuyo subgrupo se encuentra la verdad-coherencia, que sería la más cercana al discurso autobiográfico entendiéndolo en las coordenadas de Lejeune. El autobiógrafo se compromete, según el pacto autobiográfico, con la narración de su verdad, la verdad de sus vivencias, que es una verdad personal en la que él se encuentra presente en todo momento y respecto a la que se mantiene coherente —por medio de ese contrato— en lo concerniente al lector. Tal es la verdad autobiográfica.

autores relacionados con la generación del 98. Esta ausencia de diarios se ha vinculado frecuentemente a la incompatibilidad autobiográfica del español medio citada con las palabras de Ortega (1927: 172-173); más allá del tópico, en España este retraso en relación con esta forma de escritura puede relacionarse con el tardío establecimiento de una burguesía como la inglesa y la francesa —como señala Trapiello (1998a: 76)—, así como con una cultura católica que se diferencia, con su moral restrictiva y acaparadora del espacio público, de la moral individualista del libre examen protestante —como sugiere Ribeyro (2018)—. Podría ser más rigurosa, en relación con este retraso, una interpretación histórico-literaria; así, al igual que el Romanticismo como movimiento literario se desarrolla muy tarde en España, y con manifestaciones muy particulares, la corriente literaria del Yo autobiográfico aparece un siglo más tarde que en el contexto europeo, y lo hace precisamente por medio de autores que leen a los diaristas clásicos franceses. En España, por ejemplo, es notable la influencia de Amiel en autores tan importantes como Unamuno, Azorín o Juan Ramón Jiménez.⁴⁴ Esta interpretación aportaría luz sobre la necesaria vinculación entre diario y literatura; ya que solo en relación con esta última se entiende la progresiva aparición y publicación de diarios personales en el siglo XX.

En lo concerniente a este desarrollo, el primer autor de trascendencia es Miguel de Unamuno, quien a partir de sus lecturas de Kierkegaard y Amiel teoriza sobre lo autobiográfico y sobre el diario en *Cómo se hace una novela* (1927), en donde entre otras cosas advierte sobre los peligros del diario: «El hombre que da en llevar un diario —como Amiel— se hace el hombre del diario, vive para él. Ya no apunta en su diario lo que a diario piensa, sino que lo piensa para apuntarlo» (Unamuno, 1992: 200). El propio Unamuno escribe su *Diario íntimo*, que no se publica hasta 1970 y que, aunque tiene interés dada la relevancia de su autor, no posee el carácter literario de otros diarios. De forma parecida, entre los autores del 98 Azorín destaca por la introducción de la forma diarística en sus escritos; aunque no escribe un diario autobiográfico, emplea esta estructura en obras como *Diario de un enfermo* (1901) o *Charivari, crítica discordante* (1897). Pío Baroja, en la misma línea, publica en 1918 *Las horas solitarias*, que puede entenderse como una suerte de diario misceláneo, compuesto de entradas cronísticas de

⁴⁴ En el caso de Juan Ramón Jiménez, por poner un ejemplo, Soledad González Ródenas da cuenta de su lectura del diario de Amiel a partir de 1911 (González Ródenas, 2005: 107). Unamuno, por otro lado, lo evidencia, entre otros lugares, en su reseña de 1923 del diario de Amiel (Unamuno, 1958) y en su propio diario, al citarlo en la segunda página (Unamuno, 1070: 14).

todo tipo; y poetas cercanos al 98, como Juan Ramón Jiménez y el propio Unamuno, así como otros posteriores como Dámaso Alonso, añaden el término *diario* a sus producciones líricas: como es el caso de *Diario de un poeta recién casado* (Jiménez, 1917), el *Cancionero* (Unamuno, 1953), cuyo subtítulo es «Diario poético», o *Hijos de la ira* (Alonso, 1944), que incorpora el subtítulo «Diario íntimo». Los anteriores son diarios poéticos que, a pesar de su carácter literario, no tienen exactamente la naturaleza del diario literario.

El primer gran diario personal de carácter autobiográfico en España es el de un autor con poca fama literaria hasta fechas recientes, como es Alejandro Sawa. Con la publicación póstuma de *Iluminaciones en la sombra* en 1910, texto firmado por un autor cuya influencia literaria gala era notable, aparece en España lo que más tarde se denominará *diario literario*. Durante la primera mitad del siglo XX, se escriben algunos diarios personales, pero todos ellos salen a la luz décadas más tarde, como es el caso de Emilio Prados (1966) o Manuel Azaña (1967).⁴⁵ Va a ser en los años 70 y 80 cuando se generalice la publicación de diarios literarios de importancia —de autores como César González-Ruano (1970), Max Aub (1971)⁴⁶ o Rosa Chacel (1982)— y en los 80 y 90 cuando nazca un nuevo tipo de diarista, que, como se verá, escribe con la conciencia de escribir su diario para un público que lo recibe como texto literario.

I. 3. 2. 1. La introducción del diario personal en el sistema literario: Sawa, González-Ruano, Aub, Chacel y Pla

ALEJANDRO SAWA, uno de los autores más representativos de la bohemia finisecular española, no pudo ver publicado en vida un diario que intentó mandar a la imprenta en sucesivas ocasiones; como explica Amelina Correa (2008: 261), va a ser su amigo Valle-Inclán quien, tras su fallecimiento, se encarga de gestionar el manuscrito para su definitiva publicación en 1910 y quien convence a Rubén Darío —enemistado con Sawa años antes— para que lo prologue. El resultado, *Iluminaciones en la sombra*, va a ser un diario que desarrolla por primera vez en el medio español un Yo autobiográfico con entidad literaria. Dada la escasa repercusión del texto, la crítica tarda muchas

⁴⁵ Los diarios de Azaña se han publicado en varias ediciones desde 1967, que se añaden parcialmente a sus *Obras Completas*, editadas en México por Juan Marichal. Hasta 1997 no aparece la primera edición completa de sus diarios.

⁴⁶ La primera edición del diario de Max Aub, *La gallina ciega*, se publica en México. La primera edición española es de 1995.

décadas en reconocerlo como un diario (Mainer, 1981: 28), pero Sawa demuestra su naturaleza diarística tanto en el título previo, *Dietario de un alma* —texto del que ya había publicado alguna muestra en prensa (Zavala, 1977: 65)—, como en la primera entrada de la obra:

(...) me he puesto a escribir estas hojas de mi dietario. Lo mismo me propongo hacer todos los días; luego repartiré mis jornadas en zonas de acción paralelas, aunque heterogéneas; y digo que paralelas, porque todas han de estar influidas por el mismo pensamiento que me llena por completo: la formación de mi personalidad (Sawa, 2004: 35-36).

La intención de Sawa, por tanto, es registrar en el texto su cotidianidad para desarrollar, a partir de ese Yo diarístico, la formación de su personalidad. Ahora bien, *Iluminaciones* tiene un carácter misceláneo; en su diario Sawa incluye textos de todo tipo para formar un *opus* heterogéneo y abarcador. Se puede dividir la obra según los dos siguientes estilos de escritura, diferenciados entre sí; en el primero, puramente diarístico, se recopilan pasajes autobiográficos y periodísticos; en el segundo, Sawa se inscribe en la tradición de las semblanzas de autores admirados, al modo de un canon personal, tal y como es el caso de Darío y *Los raros* o Verlaine y *Los poetas malditos*. Este último estilo de escritura se corresponde, de hecho, con los pasajes que el autor encuadró dentro de un ciclo de semblanzas emblemáticas denominado «De mi iconografía». Si bien en la edición original de 1910 (Sawa, 1910) los pasajes diarísticos se entremezclan con las anteriores, en las dos últimas ediciones (Sawa, 2004; 2009) el libro ha sido dividido en dos partes: la primera, denominada como tal «Iluminaciones en la sombra», solo se ocupa del texto diarístico; la segunda, denominada «De mi iconografía», aglutina todos los retratos emblemáticos. Pese a esta naturaleza mezclada, el diario de Alejandro Sawa desarrolla un Yo moderno que es similar al de los grandes diarios escritos en francés, sobre todo Amiel; Sawa construye su interioridad textual en muchas entradas del diario y lo hace a través de un tono sentimental y melancólico:

Hoy, 18 de junio, reanudo, mejor, reabro esta monótona exposición de horrores. Releyendo lo que antecede, me he creído en una trapería y no en un museo. Cuando las ilusiones se van, el cuerpo humano no es más que un almacén de podre. Niego y niego sistemáticamente, porque soy sincero. Mi vida no me da derecho a afirmar otra cosa sino

el dolor. Mi perra prefiere sentarse sobre mi rodilla escuálida, a tomar el sol haciendo la rosca u ofreciendo sus ubres con voluptuosidad a las caricias del azul del cielo. Ella sabe lo que se hace. Yo tengo calor de soles en mi pecho para los que aman, y azul, mucho azul, con enormidades cerúleas, para los ingenuos que me ayudan en mi miseria y acomodan su vida a las mutaciones de mi alma (Sawa, 2004: 54-55).

El tono y el estilo son poéticos, y a través de los mismos Sawa desarrolla todos los temas de su vida cotidiana: el recuerdo melancólico; el sufrimiento desdichado del artista ante su obra; su pesimismo ideológico y político; los asuntos más rutinarios de su vida —«Pasé la tarde de ayer vagando por el campo con mis perros. El día era completamente primaveral» (Sawa, 2004: 65)—; y también los más delicados, como su decadencia económica. A partir de esta construcción de un Yo lírico, el diario posee un carácter literario evidente; Sawa es el personaje de su pequeño drama cotidiano, construido con esa mirada amarga que va a inspirar *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, cuyo Max Estrella no es sino un trasunto de Sawa. Este último es consciente de que su vida, como pretendía el ideal bohemio, es también literatura, y por ello la desarrolla en estas páginas, en las que además se levanta un poderoso mundo privado:

Mi padre acaba de morir, hoy 16 de junio de 1905, a las once y diez minutos de la mañana: son las once y media. Mi mano está firme al escribir estas líneas y mis ojos secos. (...) Ahí está, en la alcoba de al lado, el cadáver de mi padre, y yo aquí, ante mi mesa, escribiendo estas líneas. Cuando se lo lleven para siempre, cuando lo pierda materialmente, entonces se asomará el dolor a mi boca y a mis labios. Ahora lo tengo aquí quieto en mi corazón, como una fiera amodorrada (Sawa, 2004: 146).

Iluminaciones en la sombra introduce por primera vez el diario personal en el sistema literario español; Sawa, que era consciente de esto, luchó por publicar esta obra hasta el final de sus días, pero solo casi un siglo después se ha reconocido su originalidad en la literatura española, tal y como Andrés Trapiello declara al describirlo como el «primer gran diario de intimidad literaria de la literatura moderna española» (Trapiello, 2009b: 22),

Tiene que pasar más de medio siglo —puesto que ni *Diario de un estudiante* (1915), de Gaziol, ni *Las horas solitarias* (1918), de Pío Baroja, son exactamente diarios personales; el primero tiene un carácter periodístico y el segundo tiende más a la crónica de viaje— para encontrar la publicación del siguiente diario que posee gran

importancia desde un punto de vista literario; en 1970, se publica en su totalidad el diario que CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO había llevado desde 1951 hasta su muerte en 1965, y que había ido apareciendo en prensa en varias entregas (Caballé, 2015a: 191), como él mismo señala (González-Ruano, 1970: 310). El texto, publicado con el nombre de *Diario íntimo*, reproduce el personaje que González-Ruano ya había ensayado en su autobiografía, *Mi medio siglo se confiesa a medias*; sin embargo, en el diario se encuentra un Yo más personal, que desarrolla su privacidad en muchas de sus entradas. Además, se puede encontrar cierta irregularidad; durante el periodo que comprende los años de 1955 a 1963, el texto se reduce a una anotación contable e incluso llega a carecer de registros en alguna de sus fechas, como ocurre en 1963. En el resto de años, González-Ruano narra su vida cotidiana a semejanza de los grandes diarios franceses:

Por segunda vez he vuelto a las islas Canarias. Entonces vi Canarias. Ahora las he sentido. No es lo mismo. Porque entonces mi estancia en las islas no pudo ser del todo cómoda sometida como estaba a la responsabilidad de «quedar bien». (...) Hay que luchar en estas circunstancias contra el sueño, contra la abstracción, con lo que pudieran ser nuestras naturales diversiones, contra la inclinación hacia la comodidad y mantener en todo momento un tono brillante, lo mismo que tiene que hacer un torero o un comediante. (...) Dicen que es difícil escribir. Yo no lo creo, pero, sobre todo, ¡qué fácil debe ser, Dios mío, no escribir! En el sofá colgante del patio del Mencey yo mecía mi ocio cunando una voluptuosidad infinita, un quehacer gratisimo y, sobre todo, poco frecuente: el de no tener que hacer nada. (...) Entonces leí lo de los sangrientos sucesos de Casablanca. No podía comprender cómo la Humanidad se podía obstinar en ser tan bestia (González-Ruano, 1970: 299-300).

El modelo, como señala Francisco Umbral (2004), es Gide, de cuyo *Journal* González-Ruano era lector —aunque en ocasiones aprovecha para atizarle: «Gide no nos ha enseñado absolutamente nada» (1970: 35)—. Si bien González-Ruano construye otro tipo de intimidad, e incluso evitaba relacionar literatura y diario —al que definía como «la homeopatía de lo cotidiano sin literatura» (1970: 310)—, en sus páginas puede encontrarse un Yo diarístico similar al de Gide. Los temas, por ejemplo, son similares: la vida literaria madrileña; sus relaciones con otros escritores; la crítica de otras obras literarias; la crítica y preparación de sus propias obras; o la cotidianidad del escritor consagrado. En el caso de González-Ruano, además, se añade una capacidad para construir un estilo literario que lo hicieron convertirse en uno de los mejores

periodistas de su generación y cierto elemento de su personalidad que lo hacía concebir la vida como inseparable de la obra literaria; Ruano intenta construir su personalidad como la de un dandi, una suerte de bohemio decadente, e incluso uno de sus autores de referencia es Sawa:

Paso la tarde en casa relejendo *Iluminaciones en la sombra*, de Alejandro Sawa. Es un ejemplar de la primera edición que me ha regalado Hernán de Navascués. Lo ha comprado, por las buenas, en una librería de nuevo, y me dice que aún quedaban varios. La edición, a 3,50, es de Renacimiento y tiene como fecha 1910. *Iluminaciones en la sombra*, obra póstuma de Alejandro Sawa, es un gran libro. De él han hecho grandes ponderaciones los escritores más leídos y famosos del noventa y ocho. ¿Qué se pudo tirar entonces, en 1910, de este libro? ¿Mil ejemplares? Angustia pensar que en cuarenta y tres años no se han podido poner de acuerdo mil españoles para agotar esta edición (González-Ruano, 1970: 408).

Como puede colegirse de esta suerte de homenaje, González-Ruano recoge la veta iniciada por Sawa y construye un diario con interés literario, pues es su vida una vida literaria.

MAX AUB, quien escribió diarios durante gran parte de su vida, publicó en 1971, en México, un diario que es fruto de las anotaciones que mantuvo en su viaje a España desde junio a noviembre de 1969 y titulado *La gallina ciega. Diario español* (Aub, 2003). El diario, visiblemente reelaborado a partir de las notas —como ha estudiado minuciosamente Manuel Aznar (2003: 10)—, es no obstante el documento diarístico más interesante de Aub desde un punto de vista literario; Aub noveliza su vida a partir de esas notas diarísticas para construir un Yo que Fransico Ayala ya calificó de «protagonista» literario en una temprana crítica (Ayala, 1973: 2). Aub, que asegura no mentir, se adelanta involuntariamente al deseo de diaristas españoles como Andrés Trapiello: el de hacer literatura a partir de la vida real. El diario es así un compendio de las anécdotas surgidas de su estancia en España; si bien es cierto que en algunos pasajes se podría interpretar como un diario de viaje, y en otros la mirada es demasiado externa, en todo el libro existe una voz y un tono que homogeneizan el texto y le aportan un carácter privado, el cual le permite a Aub construir un diario personal. Por él desfilan sus pensamientos a propósito de los escritores con los que se reúne; los viejos sitios que frecuentaba y los recuerdos de una España distinta; la situación política actual de

España contrapuesta a la de su época; el recuerdo de la Guerra Civil. Todos estos temas se desarrollan en *La gallina ciega* a partir de un Yo que, fruto de un estilo elaborado, se constituye como uno de los personajes más interesantes del diarismo español contemporáneo y confirma el asentamiento de esa forma en el sistema literario.

En los años ochenta se van a publicar los diarios de autores que escriben su diario desde décadas anteriores, y entre ellos destacan los de ROSA CHACEL, preparados para la publicación por su autora en 1982 con el nombre de *Alcancía*. La publicación, que se produjo en dos volúmenes, recoge los diarios escritos desde 1940, tras su forzosa salida de España, hasta 1981. Los dos volúmenes son relativamente cortos para la cantidad de años registrados, lo que denota la irregularidad de su escritura en algunos años y la propia selección de la autora que, no obstante, no se debe a razones vinculadas con la protección de la intimidad. En los diarios de Rosa Chacel, quizás los más importantes de la literatura española, como ha señalado Caballé (2015a: 140), se produce una construcción del Yo sin precedentes en el diarismo español. Chacel, que ya era la escritora más importante del contexto español en 1982, se desnuda en la página de modo ejemplar, construyendo una escritura sobre sí misma basada en la honestidad. El 1 de enero de 1959 escribe:

(...) no he escrito a Eleni... Imposible explicar por qué. Tendría que decirle, por cansancio, por asco de la situación económica. Me dijo que acaso viniera a Buenos Aires, me preguntó si quería que viniese y no contesté. No contesté porque no podía decirle: «No tengo sábanas ni platos ni cubiertos. No vivo como las personas decentes y, para que no se note, tengo que hacer tales esfuerzos que no resistiría aumentarlos» (Chacel, 1982: 136).

En los diarios está todo el mundo de Chacel: las amargas circunstancias de su vida en el exilio con su marido Timo, el pintor Timoteo Pérez Rubio; la nostalgia de su tierra y la ausencia de su hijo Carlos; la desesperación y la alegría derivados del proceso de escritura de su obra literaria; la crítica literaria y cinematográfica; los viajes por América y también su vida cotidiana; en *Alcancía*, Chacel ofrece un relato completo de sí misma. En la construcción de su propio personaje, como ha estudiado detalladamente Alberto Giordano, se halla la gran virtud literaria de estos diarios: «los diarios de Rosa Chacel», señala Giordano, «llegan a convertirse en un experimento novelesco gracias a la definición del personaje de la diarista como un sobreviviente atravesado por las

fuerzas del fracaso y la interrupción» (Giordano, 2012: 147). Los temas citados están atravesados por un tono general que Javier Marías definió como *queja* (Rodríguez Fischer, 2004), y que posee similitudes con el tono pesimista —pero menos amargo en *Alcancía*— de *El oficio de vivir*, de Pavese, y la atmósfera desilusionada de *La tentación del fracaso*, de Ribeyro; Chacel construye sus entradas a partir de un lamento más o menos continuado, voz que homogeneiza todo el relato de sus días y le otorga, según Giordano y a semejanza de lo que ocurría con los diarios citados hasta ahora, un carácter literario. La propia Chacel señala: «en este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea del fracaso: cada día estoy más familiarizada con ella» (Chacel, 2004: 23).

Debe destacarse, a su vez, su vertiente metadiarística. En la primera edición de *Alcancía*, Chacel añade un prólogo en el que define esa publicación de su obra —utiliza el calificativo de «diarios íntimos»— como «un acto de impaciencia» (2004: 17); además, justifica el uso del término *alcancía* para «mitigar su rudeza», pues están «exentos de todo adobo literario» (2004: 19). Sin embargo, a lo largo del texto se encuentran muestras de lo contrario; en primer lugar, asume el elemento inevitable de elaboración que hay en todo diario:

Hasta aquí llegué antes de ayer, al volver del teatro, pero demasiado tarde y no resistí mucho tiempo. Esto me hace dudar de la autenticidad de todos los diarios. Las emociones se producen, generalmente, en momentos inoportunos. (...) Ahora voy a tratar de recordar un poco, pero no sé si lograré apuntalarlo sin ninguna elaboración, tal como brotó (Chacel, 2004: 28).

Chacel es consciente de estar haciendo literatura de estos diarios; lo muestran las alusiones a Gide (2004: 67) y su confirmación en la última parte de *Alcancía* —aparecida póstumamente en 2004 como parte de sus obras completas y con el nombre de *Alcancía. Estación termini*— cuando declara: «La consideración de lo malos que son los diarios... Malos como diarios; gustan mucho a todos como literatura, pero como datos sobre los hechos no son nada; todo está escamoteado» (2004: 756). Introducidas generalmente mediante cierto tono humilde propio de la autocrítica constante de Chacel, sus declaraciones, así como la publicación de sus diarios, confirman la conciencia de la autora sobre el carácter literario de los mismos. A esto se le añade un último elemento, sustentado en la determinada construcción de un estilo; en el citado «Diario de la beca»,

de Mario Levrero, este utilizaba *Alcancía* como guía en la construcción de su propio diario y señalaba de él: «noté que ese diario me inspiraba, me hacía venir ganas de escribir» (Levrero, 2008: 25). Lo que extrae Levrero de *Alcancía* se relaciona con el estilo de escritura; Chacel, que destacó en su obra novelística por la elaboración de un *grand style*, lleva a cabo esta misma modelización en las entradas que desarrollan su cotidianidad, y es ese estilo, junto a la formación de ese tono y la construcción del personaje, el elemento que la define como texto literario y como la gran obra del diarismo español en el siglo XX.

En el contexto catalán, por último, destaca la figura de JOSEP PLA, el que tal vez ha sido el diarista más conocido de la tradición española. El diario que le dio fama, *El cuaderno gris*, publicado en 1966, es sin embargo un diario falso; sus páginas registran aparentemente la vida de Pla desde 1918, pero las fechas están inventadas y el contenido es más bien un relato autobiográfico que Pla desarrolla desde el momento en el que escribe, décadas después. Como señala Xavier Pla, *El cuaderno gris* es un diario ficticio en la medida en que «las fechas son pues ficticias, los anacronismos frecuentes, las incongruencias evidentes» (Pla Barbero, 1996: 1232). Esto, además, lo diferencia de *La gallina ciega*, de Aub, que reelabora desde un momento cercano notas y episodios de su diario; Aub no inventa y, sobre todo, no lleva a cabo la novela de su vida, como sí ocurre con *El cuaderno gris*. El elemento más importante radica en la diferencia de discursos: Pla no desarrolla su vida cotidiana, sencillamente utiliza el registro diarístico para construir la autobiografía de su vida, circunstancia que lo emparenta más con el Azorín de *Diario de un enfermo* que con el Gide del *Journal*. Pese a lo anterior, Josep Pla escribe otro proyecto que tiene cierto carácter diarístico: se trata de unas notas que, como señala Casajuana (2008: XIV), se escriben desde 1919 a 1960 y que se publican bajo el nombre de *Notas dispersas* en 1969, solo tres años después de *El cuaderno gris*. Esas notas tienen la naturaleza de los *cahiers* franceses —otra modalidad diarística que será expuesta en el siguiente capítulo—, pero muestran la voluntad diarística de Pla; no obstante, Caballé señala que este mantenía «diarios mucho más personales, cotidianos, sin vuelo literario, pero muy interesantes para conocer la verdadera naturaleza diarística» (Caballé, 2015a: 247). Estas notas, que se leen de forma parecida al *Libro de desasosiego* —aunque sin el desarrollo del Yo encontrado en el texto de Pessoa—, demuestran esta voluntad y ofrecen una muestra de la calidad literaria de Pla, quien, bebiendo directamente de Montaigne y Léautaud, construyó en sus obras diarísticas uno de los estilos literarios más elegantes en la España del pasado siglo.

I. 3. 2. 2. El nacimiento de un nuevo autor, el diarista: los casos de Sánchez-Ostiz, Trapiello, García Martín, Freixas y Uriarte

En los años ochenta, cuando ya se han producido las publicaciones de todos los diarios anteriores, surge por primera vez en España —aunque ya se había vislumbrado en autores como González-Ruano o Chacel— la figura del diarista que establece una relación más cercana entre el diario y la publicación: el nuevo autor escribe para sacar a la luz un diario que publica pocos años después de concebirlo y por el que, además, es reconocido públicamente —a veces, incluso, más que por la obra literaria restante—. Son los diaristas que pueden interpretarse como diaristas profesionales y que escriben en un contexto en el cual ya se ha asumido el diario como una forma con interés literario. Jordi Gracia ha publicado recientemente un artículo en el que ofrece una panorámica bastante amplia de estos autores (Gracia, 2018), por lo que estas páginas solamente van a ofrecer un ligero repaso por varios diaristas cuya obra explica el asentamiento de esta forma en el nuevo sistema literario.

Aunque existen diaristas previos de cierto interés, como José Jiménez Lozano, se puede afirmar que el primer autor en construir un diario personal moderno en el nuevo contexto literario es MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ, que en 1986 publica *La negra provincia de Flaubert*. En este texto, Sánchez-Ostiz construye lo que él denomina un «diario literario» (Sánchez-Ostiz, 1994: 37) a partir de entradas en las que desarrolla su vida en una ciudad de provincias, espacio que se convierte en el marco de toda la obra. En estas entradas, Sánchez-Ostiz funde un tono ensayístico con una atmósfera personal a partir de los que revela detalles de su cotidianidad mezclados con reflexiones de todo tipo, principalmente literarias. En la conjunción de estas dos técnicas, se ve por primera vez, circunstancia que además lo diferencia de los diarios comentados antes, la voluntad de construir una obra cerrada, definitiva. Esto se deduce de algunos elementos: entradas sin fechas que favorecen la construcción narrativa; temas que se repiten constantemente y con cierto cálculo, como los referidos a la ciudad; un personaje inventado, Julián Cienfuegos, posible alter-ego del autor; y aspectos formales como el carácter sentencioso de muchas de las entradas o la construcción de un estilo literario. Como explica Caballé (2015: 262), en este primer diario todavía no hay una exposición completa de la personalidad, ni por tanto un desarrollo del Yo como personaje, pero sí están ya las características que prefiguran la presencia del diario personal en el sistema literario español. En *La casa del rojo* (1996), a diferencia del anterior, sí se puede

encontrar, como señala Caballé, «la comunicabilidad de una vida privada» (2015: 262). En esta última obra se encuentran momentos ciertamente privados, en los que el autor construye su interioridad:

La misma voz que el otro día me dijo que a ver si había venido aquí a quitarles el euskera, como los maestros de antes, aclara hoy mirando para otra parte: «Yo no felicito a españoles». Nada importante. Eso también se aprende. Cada cual con sus cosas, me digo, como me digo que tampoco tiene uno que ofenderse por eso (Sánchez-Ostiz, 2001: 380).

En *Liquidación por derribo* (2004), Sánchez-Ostiz incorpora, a propósito de su estancia en Madrid, un elemento recurrente en los diarios contemporáneos: el mentidero literario, en donde habla constantemente de otros autores camuflados bajo el uso de siglas. Este elemento va a ser fundamental para entender la naturaleza de muchos diarios actuales, en los que el autor ofrece su propia perspectiva del mundo literario, como ocurría con Léautaud. La publicación de los últimos diarios en progresivas ediciones le otorga al diario, además, la condición de diario en marcha, algo que, como sucede en Francia desde Renaud Camus, ayuda a comprender el nuevo contexto diarístico.

Cuatro años después de la publicación de *La negra provincia de Flaubert*, ANDRÉS TRAPIELLO publica *El gato encerrado* (1990), el primer diario del que ha sido definido en la introducción, por Mainer, como el gran proyecto diarístico de las últimas letras españolas: el *Salón de pasos perdidos*. Como ya se ha tratado esta cuestión en la introducción y será objeto de atención de la segunda parte de esta tesis, carece de sentido adelantar ahora aspectos relativos a características del diario de Andrés Trapiello, así como a su impacto. Solamente señalaré que, a partir de su obra, se produce en el ámbito español la consolidación de un tipo de diario que tiene características predominantes en el diarismo español de las últimas décadas: el diario se concibe para la publicación y se prepara como una obra literaria cerrada; en ocasiones se produce la publicación en marcha del mismo y el autor del diario es reconocido como diarista —no sencillamente como un autor literario que, además, posee un diario—. Todo lo anterior, como se verá en la segunda parte de este trabajo, confirma en España la presencia de un nuevo género literario.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN es otro autor que, como Sánchez-Ostiz y Trapiello, publica progresivamente su diario desde 1999, en tomos que a partir del año 2004 mantienen una cercana correspondencia al momento de escritura; existe una diferencia de uno a tres años entre la fecha de gestación y la de publicación del diario. En estos diarios García Martín construye un Yo personaje de una forma parecida a Sánchez-Ostiz y Trapiello; aunque estudiosos como Caballé echan de menos cierto desarrollo de la intimidad del autor (Caballé, 2015a: 181), lo cierto es que existe un gran elaboración de su vida cotidiana, y a partir de ella una construcción irónica de su privacidad:

A mi edad, todos mis amigos se han casado ya tres veces o más veces. Y yo casi ninguna. A veces hasta me da un poco de vergüenza... Pero soy demasiado viejo para cambiar. Nada de parejas estables. Tendré que seguir conformándome con lo que encuentre al paso, con apaños de lo más inestables (García Martín, 2017: 63).

El tono irónico abunda en toda la obra de García Martín: la voz sentenciosa pasea por los intereses de un autor que habla, piensa y razona literatura, porque ese es el medio en el que ha elegido vivir. En sus diarios, García Martín, quien además es un conocido crítico de poesía, expone sus gustos sobre gran parte de la literatura contemporánea y, como señala Alberca, convierte estas páginas en una «plataforma de expresión personal, magisterio y control del gremio que le admira y teme» (Alberca, 2019). Es este posiblemente el espacio más destacado en los diarios de García Martín, quien, como Sánchez-Ostiz y Trapiello, dedica muchas entradas al comentario valorativo sobre todo tipo de autores:

Sospecho que Vicente Luis Mora sabe tanto de poesía como de matemáticas y que su alusión a la estratigrafía y a la topología y a Gödel es solo un recurso retórico para sorprender a los lectores más ingenuos (lo mismo que el aparente científicismo de Prat, un engañoso para lectores desatentos: a Gimferrer creo que le entusiasmaba) (García Martín, 2017: 54).

El diario se convierte en un texto protagonizado por un Yo construido a partir de esa mirada irónica de la cotidianidad de su autor; un texto que, en palabras de Caballé, rebosa de «literatura y vida literaria» (Caballé, 2015a: 180).

Otro tipo de autores ha publicado su obra diarística en los últimos años de manera regular, pero no exactamente con la continuidad de los anteriores. Son los casos de Laura Freixas, que ha publicado recientemente sus diarios llevados desde 1991 hasta 1996 en dos tomos, e Iñaki Uriarte, que desde 2010 publica en tres tomos sus diarios mantenidos de 1999 a 2015. LAURA FREIXAS, que tiene una trayectoria novelística relativamente consolidada, es una de las figuras más reconocidas en el panorama diarístico español; aunque es autora de solo dos diarios, sus aportaciones a la teoría del diario han sido pioneras en nuestro país. Como ejemplo de ello pueden destacarse el número que dirigió en 1996 en *Revista de Occidente* y numerosos de los artículos que ha publicado en relación con este dominio de estudio. En su libro *Una vida subterránea*, publicado en 2013, Freixas recopila sus diarios producidos desde 1991 a 1994, y en todo momento deja constancia del carácter originariamente privado de estos cuadernos no concebidos para la publicación. Señala en el prólogo: «En su momento, yo escribí estas páginas sin ninguna certeza de que algún día saldrían a la luz» (Freixas, 2013b: 12). Esta condición, a pesar del reconocimiento de la propia autora de haber suprimido más de un quince por ciento del contenido, se relaciona con una construcción del espacio íntimo con equivalencia en muy pocos diarios españoles. Freixas, consciente de la tradición inaugurada por autores como Amiel, Constant y Gide, se somete a un riguroso proceso de autorreflexión y en muchas ocasiones participa de la confesión desgarrada y sincera:

Voy a intentar definir los sentimientos que me atacan estos días (al haber sido rechazada por la editorial a la que la había enviado). Son los mismos que hace tres años (tras sufrir otro rechazo), pero amortiguados, mellados. Infinito, definitivo, irreversible fracaso. Humillación, ridículo, incluso. Pérdida del interés, de la vitalidad, como si las cosas se vaciaran de todo posible placer o atractivo. Postración (Freixas, 2013b: 186).

Las entradas del diario de Freixas, de larga extensión y todas fechadas, presentan un Yo que es capaz de desarrollar esa vida subterránea de la autora proclamándose protagonista central de un diario que busca insistentemente el decir veraz. Así lo expresa Manuel Alberca cuando señala: «Este diario (...) no confunde, no engaña ni promete nada más que lo que es capaz de dar: autenticidad y verdad» (Alberca, 2003). Algo parecido ocurre en su último diario, que además expone un título sintomático: *Todos llevan máscara*. Esta alusión, dirigida a todos los diaristas españoles que según

su opinión no construyen un verdadero texto íntimo, se relaciona con una de sus hipótesis teóricas: según Freixas, en el diarismo español no ha habido diarios verdaderamente íntimos, algo que se ve especialmente en los autores más recientes (Freixas, 1995). Uno de los principales damnificados es Trapiello, quien aparece pronto en estas páginas:

Ayer fui a ver a Trapiello a su casa. Está claro que no nos tenemos demasiada simpatía. No me quejo, es culpa mía: aquel día en que me traicionó mi vanidad, mis celos, aquella conferencia en la Biblioteca Nacional a la que yo le había invitado diciéndole que hablaría de su diario; no le vi en el público, y lo que dije sobre su diario fueron algunas frases sibilinas y desdeñosas, comparándolo con el artículo semanal de Gala (Freixas, 2018: 14).

Freixas demuestra su honradez al calificar, dos páginas después, al diario de Trapiello como «realmente espléndido» (Freixas, 2018: 16), pero lo cierto es que arrastra desde hace tiempo cierta antipatía por los diaristas contemporáneos que no construyen lo que ella considera —junto a otros como Caballé y Alberca— la verdadera personalidad del diarista; de ahí el uso recurrente del término máscara. Si bien en este trabajo se tratará de contestar tal hipótesis, el diario de Freixas ocupa un lugar en el diarismo español precisamente por tratar de ocupar ese hueco que la autora denuncia; a partir de esa intención, ofrece una escritura confesional que encuentra en el diario una forma perfecta para construir un personaje basado verídicamente en las experiencias reales del autor, un personaje que lucha, entrada a entrada, por desarrollar sus fracasos y sus fobias cotidianas para hacer, en última instancia, literatura.

Los diarios de IÑAKI URIARTE, por último, han supuesto un fenómeno editorial sin muchos precedentes en las letras españolas; el primer tomo, publicado en 2010 y que recoge los diarios llevados entre 1999 y 2003, llamó la atención de autores como Antonio Muñoz Molina (2015). Uriarte, que antes de publicar estos diarios solo participaba de la vida literaria pública como periodista y crítico cultural, cultiva en las páginas de sus diarios la entrada breve, la anécdota de dos párrafos, el diálogo certero. Abunda la ocurrencia humorística: «Me cruzo con el padre de M. por la calle. Nos saludamos, creo que con especial cordialidad. Los dos somos personajes importantes en el libro de cuentos que acaba de publicar su hijo. Los dos quedamos fatal» (Uriarte, 2015: 90). En estos diarios, Uriarte suele recurrir además a la cita de otros autores; entre

ellos suelen predominar los clásicos como Montaigne, como Borges, autores canónicos que sustentan a su vez el propio canon de Uriarte y, además, le permiten crear su literatura sobre el material previo. La mayoría de citas incitan a la reflexión del Yo diarístico, que cabalga sobre los pensamientos de los grandes autores para construir los suyos:

Ya en el hospital, Cioran le dijo a Clément Rosset que el suicidio no le parecía elegante. Es un buen argumento. Pero a ver qué más elegante que estas palabras de Séneca: «La cosa mejor que ha hecho la ley eterna es que, habiéndonos dado una sola entrada a la vida, nos ha procurado miles de salidas (...) Si te place, vive; si no te place, estás perfectamente autorizado para volverte al lugar de donde viniste». Tal vez tendríamos que volver a vestir con toga (Uriarte, 2015: 35).

Las entradas de Uriarte, por tanto, suelen abundar en reflexiones crítico-literarias, si bien en muchas ocasiones deja paso a la confesión autobiográfica, a la revelación de pequeños datos que construyen la figura del Yo protagonista. A diferencia de Trapiello y a semejanza de García Martín, Uriarte no dedica muchas líneas a sus seres más cercanos; entre ellos, destaca su madre —Ama—; su pareja, María; su gato, Borges; y algunos de sus familiares, que revelan el origen burgués de su familia. Los espacios más representativos suelen ser San Sebastián y su vivienda en Benidorm, pero sobre todo hay una recreación de espacios pretéritos, así como de experiencias vividas de la juventud en adelante. Estas revelan un Yo diarístico que no parece haber evolucionado tanto desde los años estudiantiles; no tiene hijos, ni familia establecida, mantiene que prefiere vivir en una estancia diferente de la de su pareja y detesta el estilo de vida convencional en casi todas sus manifestaciones. Una de las características que mejor definen a este Yo, de hecho, es el desprecio sistemático por el trabajo y el esfuerzo, como si se tratase de un Oblomov de origen vasco que hace ostentación de su capacidad para esquivar todo tipo de labor: «Trabajar es como estar enfermo. En cuanto se te pasa, te pones contento» (Uriarte, 2010: 97); «Llaman vago a algún futbolista y lo convierten de inmediato en mi ídolo. Admirable. ¿Cómo se puede hacer el vago ante 40000 espectadores?» (Uriarte, 2010: 105).

Este canto a la vida ociosa es posiblemente uno de los temas principales del diario; perfila, además, la personalidad de un escritor que cultiva cierta pose de *enfant terrible* y que, pese al tópico, no resulta forzada. Muy al contrario, la sencillez vital de

Uriarte parece concordar con la sencillez formal de sus diarios y su capacidad de condensar las ideas en un espacio muy reducido. Sobre esta capacidad suele teorizar, además, a lo largo de estas páginas; algo que resulta de interés para la propia teoría del diario personal. Señala así Uriarte:

Miguel me ha dicho que debería «asear» la presentación de estas notas. Lo he hecho, y me he puesto contento. (...) Pero hay algo que me molesta en lo del «aseo» y las estrellitas. Creo que este conjunto de notas pierde un poco de lo que en el Renacimiento llamaban en italiano *sprezzatura*. Es decir, ese efecto de aparente desatención, ausencia de esfuerzo, escasa preocupación por las apariencias e incluso casi desdén al escribirlas, que quiero darles. Esa «naturalidad» algo desaliñada que en el fondo también es puro artificio, y tal vez el mayor de todos (Uriarte, 2010: 184).

Este párrafo define la poética diarística de Uriarte: el artificio disimulado de la escritura aparentemente sencilla es el efecto que pretende conseguir para sus páginas; un efecto que ya perseguía Montaigne (Burke, 2008). El «aseo» de estas notas remiten además a un aspecto fundamental de estas páginas: su elaboración llevada a cabo en aras de la publicación final, lo que evidencia su naturaleza artificiosa.

I. 3. 2. 3. El diario personal en la literatura española

El repaso histórico llevado a cabo en este epígrafe confirma la idea desarrollada con anterioridad: la aparición del diario personal en España no se produce hasta el siglo XX, un siglo después de lo que sucede en el resto de países europeos; de hecho, la publicación de estos textos no se generaliza hasta la década de 1970, en una fecha muy tardía. Los primeros diarios personales aparecen en un contexto en el que el diario ya es susceptible de ser publicado, lo que, según autores como Freixas, condiciona la naturaleza de estos textos, que ya no construyen su intimidad como lo hacían los grandes diarios franceses, ejemplo que estos autores suelen citar. Freixas, apoyándose en las teorías más puristas de Girard sobre lo que denominan «diario íntimo», sostiene así que «la literatura española ha llegado al diario íntimo en un momento en el que el concepto de intimidad, y el género literario que supuestamente la encarna, han sido desnaturalizados» (Freixas, 1996: 14). Aunque en el capítulo VI de este trabajo se matizará esta tesis, es innegable que en España el diario tiene un arraigo tardío, y esta

circunstancia condicionará la naturaleza de los principales diarios personales del contexto español en muchos sentidos; son diarios que aprovechan las estrategias retóricas de la obra literaria, o el diálogo con el lector, y que construyen un artefacto cuidado en su elaboración, con todas las características de una obra cerrada. Además, se produce otra circunstancia; la publicación de los diarios que se escriben en las primeras décadas del XX, como puede ser el caso del diario de Emilio Prados (1966) o los de Manuel Azaña (1967), no se produce hasta fechas muy cercanas a la, por decirlo así, explosión del diario personal como manifestación literaria, ya en la década de los ochenta. Incluso otros textos diarísticos de gran interés, como los de Carlos Barral o los de Juan Bernier, no se publican hasta fechas en las que la aparición de viejos diarios se combina con la vigencia de las series diarísticas de los nuevos autores de diarios, lo que redundará en un nuevo contexto en el que todos los diarios se publican dentro del sistema literario, e incluso se consideran como género literario concreto, como se verá a propósito del análisis de la crítica literaria sobre el diario en España.

En los puntos anteriores se ha establecido un canon de diarios que explica, de acuerdo a las fechas de publicación, el desarrollo del diario personal como forma literaria en España y la aparición de las nuevas series diarísticas que conllevan la existencia de un nuevo tipo de autor. Evidentemente, hay ausencias notables; por ejemplo, no se ha citado el *Dietari* de Pere Gimferrer, ni tampoco el *Diario de un genio* de Salvador Dalí, o los *Cuadernos de La Romana* de Torrente Ballester; todos estos textos tienen interés literario, pero no son exactamente diarios personales, tal como los tratamos de conceptualizar aquí, por lo que más bien servirán en los siguientes capítulos como contrapunto de los diarios personales con efectiva capacidad literaria. Hay otras ausencias que se deben a la fecha tardía de publicación, como los de Carlos Barral (1989) o los de Juan Bernier (2011), diarios de interés desde un punto de vista literario, y finalmente también entre los diarios personales modernos, surgidos en los años noventa a la par que los de Sánchez-Ostiz o Trapiello: se trata de los diarios de José Carlos Llop, Salvador Pániker e Ignacio Carrión, por citar mostrativamente solo tres, dado que en este trabajo no pretendemos abarcar todo el ámbito historiográfico sino, sencillamente, aportar una muestra de los autores que concretan el asentamiento del diario personal dentro del sistema literario, lo que se consigue citando los cinco diarios del 3. 2. 2. Algo a lo que también ayudará el siguiente análisis de la crítica literaria y sus consideraciones sobre el diario en los contextos francés y español.

I. 3. 3. *El diario personal: la crítica literaria y su reconocimiento como género literario*

Una breve conclusión a este punto es la siguiente: todo el repaso anterior incide en la idea de que el diario personal ha pasado a formar parte del sistema literario a lo largo del siglo XX. Esta idea puede apreciarse con facilidad si se tiene en cuenta la evolución de la crítica literaria, tanto en el ámbito internacional como en el español, en relación con el diario personal, como se explicaba en la introducción y en el estado de la cuestión del presente trabajo.⁴⁷

En el contexto francés, por ejemplo, es destacable la evolución experimentada por la crítica desde el siglo XIX y primera mitad del XX, hasta los acercamientos registrados en la segunda mitad del siglo XX.⁴⁸ En 1888, Ferdinand de Brunetière, escribe un artículo titulado «La littérature personnelle» para hacer una crítica, como explica Lejeune (1990: 134), de los diarios de los Goncourt y Marie Bashkirtseff, y allí señala que los diarios como género le parecen de una total insignificancia (Brunetière, 1888: 440). De parecida opinión es Paul Valéry, quien en 1944 da a entender que llevar un diario le parece tiempo perdido (Valéry, *apud* Berne-Joffroy, 1944: 3-4), y también Maurice Blanchot, quien resume una de las características principales del diario en su «doble nulidad», dado que «el que no hace nada con su vida escribe que no hace nada, y he aquí, sin embargo, algo realizado» y «el que se deja apartar de la escritura por las futilidades del día, vuelve a esas inutilidades para contarlas, denunciarlas o complacerse en ellas, y he aquí un día repleto» (Blanchot, 1959: 209). Frente a estas opiniones que forman parte de lo que Lejeune calificaba como el *proceso* (Lejeune, 1997), en la segunda mitad del siglo XX la aparición de los estudios expuestos se combina con la proliferante publicación de diarios conocidos y la aceptación final de la crítica, que da lugar a las modernas monografías. Por centrar todo lo anterior en una figura, resulta de interés la obra de Roland Barthes, quien se acercó al diario en tres ocasiones: las mencionadas «Notes sur le *Journal* de Gide» (1942), la reseña que en 1966 hace del *Journal intime* de Alain Girard y el texto más importante: su «Délibération» (1979). Si bien en el primer artículo explica la imposibilidad de considerar el diario como obra

⁴⁷ Algunas de estas ideas aparecen ampliadas en un artículo de próxima publicación: Luque Amo, Álvaro; Braud, Michel (en prensa), «El establecimiento del diario personal en el sistema literario: el diario literario en Francia y España», *Revista de Literatura*.

⁴⁸ En el caso francés, Michel Braud establece un minucioso repaso por esta recepción crítica (Braud, 2006: 260-271), el cual seguimos al partir de Brunetière.

literaria independiente (Barthes, 2002a: 42), en el segundo reconoce que se ha constituido como género literario, aunque sea en forma de *desafío* a lo literario (Barthes, 2002b: 806). Va a ser en el último artículo en donde Barthes desarrolla una suerte de teoría diarística para concluir la dificultad de considerar al diario como literatura, dada su falta de ritmo narrativo entre otras cosas (Barthes, 2002c: 681). En estos textos, como le recuerda más tarde Genette cuando alude a su contradictoria fascinación en otro texto de gran relevancia como «Le journal, l'antijournal» (Genette, 1999: 343), Barthes muestra un contradictorio discurso en el que cuestiona las posibilidades literarias del diario al tiempo que lo sitúa en el contexto literario. Esta contradicción se vuelve palpable, precisamente, en su *Diario de duelo*, que Barthes escribe a la muerte de su madre, en donde señala, a propósito de ese tema: «No quiero hablar de esto por temor a hacer literatura —o sin estar seguro de que eso no lo sería— aunque de hecho la literatura se origine en estas verdades» (Barthes, 2009: 27). Barthes asume la capacidad literaria que tiene el diario una vez que este es desarrollado como narración; premisa de la que parte Genette en su ensayo cuando señala el valor literario y estético del diario como una más de sus posibles virtudes (Genette, 1999: 340). En definitiva, en estos dos autores se contempla la evolución producida en la segunda mitad del siglo XX a propósito del pensamiento literario sobre el diario personal, que da paso, a partir del surgimiento de toda la bibliografía citada —Rannoux (2004), Simonet Tenant (2004) o Braud (2006), entre otros— a su inserción en el sistema literario.

Aunque con cierto desfase cronológico, el asentamiento del diario personal en el sistema literario español tiene una evolución parecida, como se ha desarrollado en el estado de la cuestión. Así, si Guillermo de Torre señala todavía en 1970 que se suma «a quien ve en todo diario íntimo un cementerio de artículos abortados» (Torre, 1970: 606), dos décadas después se van a producir los acercamientos citados que evidencian el interés crítico-literario pujante en la España de los años noventa hacia el diario personal como texto literario. En 1990, Ángel Basanta alerta de la buena salud del género autobiográfico, señalando que «memorias, diarios, autobiografías y otros escritos semejantes (...) han recuperado su lugar editorial en los últimos lustros» (Basanta, 1990). En este sentido, aparecen editoriales como Pre-Textos o Renacimiento que dedican cada vez más espacio a los diarios en colecciones literarias —años más tarde otras se sumarán a esta labor, como Acantilado o Alba—, y el nombre de ciertos diaristas, como Andrés Trapiello, Miguel Sánchez-Ostiz o José Luis García Martín, empieza a aparecer con frecuencia en las selecciones de novedades literarias,

evidenciando el asentamiento del diario personal en el sistema literario. A esto último se le suma toda la producción teórica y crítica de carácter académico acontecida en las últimas dos décadas y resumidas ya: Mainer (1997), Gracia (1997), Gracia y Ródenas (2010), Caballé (2015) y Gracia (2018), entre otros.

Este asentamiento se muestra con claridad en el contexto de los estudios literarios, en donde se ha convertido en norma general asociar los conceptos de diario personal y género literario. Si en 1953 Julio Ramón Ribeyro (1976) se preguntaba si el diario íntimo era susceptible de ser concebido como género literario para afirmarlo tímidamente, en 1963 Alain Girard (1963: VII) lo catalogaba rotundamente como un nuevo género literario; a partir de ahí, gran parte de la crítica en los estudios autobiográficos ha seguido la línea de Girard. En 1996, Laura Freixas, define al diario íntimo como «género literario» para señalar que se trata del único género «verdaderamente nuevo desde Aristóteles» (Freixas, 1996c: 47); en 2010, en un espacio tan representativo como la Historia de la literatura dirigida por José-Carlos Mainer, Jordi Gracia define el dietario como un «género posmoderno»; y en 2015 Caballé señala lo siguiente:

En todo caso, está claro que en las últimas décadas se ha producido una «apropiación literaria» de un género que siempre ha ido más allá de la literatura para inscribirse como una práctica exenta de expectativas públicas (Caballé, 2015a: 41).

En el ámbito internacional ocurre algo parecido: tanto Simonet-Tenant (2004: 88) como Michel Braud (2006: 282) y Philippe Lejeune (2018: 459) definen el diario personal como género literario, y en el contexto anglosajón Susan Sontag va a definirlo en 1962 como «un género moderno literario por excelencia» (2014: 62), así como se producen estudios, como los citados de Bruce Merry (1979) o Podnieks (2000), que evidencian esta concepción. En resumen, se aprecia en estos acercamientos la idea generalizada según la cual el diario personal se desarrolla como una manifestación concreta dentro del sistema literario; derivado de esta posición, el diario ha adquirido, en la segunda mitad del siglo XX y en el nuevo siglo, el apelativo de *género*.

Pese a este consenso teórico-crítico, sin embargo, pocos análisis han incidido en la relación del diario personal con el sistema de géneros literarios. En el último epígrafe de esta primera parte (I. 7) se llevará a cabo este estudio apoyado en la teoría de los géneros literarios. Además, existe un inconveniente mayor; como se ha podido deducir

de lo anterior, y se advertía de ello en la introducción, la heterogeneidad a la hora de denominar esta forma —diario, diario íntimo o dietario entre ellas— añade cierta confusión que oscurece la interpretación del diario personal como texto literario. En el siguiente epígrafe se abordará esta concreción con el objetivo de aclarar el espacio del diario en el sistema literario y explicar la denominación elegida.

I. 4. SOBRE LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL DIARIO PERSONAL EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

El lento asentamiento del diario personal en el sistema literario, estudiado en el punto anterior, ha tenido consecuencias directas en la aproximación teórica que lo ha convertido en objeto de estudio. Esta, que ha sido dispersa y asistemática, ha evidenciado una constante vacilación en el uso de las etiquetas nominales para referirse al diario, a lo que se suma su carácter particular como forma ambivalente de difusa definición. La del diario es realmente una estructura, basada en la entrada diaria, que puede ser aplicada a muchos discursos: el diario de navegación, la crónica histórica, el periódico o la novela con estructura diarística, entre ellas. El diario es el producto del registro cotidiano, normalmente fechado, de cualquier asunto. Como se ha visto, es en los siglos XVI, XVII y XVIII cuando empieza a usarse como algo diferente; a partir de ese momento, el diario pasa a ser una forma de uso personal en la que el individuo registra su cotidianidad: nace el diario personal, que no se hace visible hasta el siglo XIX, momento en el que se publica y se abre paso hasta formar parte del sistema literario. La trayectoria diversa que el diario personal experimenta en las diferentes tradiciones literarias, como señala Lejeune (2006: 23), hace que la obra resultante se denomine de diferentes formas; en Francia aparece el término de *journal intime*, que tiene un impacto inmediato en los estudios literarios y que en este contexto se utiliza como etiqueta general en muchos de los acercamientos del siglo XX y XXI —Girard, 1963; Didier, 1976; Lejeune, 2006—; en el contexto anglosajón se denomina indistintamente a esta forma como *journal* y como *diary*; en Alemania como *tagebuch* y en Italia y Portugal como *diario*; finalmente, en España existe una ambivalencia entre los términos *diario* y *diario íntimo*, dado que este último se importa del contexto francés —términos a los que se suma la voz *dietari*, del contexto catalán—. En el siglo XX, como se ha visto, las progresivas publicaciones de diarios convierten al diario personal en una forma literaria más, por medio de la cual muchos autores hacen literatura a partir de su día a día, en un discurso verdadero⁴⁹ que se aleja de la novela

⁴⁹ Remitimos a la nota 43, en la que se explica el concepto de verdad autobiográfica, a partir del cual, y como se desarrollará en el siguiente capítulo, se utiliza este adjetivo.

puramente ficcional. En este nuevo contexto, los términos anteriores se mezclan con nuevas voces que intentan explicar esta nueva forma literaria; surgen, entre otros, los sintagmas *diario de escritor* y *diario literario*, que tienen diferentes recepciones en cada tradición y que en los casos de España y Francia siguen compitiendo con el término de diario íntimo.

Todo lo anterior evidencia la variedad terminológica que existe, en los acercamientos teórico-críticos, a la hora de referirse al diario personal como texto literario. El presente epígrafe pretende describir las diferentes denominaciones que se le han dado –con especial incidencia en el contexto español– con el objetivo de analizar, en último lugar, el término elegido en este trabajo para el diario personal en la literatura: el diario literario.

I. 4. 1. Diario

La utilización del término *diario* para aludir a un documento que registra los acontecimientos cotidianos posee un origen anterior a su aparición dentro de las formas *diario personal*, *diario íntimo* o *diario literario*. Durante los siglos previos al siglo XVII, el texto denominado *diario* exhibe una naturaleza cronística y una utilidad histórica, en la medida en que refiere lo acaecido en diversos contextos: desde la crónica histórica de una ciudad o una batalla, hasta la relación de los días en una nave marítima o la contabilidad de una casa, económica o de cualquier otro tipo. Como se ha explicado en el primer capítulo de este trabajo, en los siglos XV y XVI destaca la confección de textos como el *Diario de un burgués en París*, el *Diario de a bordo*, de Cristóbal Colón, o el *Diario espiritual*, de Ignacio de Loyola, conformados como manifestaciones documentales que pretenden establecer una crónica fechada de los hechos diarios. Igualmente ocurre con los citados dietarios de origen catalán que se aplicaban a la contabilidad de la economía familiar. En todos estos casos la definición de diario coincide con la proporcionada por el *Diccionario de Autoridades*, de 1732, que define *diario* como «la relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días o de día en día, en una expedición, viage, &c.». Ya en este siglo XVIII el término diario se relaciona con el nacimiento de la prensa. Los primeros periódicos españoles, como el *Diario de los Literatos* (1737) o el *Diario de Madrid* (1753), incorporan el término para hacer mención a su carácter cronístico y confirman la naturaleza pública de la palabra. Esto

sucede de igual forma, como se ha visto, en el terreno novelístico, en donde autores como Daniel Defoe emplean la denominación de diario para aludir a la crónica externa de los acontecimientos públicos.

Todo lo anterior confirma el empleo de diario durante estos siglos previos al XVII, e incluso todavía a lo largo del XVIII, como un término referido a textos alejados de la idiosincrasia individual del diario personal moderno.

I. 4. 2. Diario personal

Tal y como ha quedado expuesto, es en los siglos XVI y XVII cuando el término *diario* empieza a utilizarse para denominar al documento empleado por alguien para registrar su cotidianidad; nace, entonces, el diario personal. Aunque es difícil delimitar su periodización exacta, por ciertos diarios como los de John Dee o los que Montaigne atribuye a su padre, se localiza el surgimiento de esta práctica, que no obstante no va a popularizarse hasta décadas después. En Inglaterra, como testimonian los trabajos de Judy Simons (1990) y un diario tan moderno como el de Samuel Pepys, esto sucede en el siglo XVII; en Francia, no va a ser hasta el siglo XVIII cuando se puede hablar de un verdadero asentamiento de esta práctica. En el caso galo, Braud (2012b: 27) destaca un pasaje de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, novela de Rousseau publicada en 1761, que testimonia la generalización en la Suiza de la época de la práctica cotidiana de llevar un diario.

Las enumeración de fechas confirma la evolución experimentada por el diario concebido como crónica externa de los hechos hasta convertirse en práctica individual y privada en los siglos XVI y XVII. La incorporación del adjetivo *personal* incide en la idea de individualismo, que adquiere sentido con el surgimiento de una nueva clase social como la burguesa, como Juan Carlos Rodríguez apunta al afirmar que el diario «reproduce literalmente esa ideología burguesa del sujeto» (1984: 217). No es arbitraria a este respecto la relación entre el desarrollo de esta práctica y el advenimiento de la nueva sociedad burguesa e ilustrada en los siglos XVII y XVIII, así como el previo asentamiento en el contexto inglés, espacio que lidera las revoluciones burguesas del ámbito europeo. La consolidación definitiva del diario personal, en consonancia con el asentamiento de esta clase burguesa, se produce en el siglo XIX, cuando se produce la

ola de primeras publicaciones en gran parte de las tradiciones europeas, con especial incidencia en Francia y Gran Bretaña.

I. 4. 3. Diario íntimo

En 1883 se publica parcialmente el diario de Amiel, recogido en *Fragments d'un journal intime*. El de Amiel es considerado frecuentemente el diario personal más importante del XIX y su influencia en los diaristas posteriores es fundamental para el asentamiento de esta forma de escritura, pero, además, tiene especial relevancia en tanto que, como señala Picard (1981: 118), se trata del primer diario publicado en incorporar el adjetivo *íntimo*. Aunque difundido antes —en una entrada de 1847, Amiel ya utiliza la expresión en su propio diario (Amiel, 1927: 1)—, es a partir de esa publicación cuando el término es empleado por otros editores como *Mes Inscriptions: Journal intime de restif de la Bretonne* (1889), el *Journal intime* de Benjamin Constant (1895), el *Journal intime* de Fontaney (1925), el *Journal intime* de George Sand (1926) o el *Journal intime* de Maine de Biran (1927). Esta etiqueta no solo adquiere importancia como simple apelativo del diario personal en el ámbito comercial de la literatura; tras los estudios de Alain Girard (1963) o Béatrice Didier (1976), también cobra importancia en el espacio académico, hasta el punto de que en el contexto francés ha sido considerada generalmente como la forma para referirse al diario personal dentro de la literatura. Esta etiqueta, sin embargo y como ha quedado dicho, no tiene equivalencias en otro contexto que no sea el español, en donde se ha importado para algunas publicaciones —como los títulos de los textos de Emilio Prados (1966), Unamuno (1970) o César González-Ruano (1970)—, incluidas varias de las más importantes del ámbito académico.

Los inconvenientes asociados a este término se relacionan con el fenómeno de la publicación; en muchas ocasiones, se ha intentado aludir al diario íntimo como aquel que no nace para ser publicado, y que lo hace, preferentemente, de forma póstuma. Según esta hipótesis, sostenida por teóricos como Freixas (1996a) o Girard —quien habla del diario decimonónico como verdaderamente íntimo (Girard, 1963: 597)—, no podría haber diarios íntimos que hayan sido concebidos para ser publicados. Cuando el diario pasa a formar parte del sistema literario en el proceso que Girard ha denominado la transición de lo íntimo a lo público (Girard, 1996: 32), los diaristas contemporáneos

empiezan a tener otra relación con su diario, lo que repercute según estos estudiosos en otra construcción de intimidad. Este diario ya no podría ser íntimo a la manera de los diarios decimonónicos, muestra paradigmática de este tipo de diarística íntima, y en la medida en que algunos diaristas titulan sus diarios con la etiqueta *íntimo* incluso cuando estos se publican en vida —como ocurre con el *Diario íntimo* de César González-Ruano, publicado previamente en prensa— esta se conformaría como una etiqueta sencillamente retórica. Esto, como puede deducirse, conlleva numerosos problemas; según estas hipótesis, un diario debería contener cierto grado de privacidad o intimidad para ser considerado íntimo, lo que se revela, si se tiene en cuenta que lo íntimo es indemostrable (Castilla del Pino, 1989: 29), como un criterio peregrino. A esta circunstancia se le añade la paradoja de que es precisamente el término íntimo el que se asocia con la inserción del diario personal en el sistema literario y que, por si fuera poco, el diario íntimo por antonomasia, el de Amiel, estaba concebido para la publicación según declaraba su principal editor: Scherer (1897: VI).

En general, como se puede apreciar, la denominación *diario íntimo*, heredada de Amiel y el contexto diarístico francés, comporta una serie de problemas que enturbian el objeto de estudio. Por este motivo, en este trabajo se ha prescindido de esta etiqueta y se ha preferido distinguir entre el diario personal y el resto de formas con el objetivo de elegir otro nombre para las relaciones entre diario personal y literatura: el de *diario literario*. En el contexto francés, además, algunas de las últimas publicaciones más relevantes, como la monografía de Braud (2006) o el diccionario de la escritura autobiográfica dirigido por Simonet-Tenant (2018), prefieren partir del término *journal personnel*, de tal manera que se aprecia cierto abandono de la utilización de la etiqueta *diario íntimo*. En la misma línea puede interpretarse la ausencia de diarios recientes que incorporen el adjetivo *íntimo* en su publicación.

1. 4. 4. Diario personal: forma abierta

El diario personal, por tanto, es aquel texto que posee una estructura diarística a partir de la que se cuenta, mediante una narración autobiográfica, aspectos de la vida del autor; esta estructura se basa en la proliferación de entradas —normalmente fechadas, pero no necesariamente— que se corresponden con días concretos y construyen la personalidad de un Yo diarístico que justifica el apelativo de *personal*. A partir de esta

definición, el diario puede sumar todo tipo de contenido, lo que lo convierte, como lo define Béatrice Didier (1996), en una «forma abierta». Así, según Didier, el diario personal se construye a partir de la conciliación de dos fuerzas aparentemente contradictorias: por una parte, la cárcel formal de la entrada cotidiana, el cerco que impone la fecha; por otra parte, dado que este tipo de escritura no parece responder a una determinada preceptiva, el diario puede integrar en su estructura textos de todo tipo, como puede ser el caso de, explica Didier, facturas de la lavandería, recortes de periódico, fragmentos o borradores de texto en gestación (Didier, 1996: 39). Esta última condición hace del diario personal una forma abierta.

Esta propiedad, importante para la definición del diario literario que se ofrecerá más adelante, alude además a la única estructura formal que condiciona el diario personal; algo a lo que Maurice Blanchot denomina la cláusula del calendario.⁵⁰ El diarista escribe supuestamente condicionado por la fecha del día, que representa el aspecto temporal del texto diarístico, esté o no marcada en la página.⁵¹ Siguiendo a Gérard Genette, el diario podría definirse como una narración intercalada, en la medida en que combina, a priori, dos espacios temporales: el del pasado reciente que el diarista evoca para recoger los sucesos del día recién concluido —«Hoy me ha ocurrido lo siguiente»— con la simultaneidad en la exposición de los pensamientos —«Ahora pienso lo siguiente»— (Genette, 1989: 275). Esta coexistencia provoca, según Genette, un efecto de roce, que tiene como resultado un sutil desdoblamiento del narrador, aspecto en el que insistiré más adelante.

Ahora bien, si es cierto que el diarista clásico emplea y combina en apariencia estos dos posicionamientos temporales, no son pocas las entradas de cualquier diario que pueden comenzar, incluso a pesar de la fecha, narrando los sucesos del día anterior, de tal modo que del antepresente (he hecho) se pasa al pretérito (hice) o al copretérito (hacía). En otras entradas, el diarista tiende al relato autobiográfico, e incluso es capaz de incluir varios días en una entrada, lo que evidencia la absoluta libertad del diario. Esta propicia que la única cláusula posible no sea la temporal, como Blanchot anticipaba, sino la estructura fragmentaria del diario basada en la entrada. Se trata, más

⁵⁰ Blanchot indica lo siguiente: «El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella» (Blanchot, 1979: 207).

⁵¹ La cuestión de la fecha, que ha sembrado alguna suspicacia en la crítica, es sin embargo formal y menor. No importa tanto que el diario esté o no fechado como que se escriba día a día.

bien, de una cláusula formal: el diarista desarrolla su texto en sucesivas anotaciones, fechadas o no, que se desarrollan a través del cauce estructural que impone la entrada.

La estructura de la entrada, no obstante, sí le otorga al texto diarístico una temporalidad fragmentaria. En este sentido, Enric Bou define el diario como una especie de *collage* que mantiene una desorganización aparente para conformarse como un libro de bosquejos (Bou, 1996: 126). Esta fragmentariedad dota al texto además de cierto ritmo y cadencia que, anotación a anotación, entrada a entrada, logra formar un todo. Jordi Gracia destaca así la musicalidad del fragmento (Gracia, 2004: 230) y una especialista del diario como Françoise Simonet-Tenant destaca una impresión de eterno retorno en el texto, toda vez que este suele repetir parecidas acciones, parecidos pensamientos, que surgen todos ellos de la rutina del diarista (Simonet-Tenant, 2004: 107). El diarista puede dejar, de esta forma, un espacio de varios meses entre anotación y anotación y sin embargo seguir construyendo un ritmo, el ritmo que paradójicamente conlleva lo fragmentario, la estructura de la entrada.

Cercado solamente por esta última, el diario personal se desarrolla, por lo demás, en total libertad, deviniendo así forma abierta, que es una condición esencial para leer este texto desde lo literario.

I. 4. 5. El diario en la literatura: denominaciones

Recogiendo todo lo anterior, y para establecer una diferenciación entre las denominaciones que explique el estatus del diario en el sistema literario, se puede decir que *diario* es una forma empleada para el texto fechado diariamente, cuyo contenido puede redundar en cualquier tipo de asunto; *diario personal* es aquel texto resultante de la práctica personal e individual de llevar un diario, de tal manera que englobaría a todos esos textos que desarrollan la esfera personal del diarista; y *diario íntimo* es la denominación que, si bien en algunas ocasiones ha podido sustituir al de diario personal, se constituiría más bien como una modalidad temática del diario personal: dentro de este podría haber diarios personales de carácter público —a veces llamados en España, como se verá, *dietarios*— o diarios personales que desarrollan su privacidad —dentro de los cuales estarían los íntimos.

A partir del siglo XX, como se ha visto en el punto 3, el diario personal entra en el sistema literario y las formas anteriores empiezan a dialogar con otras —lo cual no

quiere decir que las anteriores, como ocurre con el término *diario íntimo*, no puedan considerarse dentro del sistema literario—, que intentan resumir el estatus del diario como texto literario. Se van a exponer aquí diferentes términos que arrojan luz sobre esta recepción literaria del diario personal. Entre ellos, se encuentra el elegido para interpretar el diario personal en la literatura a lo largo de este trabajo.

I. 4. 5. 1. El diario personal como estructura: la novela-diario, el diario lírico y los *carnets*

Curiosamente, el diario personal accede al sistema literario como una forma ficcional; la estructura del diario se utiliza en muchas novelas desde la publicación de *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe y se comprueba su capacidad para funcionar como una narración literaria desde este temprano siglo XVIII. El diario personal propiamente dicho no se observa hasta la inclusión de un diario ficcional en la novela *Pamela, o la virtud recompensada* (1740), de Samuel Richardson, pero a partir de ahí son muchos los ejemplos que pueden enumerarse. Este tipo de novela, que se explota en el siglo XIX — la enumeración puede ser larguísima; desde el *Diario de un seductor* de Kierkegaard, hasta el *Diario de un hombre superfluo*, de Turgueniev, o el *Diario de un enfermo*, de Azorín—, ha sido calificada en un exhaustivo artículo de Luis Beltrán Almería como novela-diario (Beltrán Almería, 2011). En este trabajo, Beltrán Almería retrocede a la vinculación de este tipo de novela con la novela epistolar, muy popular en el contexto anglosajón del XVIII, y a partir de ahí describe las propiedades de lo que sin duda es todavía una modalidad frecuente en la literatura contemporánea —se pueden citar *Diario de Foe*, de Coetzee o *Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa—. La presencia de esta forma revela su interés para este trabajo, sobre todo, por la oposición que plantea entre el diario ficcional neto y el diario personal con estatus literario, texto que interesa a estas páginas. En este sentido, se revelan las posibilidades que tiene la estructura diarística como marco narrativo y al mismo tiempo se incide en la importancia del carácter autobiográfico del diario para que funcione como diario personal sincero. Esto se verá aún más claro cuando se contrapongan diario personal y diario autoficcional, una variante nueva de esta novela-diario que ha nacido en los últimos años y que problematiza, aún más, el estatuto autobiográfico de lo que se llamará más tarde *diario literario*.

Por otro lado, el marco diarístico ha tenido un efecto inverso en la poesía; muchos poemarios aprovechan, en vez del carácter narrativo que puede llegar a tener la crónica diaria de carácter personal, el fragmentarismo proporcionado por la entrada cotidiana. Se veía a propósito de la aparición del diario personal en España: uno de los diarios personales más conocidos de la literatura española es el *Diario de un poeta recién casado*, titulado en una nueva edición *Diario de poeta y mar*, de Juan Ramón Jiménez, publicado en 1917 como probable resultado del influjo que habían tenido sobre el poeta onubense diaristas como Amiel. Esta obra de Juan Ramón Jiménez es un poemario antes que un diario personal, pero en todo momento sus textos se caracterizan por el registro poético de la vida cotidiana y el marcado carácter autobiográfico del contenido toda vez que se trata de textos escritos en su viaje de 1916 de Madrid a Nueva York, y regreso, junto con su esposa Zenobia Camprubí. Juan Ramón utiliza el diario para el registro poético de sus días; aunque la ausencia de un carácter narrativo dificulta su interpretación como diario literario, es evidente que, tal y como estudia Sanz Manzano (2003), se trata de un diario autobiográfico que explota la cotidianidad del Yo lírico. Este marco se va a repetir en otros poetas, como el subtítulo de *Hijos de la ira. Diario íntimo*, de Dámaso Alonso, o el de *Cancionero. Diario poético*, de Miguel Unamuno, otro gran lector de los diaristas franceses. Esta modalidad diarística, que podría denominarse diario poético, no forma parte del diario literario, pero sin duda ilustra, como ocurría con la novela-diario, acerca de las posibilidades literarias de la estructura diarística.

En último lugar, un género extraño en el contexto español destaca a lo largo del siglo XX en Francia: los *carnets*. Estos podrían definirse como colecciones de notas breves que el escritor lleva a cabo sin tener en cuenta ningún tipo de estructura temporal o formal; en ocasiones pueden mantener cierto aire de familia con el diario personal, pero en ellos apenas hay desarrollo del Yo y prima el carácter pragmático de la anotación rápida. Danielle Constantin señala su parecido con los cuadernos de escritor y destaca su carácter nómada, dado que su estructura es más libre que la del diario (Constantin, 2018: 162); y Alain Girard le dedica un minucioso análisis en su monografía (Girard, 1963: 20-29). El ejemplo paradigmático estaría representado por los *Carnets* de Albert Camus, en Francia; y en España un texto interesante sería *Notas dispersas* de Josep Pla —analizado en el punto I. 3. 2. 1. de este trabajo—. Dada la ausencia de una construcción narrativa, y el desarrollo de unos elementos susceptibles

de interpretación literaturoológica, se trataría de obras sustancialmente diferentes al diario literario.

I. 4. 5. 2. Dietario

A propósito del diario personal en la literatura, se ha extendido entre nosotros otro término que, según algunos autores, se contrapondría a la noción de diario personal: se trata del término *dietario*. En apariencia, las definiciones arrojadas por algunos autores establecerían unas diferencias muy claras entre el diario —o diario íntimo— y el dietario: el primero construiría un espacio más apegado a lo personal, y el segundo se desarrollaría externamente, a partir de un texto en el que el Yo se mostraría ausente. En palabras de Laura Freixas, que sigue a Girard en la distinción, la diferencia estribaría en el carácter afectivo y cotidiano del primero, frente al carácter pretendidamente intelectual del segundo; el diario íntimo mostraría la privacidad del autor, mientras que el Yo del dietario no desnudaría su interioridad en el texto (Freixas, 1996a: 12-13). En este sentido, y como aclara Anna Caballé, el término dietario, que procede etimológicamente de *diaeta* —manera de vivir o régimen de vida—, se aplicaría en nuestra tradición al libro de contabilidad (Caballé, 2015a: 63), que como se ha visto es uno de los precedentes del diario personal, y esto conllevaría una tradición diferenciada de la del diario íntimo, en la que el dietario tendría una mayor elaboración retórica y menor presencia de lo personal. De forma parecida opina Jordi Gracia, que establece la misma diferencia entre diario y dietario en su último análisis al diario en España (Gracia, 2018).

A este debate, sin embargo, hay que añadir una circunstancia relevante: *dietario* es una voz de origen catalán⁵² que tiene especial recorrido en esta tradición peninsular; con excepción de Alejandro Sawa y el título originario de *Iluminaciones en la sombra*, así como los últimos diarios de Miguel Sánchez-Ostiz,⁵³ no hay dietarios publicados por autores que no escriban en catalán o pertenezcan a tal tradición.⁵⁴ De tal manera, esta

⁵² Como registra Corominas en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, en donde señala la influencia de la forma catalana *dietari* en el término castellano *dietario* (Corominas, 1987: 214).

⁵³ Andrés Trapiello señala irónicamente en su diario que no conoce el motivo por el cual Miguel Sánchez-Ostiz ha denominado los últimos tomos de su obra diarística como dietarios (Trapiello, 2007: 669).

⁵⁴ Es el caso de Enrique Vila-Matas, Marià Manent o Josep Pla. Lo mismo ocurre con la aparición de los libros de cuentas en la Cataluña de los siglos XVI y XVII, cuyos autores publicaban sus cuadernos con el nombre de *dietari*, como por ejemplo ha estudiado James S. Amelang (2003).

distinción deja de tener un componente formal para adquirir un carácter contextual. Además, algunos de estos dietarios, como el de Marià Manent, son textos que pueden interpretarse como diarios íntimos según la anterior división, de tal manera que la distinción entre diario íntimo y dietario queda obsoleta. A esto ayuda, incluso, el paso a la publicación del diario íntimo, que como se ha visto en el anterior apartado invalida la naturaleza de este y posibilitaría una confusión definitiva entre diario íntimo y dietario, en tanto que el primero adquiriría cualidades del segundo. De hecho, existe cierto consenso a la hora de aceptar esta confusión entre términos.

Más allá de todo lo anterior, y desde la perspectiva que anima este trabajo, el dietario, como el supuesto diario íntimo, solo cabe ser definido como un diario personal —de hecho, esta es la segunda acepción que tiene la palabra *dietario* en el DLE—, pues es un texto que, ya posea un contenido íntimo o *éxtimo* —en terminología unamuniana (Unamuno, 1958: 96)—, mantiene la estructura de un diario y está firmado por un individuo. Dentro de su caracterización como diario personal, cabría preguntarse si este texto puede leerse desde lo literario, lo que en principio sería difícil dada la incapacidad para desarrollar una serie de elementos que puedan interpretarse a partir de la ficción, como la misma construcción del Yo de la que supuestamente carece. Si, por el contrario, el dietario presentase un desarrollo del Yo o una construcción literaria de lo íntimo, podría hablarse de *diario literario*. Por ello, la distinción no sería, en definitiva, entre diario íntimo y dietario, sino entre diario personal —categoría que englobaría a las dos anteriores— y diario literario.

I. 4. 5. 3. Diario de escritor

Más relevante en el contexto internacional es la etiqueta *diario de escritor*, que ha tenido relativo éxito a lo largo del siglo XX. Susan Sontag la emplea en su ensayo de 1962 (Sontag, 1962) y en el contexto anglosajón se ha usado en varios acercamientos desde el título del diario de Virginia Woolf, *Diario de una escritora*, publicado en 1953. Michel Braud define en un artículo detallado su asentamiento en el contexto francés, y Jordi Gracia se ha encargado, en sucesivas publicaciones (Gracia, 2000; 2010; 2018), de incorporarla al contexto español. Esta etiqueta, como describe Braud, define al diario que es llevado por un escritor reconocido como tal, ya tenga más o menos relevancia, por lo que desde un principio destaca el papel subalterno del diario como cuaderno del escritor literario (Braud, 2009a: 28). El tema central de este tipo de diario, según Braud

(2009: 28), es la creación literaria, y el texto tiene en muchas ocasiones una función de cuaderno de notas y de prácticas del autor literario; este registra ideas y pequeños proyectos que prefiguran obras literarias futuras. Braud (2009: 28) destaca además el carácter literario del tono empleado por el diarista. Si bien esta categoría define un amplio rango de diarios que abarca desde el diario de Pavese hasta el de Ribeyro, es difícil incluir dentro de ella todos esos diarios que se publicaron y tuvieron éxito incluso siendo escritos por autores que no eran conocidos en otros ámbitos de la literatura. El caso paradigmático es Amiel, pero también se podría hablar de Pepys, político, como un caso de diarista muy alejado del mundo literario y cuyo diario, sin embargo, puede leerse desde una perspectiva literaria. Esa categoría, además, no tendría sentido a lo largo del siglo XX, cuando muchos diarios han encumbrado a sus autores —como Iñaki Uriarte o Anaïs Nin—, y no al contrario. De hecho, muchos de estos diarios citados no explotan algunas de las características desarrolladas por Braud; aunque Uriarte habla de literatura, su diario está lejos de convertirse en un taller literario; entre otras cosas, porque no escribe textos literarios más allá del diario.

Desde una perspectiva más amplia, podría entenderse esta etiqueta como la que pretende realzar la faceta de escritor literario del diarista, aunque este no sea reconocido previamente como tal. Sería la interpretación más redundante de esta denominación — dado que todo diarista sería, por definición, un escritor—, pero, como el propio Braud justifica, habilitaría un espacio en el que pretende realzarse el carácter literario de este tipo de diario personal. Ese es precisamente el significado que le dan autores como Jordi Gracia (2018) cuando integran dentro de esta etiqueta a diaristas como el citado Iñaki Uriarte. A nuestro juicio, sin embargo, carece de sentido emplear una etiqueta que resulta confusa cuando puede emplearse el término de diario literario, mucho más ilustrativo.

I. 4. 5. 4. Diario literario

La de *diario literario* es una etiqueta que adquiere todo su esplendor cuando Paul Léautaud empieza a publicar su diario bajo este nombre, en la revista *Mercur*, a partir de 1954. Tras esta publicación, el término tiene un humilde recorrido en Francia, como atestigua Braud (2009: 23), pero a partir de los años noventa empieza a aparecer en el contexto académico hasta establecerse como una forma más o menos frecuente, tal y como se puede ver en la publicación de Catherine Rannoux (2004): *Les fictions du*

journal littéraire: Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus. En el contexto anglosajón, por otro lado, Bruce Merry lo utiliza tempranamente en 1979, en un artículo muy elocuente: «The Literary Diary as a genre». Y va a ser en el año 2000 cuando Elisabeth Podnieks publique la primera monografía con ese término: *Daily Modernism: The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart and Anaïs Nin*. En Alemania, por otro lado, la expresión es recurrente desde la temprana publicación de Albert Gräser en 1955. Como señala Braud (2009: 24), en ocasiones esta etiqueta se ha empleado para aludir al diario que desarrolla en su interior un contenido relacionado con la vida literaria en sus diferentes formas; el ejemplo paradigmático sería el diario de los hermanos Goncourt, y el diario de Léautaud toma rasgos de este tipo de diarios, en la medida en que reproduce buena parte de la vida literaria de la época. Los rasgos que adquieren este tipo de diarios se puede ver muy bien en el diarismo español reciente: los diarios de Sánchez-Ostiz, Trapiello y García Martín funcionan en buena parte de su contenido como, por decirlo expresivamente, radiografías textuales de la escena literaria española de los últimos treinta años. Sin embargo, hay una segunda acepción para este término, que es la que se va a emplear aquí y que Braud describe bien en su artículo tomándola de Catherine Rannoux: el diario literario es la voz que alude al diario como obra cerrada, que aspira a leerse, tras los vaivenes que el diario experimenta a lo largo del siglo XX para evolucionar de práctica privada a forma pública, como texto inserto en el sistema literario (Braud, 2009a: 25). Rannoux (2004: 28) emplea además un sustantivo que es relevante: este diario literario que puede entenderse así a partir de Léautaud se corresponde con una totalidad diarística que posee una identidad literaria. Esta es la acepción que pretende emplearse en estas páginas: a partir de ella, el diario literario se interpreta como el diario personal que se lee como obra literaria.

En el ámbito académico español, el término aparece de forma aislada en 1987, en el citado artículo de Cano Calderón (1987), y se generaliza en el año 2000, a partir de los trabajos de Romera Castillo (2000) y Manuel Alberca (2000). Ninguno de estos tres autores —Alberca, por ejemplo, solamente contrapone estos diarios, en una sola mención, a los diarios personales escritos por «personas normales» (Alberca, 2000: 34) que no acceden a la imprenta— desarrolla su definición, pero testimonian la aparición de este concepto. En el año 2016 hemos establecido por nuestra parte un breve acercamiento teórico en un artículo (Luque Amo, 2016), y en el año 2017 Anna Caballé confirma la presencia de esta forma en una publicación periodística en la que describe los diarios literarios como «aquellos que desde el principio se conciben como un

proyecto de libro y por tanto se ajustan a una poética literaria» (Caballé, 2017). Jordi Gracia, quien utiliza frecuentemente los términos de *dietario* y *dietario de escritor*, emplea en una ocasión en su último trabajo el término de «diarios literarios» (Gracia, 2018: 43), de tal manera que se confirma el asentamiento del término. Entre los diaristas españoles, por otro lado, Sánchez-Ostiz lo utiliza en una fecha temprana —1986— en su primer texto diarístico (1994: 37); Andrés Trapiello define esta forma en *El escritor de diarios* al señalar que «seguramente el diario literario sea el género de la modernidad» (Trapiello, 1998: 15); y José Luis García Martín (2007) cita este término en un artículo sobre el diario en la literatura.

A medida que avanza el siglo XXI, en definitiva, el término *diario literario* se ha ido asentando en los estudios críticos como la forma que define al diario personal interpretado, dentro del sistema literario, como una obra literaria. Esta circunstancia, unida a la ausencia de inconvenientes encontrados en los otros términos, justifica su empleo en este trabajo.

I. 4. 5. 5. El diario personal desde una perspectiva contenidista: otras definiciones

Como se ha visto a propósito de las etiquetas anteriores, a veces la crítica establece una diferenciación entre diarios basada en su temática, lo que en última instancia dificulta su verdadera naturaleza si no se ha definido previamente el contenido abarcado por los términos. Amelia Cano Calderón, en «El diario en la literatura: estudio de su tipología» (1987), diferencia entre cinco tipos de diarios —se supone que diarios personales— atendiendo a su punto de vista: según el carácter sedentario o itinerante del autor; según la profesión del anterior —literatos frente a no-literatos—; según el carácter científico del contenido del diario; según atiende el diario al entorno de la vida del autor, más que a su propia vida; y, en último lugar, según el carácter autobiográfico del diario. Las ideas que la autora expone, a nuestro juicio, son simplificadoras. De la misma manera que se establece esa clasificación, se podría establecer un número infinito de ellas, dado que los criterios son tan generales como débiles desde un punto de vista teórico. La autora, de hecho, trata en un momento el concepto de diario literario, pero apenas se detiene en su descripción y solo se centra en el aspecto pragmático, de tal manera que no define un diario literario frente a uno no-literario.

Una especialista como Anna Caballé, por otro lado, ha reconocido (Caballé, 2015b) la dificultad de definir un diario por su contenido y prefiere tipificar el diario

personal en relación con el carácter que el propio autor le concede al texto: habla así del modelo espiritual de Ignacio de Loyola y Teresa de Ávila; del libertino de Moratín, el ilustrado de Jovellanos, el político de Azaña o el literario de Andrés Trapiello. La clasificación por la vía contenidista podría aceptarse con matizaciones previas, pero lo interesante sería explicar por qué textos como el de Ignacio de Loyola no han sido leídos desde coordenadas literarias, como sí se puede leer el de Trapiello, algo que la autora no hace. Las dos clasificaciones citadas demuestran, en definitiva, que los intentos por categorizar el diario personal desde un punto de vista contenidista son infructuosos si no se ha definido con antelación su naturaleza formal.

I. 4. 6. El diario personal en la literatura: el diario literario

De lo expuesto hasta ahora puede colegirse la idoneidad, según la perspectiva de este trabajo, del uso del sintagma *diario literario* para definir al diario personal como forma literaria o —tal y como se interpretará al final de esta primera parte— género literario. Este término es capaz de superar los inconvenientes de términos como diario íntimo y diario de escritor. Así, la capacidad del diario personal para ser interpretado desde la literatura no puede obedecer a las cuestiones pragmáticas de su publicación, que se refieren a la intencionalidad o no del autor por publicar su obra diarística, ni tampoco al grado de intimidad desarrollado en sus páginas. En la misma línea, no puede valorarse esta capacidad a partir del estatuto del escritor del diario; los diarios de Thomas Mann, producto de un novelista de talento contrastado en el panorama europeo, difícilmente pueden leerse como textos literarios, tal y como se verá más adelante. Para valorar el diario personal en el contexto literario, en suma, es necesario tener en cuenta su capacidad o no para desarrollar una narración que, interpretable desde coordenadas ficcionales, produzca un sistema semiótico derivado de la configuración de un Yo diarístico como personaje literario. Además, es necesario que los participantes en el sistema literario acepten desde un punto de vista pragmático su inclusión; circunstancia crucial que se ha ido produciendo a lo largo del siglo XX.

Si bien se ha analizado de manera diacrónica el asentamiento del diario personal en el contexto literario en las diferentes tradiciones occidentales, todavía no se ha tratado de manera específica su naturaleza como texto literario. En los siguientes puntos se estudiarán los diferentes componentes del diario personal a partir de los cuales puede

establecerse una interpretación literaria del mismo, para confirmar, en última instancia, la existencia del género del diario literario.

I. 5. FICCIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA EN EL DIARIO PERSONAL: CONSTRUCCIÓN FICCIONAL Y PACTO DIARÍSTICO EN EL DIARIO LITERARIO⁵⁵

Un análisis del diario personal en la literatura, tal y como se indicaba en la introducción, conlleva un cuestionamiento de la definición de literatura y los dominios de esta. En este sentido, no se puede ahondar en los componentes literarios del diario personal sin antes establecer una definición de lo literario que justifique tal análisis. El elemento fundamental para entender la especial circunstancia del diario personal en el sistema literario es su naturaleza autobiográfica; como señalaba Philippe Lejeune en su citado texto sobre la autobiografía, el diario puede entenderse como un género vecino de ella (Lejeune, 1994: 51) y, por este motivo, participar del llamado *espacio autobiográfico*. Esto lo conduce a experimentar la misma problemática en su posible consideración literaria; si se tiene en cuenta que la preceptiva tradicional ha asociado los conceptos de literatura y ficción, será necesario explicar la relación básica del diario personal con lo ficcional.

La definición de lo literario, que se ha configurado paradójicamente como una de las cuestiones más controvertidas de los estudios literarios —motivo esencial de las poéticas formalistas, con frecuencia en las últimas décadas se ha preferido sortear el problema en pos de la diversidad de perspectivas—, ha recaído tradicionalmente en Aristóteles. En su *Poética*, Aristóteles habla del «arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos» (Aristóteles, 1974: 128). El Estagirita hace hincapié así en la imitación —una imitación creadora, por medio de la *poiesis*, de una nueva realidad, la ficcional (Chicharro Chamorro, 2013: 7)—, y establece una teoría de la mimesis que ha llegado hasta los estudios actuales. Las poéticas clasicistas del Renacimiento y del siglo XVIII —entre las que resultan de importancia la de Minturno, la de López Pinciano o la de Ignacio de Luzán— estuvieron limitadas por la interpretación aristotélica de lo literario, y no es hasta el siglo XIX y el pensamiento surgido del movimiento romántico

⁵⁵ Algunas ideas de este capítulo se han expuesto en Luque Amo, 2016.

cuando lo literario es contemplado desde otra perspectiva. Bobes Naves señala así que hasta el romanticismo se consideró que el principio generador del arte era la mimesis —entendida esta como imitación referencial—, tesis que, con los respectivos matices, se mantuvo en el conjunto de las poéticas clásicas, neoclásicas y barrocas (Bobes Naves 2008b: 372). A partir de Kant, la dialéctica sujeto-objeto, que es la que sustentaba la teoría aristotélica, y la perspectiva del arte como imitador de un mundo externo, en el que por tanto domina la naturaleza sobre el sujeto, cambian para destacar la importancia de este último sobre el objeto. El artista es así el creador de un mundo que está por encima del real, un mundo que solo puede interpretarse desde el idealismo kantiano. Esto repercute en el cambio del relato sobre sí mismo, que Sontag explica así:

En la tradición aristotélica del arte como imitación, el escritor era el medio o el vehículo para describir la verdad de algo que estaba fuera de él. Con la tradición moderna (en líneas generales, desde Rousseau) del arte en cuanto expresión, el artista dice la verdad sobre sí mismo (Sontag, 2014: 67).

Las teorías literarias del siglo XX desplazan la importancia de lo mimético a la hora de definir lo literario para centrar su perspectiva en el texto. En el caso de los estructuralistas y los formalistas, el lenguaje literario sería así capaz de diferenciarse del lenguaje convencional y la literatura sería identificable en aquellas obras escritas por medio del primero; idea que resulta ampliamente discutida en las década sesenta y setenta, al paso de lo que ha sido llamado por autores como Pozuelo Yvancos (1983: 61) y Garrido Gallardo (1987) como «crisis de la literariedad». Otras teorías posteriores tampoco han arrojado luz sobre la cuestión; tanto el movimiento de la estética de la recepción, como las teorías posestructuralistas y deconstruccionistas, no han aportado definiciones de la literatura que trasciendan sus propios ámbitos. Hay otros autores que han preferido destacar el mal enfoque de las cuestiones que se preguntan por la sustancia de lo literario para concluir que «antes que disiparse en una teoría general de los textos, la tarea de la poética es formular descripciones que se ajusten a esta intuición», como indica Benjamin Harshaw (1997: 141). Sí se intuye, sin embargo, que la cuestión de la mimesis, y por tanto de la ficción, sigue siendo de vital relevancia para lo literario. Varias definiciones de lo literario que pueden considerarse de importancia se basan en el componente ficcional: es el caso de Paul Ricoeur, quien condiciona el carácter de lo literario a la mimesis aristotélica (Ricoeur, 2004; 2008; 2009); Todorov,

el cual afirma que «la literatura es una ficción» y que esa es «su primera definición estructural» (Todorov, 1987: 12); Pozuelo Yvancos, quien señala que la ficción es posiblemente la «característica pragmática más definitoria y específica» de la literatura (1989: 82); y finalmente el propio Benjamín Harshaw (1997), cuya teoría se desarrollará más adelante. En estas coordenadas, como se ha dicho, sería necesario explicar la naturaleza del texto autobiográfico, que puede ser catalogado como texto histórico, para incluirlo dentro del sistema literario.

Otros autores han preferido apostar por la existencia de géneros no ficcionales que podrían ser incluidos igualmente dentro del sistema literario; es el caso de Käte Hamburger (1995: 227), quien separa a la lírica de los géneros ficcionales, o Gérard Genette (1993), quien diferencia entre relatos ficcionales y relatos factuales, y finalmente el propio Lejeune, quien teoriza en todo momento a la contra de lo ficcional. Aunque, sobre todo en el caso de Genette, estas perspectivas son útiles para entender las diferencias entre lo ficcional específico y lo autobiográfico, resultan improductivas al no profundizar en las posibilidades ficcionales de lo autobiográfico. Para entender el papel del texto autobiográfico, y por tanto del diario personal, en la literatura, habría que situarse más bien junto a Ricoeur y sus hipótesis provocadoras al respecto de la construcción de la historia como «artificio literario» (Ricoeur, 2004: 269) para entender, en este terreno, cuáles son las características de lo autobiográfico que lo asemejan a un texto ficcional puro y que, por tanto, permiten su lectura literaria. En este sentido, no se trataría tanto de anteponer la definición de lo literario como texto ficcional, como de explicar por qué, incluso aun tomando esta perspectiva, podrían considerarse la autobiografía y el diario personal como textos literarios. Lo que redundaría, en última instancia, en la doble capacidad, autobiográfica y ficcional, del diario personal interpretado como forma literaria.

1. 5. 1. Las teorías clásicas de la escritura autobiográfica

La definición aristotélica de ficción, que ha condicionado la historia de la teoría literaria, tiene como base la célebre distinción de Aristóteles entre el historiador y el poeta, según la cual el primero relataría lo que ha sucedido y el segundo lo que podría suceder (Aristóteles, 1974: 156). En lo que respecta a los estudios sobre la escritura autobiográfica, esta distinción es fundamental, toda vez que en muchas ocasiones se ha

asociado el espacio autobiográfico a la interpretación aristotélica de lo histórico para desterrar así a la autobiografía de los géneros literarios y entenderla como una forma cultural, o para incluirla, por aquellos que no consideran lo ficcional como requisito de lo literario, como una forma no-ficcional.

Muchos de los autores que se han posicionado en las cercanías de la teoría de Philippe Lejeune, que es la central en los estudios autobiográficos, han mantenido una concepción que destaca el carácter exclusivamente referencial de la escritura autobiográfica y que por tanto la define como una escritura documental (Cohn, 1999: 30). Esta corriente de pensamiento sustenta sus teorías en lo que Lejeune (1975)⁵⁶ ha denominado, con importante aceptación, el pacto autobiográfico, que resume desde una perspectiva pragmática el pacto entre autor y lector a la hora de narrar y asumir respectivamente la verdad de los hechos contenidos en la obra autobiográfica. En pocas palabras, la tesis de Lejeune se podría resumir en un célebre aserto: la autobiografía no se produce cuando alguien narra la verdad de su vida, sino cuando anuncia que la narra (Lejeune 1998: 234). Como se puede comprobar, este análisis está cercano a la interpretación que del lenguaje hicieron los filósofos analíticos.⁵⁷ Lejeune asume, en la medida en que en ambas se produce una identificación entre autor, narrador y personaje, la imposibilidad de diferenciar entre una novela autobiográfica, lo que él considera texto ficcional, de la autobiografía, que considera texto no-ficcional (1994: 64), salvo la intención de esta última de contar la verdad autobiográfica y referencial,⁵⁸ que se sella con la firma del autor en la portada, interpretada por el lector como un compromiso formal. En lo que respecta a su pertenencia a lo literario, Lejeune da por hecho que la autobiografía es una escritura literaria —habla incluso de géneros de literatura íntima

⁵⁶ Se emplea en este trabajo la traducción española (Lejeune, 1994), pero hay que recordar que la publicación original es de 1975: Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.

⁵⁷ En las coordenadas de Lejeune, Gérard Genette va a definir su relato factual, distinto del relato ficcional, como «aquel que, en los términos de Searle, el autor asume la plena responsabilidad de las aserciones de su relato y, por consiguiente, no concede autonomía alguna a narrador alguno» (Genette, 1993: 65). En esta línea, puede destacarse el análisis llevado a cabo décadas antes por Elizabeth Bruss, que relaciona la escritura autobiográfica con la teoría de los actos de habla de Austin (Bruss, 1976). Si bien el ensayo de Bruss es muy completo, y enriquece la postura pragmática de Lejeune, los resultados no alcanzan a explicar la escritura autobiográfica en toda su dimensión, en la medida en que centra todo el análisis en el aspecto textual de la autobiografía, omitiendo al resto de actores —recepción, historia de lo autobiográfico, etcétera.

⁵⁸ Remitimos a la nota 43 del presente trabajo para la utilización del concepto *verdad autobiográfica* de aquí en adelante.

(1994: 51-52)—, pero no desarrolla su relación con la literatura, considerando así que lo autobiográfico, sin ser ficcional, pertenece a lo literario.⁵⁹

En una posición contraria a la tesis del pacto autobiográfico, se sitúan Paul de Man y los seguidores de Jacques Derrida, que efectúan una lectura de lo autobiográfico desde posiciones deconstruccionistas. En su texto más conocido (1979),⁶⁰ Man compara la naturaleza del texto autobiográfico con el de una figura retórica que, al desarrollarse en el texto, construye un Yo figurado que solo puede entenderse desde una perspectiva ficcional, sin encontrarse ningún tipo de correspondencia con la realidad. Para Paul de Man, por tanto, no hay atisbo de lo que Lejeune definía como referencialidad, e incluso habla de una «ilusión referencial» que el texto autobiográfico desarrolla. De esta forma, la posibilidad de un pacto entre un lector y un autor queda descartada, porque es imposible diferenciar entre ficción y autobiografía y el texto no puede encontrar una correspondencia con el plano real. Tan radical es la postura de Paul de Man, que, a diferencia de Lejeune, priva a la autobiografía de la consideración de género, en la medida en que la define como una figura de lectura que se da, hasta cierto punto, en todo texto (Man, 1991: 114). Una figura que, además, le concede al texto autobiográfico la cualidad de ficticio⁶¹ y lo inserta de tal modo en la amplia definición deconstruccionista de literatura.

Las anteriores son, en definitiva, las dos grandes posturas vigentes en los estudios sobre autobiografía, desde las que puede interpretarse, como forma autobiográfica, la escritura diarística —toda vez que comparte la identidad de nombre entre narrador, autor y personaje, como se verá después—. Dos posicionamientos teóricos que se construyen a instancias de la interpretación aristotélica de literatura: en el caso de Lejeune, interpretando el binomio realidad (historia) / ficción (poesía) para situar su concepción de la autobiografía en el primer apartado —y para esquivar al Estagirita, sin

⁵⁹ Los autores que se posicionan en las proximidades de Lejeune se caracterizan, generalmente, por no profundizar en las relaciones entre literatura y autobiografía.

⁶⁰ Se emplea la edición española del artículo, publicada en *Anthropos* (Man, 1991), pero es recomendable destacar la publicación original de 1979: Man, Paul de (1979), «Autobiography as De-facement», *Comparative Literature*, 94.5, págs. 919-930.

⁶¹ Paul de Man lo interpreta así cuando se pregunta: «¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?» (Man, 1991: 113). Como puede comprobarse, incluso Man deja un espacio de duda para la posible «productividad referencial» de lo autobiográfico; así, aunque su texto promueve la anulación de las características que hacen de lo autobiográfico un género literario, es capaz de reconocer la capacidad referencial de toda forma autobiográfica, algo que también advierte Pozuelo empleando otro texto menos conocido de Paul de Man (Pozuelo Yvancos, 2004).

desarrollar sus tesis, partiendo del concepto de *literatura de no-ficción*—; en el caso de Paul de Man, modelando una teoría que permite voltear el concepto de referencia en Lejeune y leer la mimesis de lo autobiográfico en un sentido figurativo.⁶²

I. 5. 2. Nuevas teorías sobre la escritura autobiográfica

La división que establece este debate entre Lejeune y Paul de Man ha sido recogida por casi todos los estudios sobre escritura autobiográfica publicados en los últimos tiempos, y se suceden los autores que se adscriben a una u otra vía. Otros autores como Pozuelo Yvancos (2004) han intentado, sin embargo, conciliar los dos posicionamientos teóricos para desarrollar una teoría que comprenda los dos polos de la cuestión. Pozuelo Yvancos habla del doble carácter del texto autobiográfico, referencial y performativo al mismo tiempo,⁶³ en la medida en que el texto autobiográfico es capaz de desarrollar un Yo que guarda una correspondencia con la realidad y a su vez desarrolla un Yo textual.⁶⁴ Pozuelo, eso sí, centra su discurso en el efecto pragmático que produce el acto de lenguaje del autobiógrafo, que declara contar su vida al lector; algo que desde nuestro punto de vista resulta interesante en la relación proclamada por Lejeune como pacto autobiográfico, pero no define la naturaleza total del texto autobiográfico. Algo similar ocurre con Loureiro (2000), que modela su teoría en relación con lo que él denomina, siguiendo a Lévinas, la ética de la autobiografía, concepto que concebiría la autoescritura como una escritura destinada al otro y que se desarrollará más adelante,

⁶² Se pregunta Paul de Man: «Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés?» (Man, 1991: 113).

⁶³ Pozuelo Yvancos resume su posición así: «Mi propuesta es que ese doble estatuto, el referencial, que De Man llama cognitivo, y el performativo son inseparables en todos los textos autobiográficos, (...) porque en rigor es indecible en toda autobiografía la medida en que una narración no sea simultánea e indivisiblemente una justificación, una petición pública de 'excusa', y por tanto, la retoricidad de la autobiografía no tendría que resolverse solamente (ni principalmente) en el estatuto textual (que la habría podido llevar a ser antropológica) sino que tiene que resolverse también en el estatuto del 'acto de lenguaje' frente al destinatario, y por tanto como acto ilocutivo (petición de excusa) con consecuencias performativas (autojustificación y justificación frente a los otros)» (Pozuelo Yvancos, 2004: 177).

⁶⁴ La terminología de Pozuelo se relaciona con el citado ensayo de Bruss (1976) y las hipótesis analíticas de Austin, quien a partir de su célebre teoría de los actos de habla distingue entre enunciados constatativos, aquí emparentados con los referenciales, y enunciados realizativos, aquí representados en los performativos —que precisamente es la palabra que emplea Austin para definirlos: «performative utterances»— (Austin, 1982: 43-52). La aplicación de Austin a las teorías sobre escritura autobiográfica es, como se ve, fructífera, pero en este trabajo se parte de su previa asimilación para enfrentar directamente las dos posturas hegemónicas, la de Lejeune y la de De Man.

pero que, en nuestra opinión, tampoco resuelve el problema de la interpretación del texto autobiográfico como texto literario.

Darío Villanueva, desde una posición conciliadora, destaca la naturaleza *poiética* de la escritura autobiográfica por encima de su carácter mimético, de tal manera que funciona como un instrumento centrado no en la reproducción, sino en la construcción de la identidad del Yo (Villanueva, 1990: 108). Además, para alejarse de la posición deconstruccionista que implicaría esa modelación de la identidad del Yo ajena a lo referencial, matiza su postura: el texto autobiográfico, según Villanueva, deviene ficción cuando se considera desde una perspectiva genética, pues el autor no pretende reproducir, sino crear su Yo; pero lo autobiográfico resulta verdad autobiográfica para el lector, que hace de ella una lectura intencionalmente verídica (Villanueva, 1993: 28). Esta perspectiva, en la medida en que parte de la capacidad del texto autobiográfico para desarrollar la textualidad del Yo y que este sea leído al mismo tiempo como real, va a ser fundamental para entender la tesis de este trabajo.

Paul Ricoeur, por otro lado, ha matizado esta distinción a la que se acogía Villanueva entre la mimesis y la *poiesis* aristotélicas. En *La metáfora viva* (2001), Ricoeur efectúa una relectura de Aristóteles para concluir que la mimesis no debe ser entendida solo en términos de imitación, ni tampoco como una sencilla construcción referencial del texto basada en la realidad; según Ricoeur, no cabe mimesis más que donde hay un *hacer* (Ricoeur, 2001: 58), de tal manera que, si la mimesis implica una referencia inicial a lo real, este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora (Ricoeur, 2001: 58). Partiendo de tal perspectiva, la mimesis sería a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; una restauración y al mismo tiempo un desplazamiento hacia lo alto, entendiendo esto último como la superación textual de lo inicialmente referencial. Solo así puede entenderse la concepción aristotélica de la poesía; el poeta imita, pero en la imitación hay espacio para la creación, *poiesis* —así cabría entender la definición de literatura como poesía, arte del *hacer*—, lo que habilitaría la descripción de lo que puede suceder, tarea del poeta, en contraposición a lo sucedido, tarea del historiador.⁶⁵

⁶⁵ Esta distinción entre poesía e historia, no obstante, no es tajante en Aristóteles. Él mismo confiesa en su *Poética* que si el poeta adopta un tema de la historia real, no por eso es menos poeta, «pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta» (1974: 160).

Siguiendo a Darío Villanueva, cuyos argumentos se refuerzan con la matización de Ricoeur, este trabajo intenta condensar las dos posturas hegemónicas en la teoría sobre escritura autobiográfica para explicar su naturaleza mixta: el Yo de la obra autobiográfica, toda vez que se autoconfigura en el texto y supera lo referencial, puede ser leído como personaje literario; al mismo tiempo, en la medida en que respeta lo que Lejeune denomina el pacto autobiográfico, puede ser interpretado como personaje referencial. Esta tesis se desarrollará en las páginas siguientes a propósito del diario literario.

I. 5. 3. Las teorías ficcionales de Benjamin Harshaw y Vera Toro

La perspectiva de la que parte este trabajo, como se ha dicho, relaciona el concepto de literatura con el concepto de ficción. Ahora bien, si es cierto que las teorías expuestas tienen como referencia las tesis de Aristóteles al respecto de la mimesis, a partir de ellas cabe entender la ampliación del concepto de ficción contemplado en estas páginas. El concepto de ficción verbal, con el que se nombra la especificidad de la literatura, tiene que explicar no solo el estatus de los textos desarrollados a través de lo que Aristóteles denominó fábula, sino también el de los textos líricos, precisamente los que están ausentes de la *Poética*. Para ello, es necesario ampliar el rango de la categoría aristotélica, algo que persigue Pozuelo Yvancos en su texto «Lírica y ficción» (1997). A semejanza de lo que ocurre con la actual poesía, la autobiografía puede ser leída desde una concepción más abarcadora de lo ficcional, como intentará demostrarse a partir del planteamiento de Benjamin Harshaw.

Harshaw desarrolla la teoría de los campos de referencia, según la cual «los textos literarios construyen su propio *Campo de Referencia Interno* al mismo tiempo que se refieren a él» (Harshaw, 1997: 130). Intentando resolver la paradoja, Harshaw resume su postura: una obra literaria tiene la capacidad de construir su propia realidad al mismo tiempo que la describe simultáneamente (1997: 130). A partir de este posicionamiento, Harshaw explica que la ficcionalidad no se reduce así a una cuestión de invención: en estas coordenadas, *ficción* no se opone a *hecho*, lo que explicaría que las obras que él denomina *fictivas* pueden a su vez estar basadas en experiencias verídicas y que, por el contrario, obras que pretenden describir lo real (entre las que incluye las autobiografías) «pueden tener una gran cantidad de información sesgada» (Harshaw, 1997: 137). Como

se deduce de lo anterior, Harshaw establece una distinción entre las obras que él incluye dentro de lo literario, y que por tanto tienen un CRI (campo de referencia interno), y las no literarias, que desarrollarían campos de referencia externos (CRE), definidos como aquellos campos de referencia exteriores a un texto dado (Harshaw, 1997: 147): el mundo real en el tiempo y el espacio o una teoría filosófica, por ejemplo.

Esta hipótesis, que en principio alejaría los escritos autobiográficos de lo ficcional, y por lo tanto de lo literario, tiene una falla, admitida por el propio Harshaw en su discurso, en tanto que existen casos fronterizos como algunos libros de reportajes, textos de viajes o de carácter histórico, que pueden leerse como obras de literatura (Harshaw, 1997: 140). En ese caso, el lector parece desgajar las referencias al CRE y «los valores de verdad de sus proposiciones específicas fuera del CRI pierden su importancia» o, como especifica Harshaw, «quedan en suspenso para primar una lectura representativa» (1997: 140). Estos textos, en definitiva, contarían con un CRI que tendría una autonomía independiente de cualquier estudio histórico, a la que se añadiría una relación de representación con el mundo externo (1997: 140). Dentro de estos textos se encontraría el texto autobiográfico.

A partir de lo que resulta una excepción en la teoría ficcional de Harshaw, se puede entender la especial consideración de la escritura autobiográfica, que tiene una naturaleza referencial y performativa al mismo tiempo, como se colegía en el punto anterior de las tesis de Villanueva. El texto autobiográfico contaría con un campo referencial interno en tanto que construye su propia realidad al mismo tiempo que la describe —y aquí tendría sentido la consideración autofigurativa del Yo autobiográfico de Paul de Man—, y a su vez se construiría en relación a un campo referencial externo, lo que daría sentido al pacto autobiográfico de Lejeune en la medida en que la narración autobiográfica mantendría una correspondencia referencial con el espacio exterior al texto.

Vera Toro, por otro lado, elabora una valiosa teoría autoficcional en *Soy simultáneo: el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017). De ella interesa ahora la perspectiva que adopta respecto al carácter ficcional de la autobiografía. Toro intenta matizar las diferencias, en terminología genettiana (Genette, 1993), entre lo factual —dominio de lo autobiográfico— y lo ficcional —dominio de la novela—; para ello, parte de las posiciones teóricas de Werner Wolf y distingue entre la *fictio* y el *fictum*: la primera se refiere al «aspecto de la ficción que enfoca su carácter de artefacto —de constructo— en contraste con la realidad naturalmente dada» (Toro,

2017: 52); la segunda al «aspecto que enfoca la ‘irrealidad’, la falta de referencia a algo realmente existente en el mundo extratextual» (Toro, 2017: 52). A partir de ahí, esboza la siguiente conclusión: el texto factual y autobiográfico cuenta con «el carácter de constructo y la artificialidad» de la *fictio*, pero no con la falta de referencia del *fictum*; el texto ficcional, a diferencia del factual, cuenta con las dos (Toro, 2017: 52).

Partiendo de las teorías de Toro, puede comprobarse cómo el texto autobiográfico sí desarrolla un tipo de ficción que no es necesariamente la ficción del texto novelístico puro, por decirlo así; mientras que este último posee la doble naturaleza de la *fictio* y el *fictum*, el primero, toda vez que se trata de un artefacto textual y también referencial, solo posee el *fictum*. Esto facilita la interpretación del diario personal como un texto con un determinado carácter ficcional, que a su vez permite explicar su naturaleza narrativa y finalmente literaria.

I. 5. 4. Ficción y diario

Los planteamientos expuestos a propósito de la autobiografía pueden aplicarse al diario personal. El diario personal, que comparte la identidad propuesta por Lejeune entre autor, narrador y personaje, desarrolla un Yo que adquiere una identidad textual propia y al mismo tiempo mantiene una manifiesta correspondencia con lo *real*. Este tipo de diario, que tendría notorias diferencias formales con la autobiografía, presenta a través de la escritura autobiográfica a un Yo que se autoconfigura en el texto, lo que capacitaría al texto diarístico para leerse desde la teoría entrevista en los anteriores apartados, como ya han puesto de manifiesto autores como Michel Braud (2006: 248).

Según esta teoría, el diario personal interpretado como literario tendría un doble estatuto, referencial y performativo, que le permitiría ser leído como real y ficcional al mismo tiempo, y que por lo tanto justificaría su lectura desde la literatura según las hipótesis que vinculan literatura y ficción. Siguiendo a Harshaw, por tanto, el diario personal es capaz, en algunas ocasiones —y solo en estas ocasiones cabría hablar de lo que a continuación se definirá como *diario literario*—, de construir un campo de referencia interno al mismo tiempo que se refiere a lo real. El modo en que se construye este CRI, por tanto, variaría de los textos autobiográficos a los textos ficcionales,⁶⁶ pues

⁶⁶ Los textos construidos a partir del pacto ficcional.

estos últimos no tendrían —o solo aludirían a él de manera secundaria— un CRE, mientras que en los primeros habría siempre una correspondencia con lo real, una alusión constante al campo de referencia externo, si bien esa correspondencia es leída en términos representativos, y en esto último radica la especial consideración de lo autobiográfico. El diario personal leído desde la literatura, como ejemplo concreto de lo anterior, tendría numerosos elementos capaces de construir este CRI: el Yo diarístico que se desarrolla en el texto hasta adquirir la potencialidad de un personaje; los personajes restantes, descritos a través del Yo y que poseen la capacidad de construirse como personajes narrativos propios de una ficción; un espacio propio como es el espacio privado, también llamado íntimo, y que devendría en lo que más tarde se denominará la construcción del espacio íntimo. En resumidas cuentas, el diario personal tendría la capacidad para desarrollar una estructura narrativa similar a la de una novela; así, como destaca Philippe Forest,⁶⁷ «lo vivido no se distingue de lo ficticio cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo»⁶⁸ (Forest, 2012: 221).

La construcción del CRI en este tipo de diario personal, cuyos elementos se desarrollarán en los puntos siguientes —a partir del análisis del Yo o del espacio íntimo—, le proporciona un carácter ambivalente que sin embargo no todos los diarios poseen. No son pocos los diarios personales que, desde el asentamiento de esta forma en el siglo XX, se publican por simple interés documental, como puede ser el caso de los diarios de Jovellanos (1992). Son textos en los que prima la anotación escueta, puramente testimonial, y en los que no se desarrolla la figura de un Yo, ni tampoco un espacio íntimo. Siguiendo a Harshaw, se podría decir que estos textos carecen de CRI; por tanto, solamente pueden leerse como documento, nunca como literatura. En el caso de Alfonso Reyes, por ejemplo, Huchín Sosa estudia su diario para concluir que no se

⁶⁷ La postura de Philippe Forest es muy útil para entender esta perspectiva: «Cierta doxa crítica actual opone literatura testimonial y literatura de ficción: a un lado, la confesión; al otro, la fabulación. En este combate pausado, cada uno escoge cómodamente su campo. Pero *lo vivido* no se distingue en absoluto de *lo ficticio* cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo. No es más que la forma cómplice de *lo virtual* cuya vertiginosa hegemonía mental celebra la profecía posmoderna. Porque *vivido* y *virtual* descansan sobre la misma conjura ficcional de ese *real* donde lo imposible invita al sujeto literario a vislumbrar una forma posible de existencia» (Forest, 2012: 221). Esta identidad en el modelo narrativo, no obstante, tendrá que ser demostrada en el caso de la escritura diarística, como ocurrirá a lo largo de este trabajo.

⁶⁸ Esto lo han mantenido muchos autores. Otra reflexión de Schmidt, si bien él emplea el término equívoco de *no ficción*, puede arrojar luz: «Adoptemos por el momento la práctica anglosajona de identificar literatura y ficción, y así sobre la base de las conclusiones anteriores podemos decir que: no hay razón para pensar que las estrategias lingüísticas o estilísticas que utilizamos para construir la realidad dentro de la *ficción* son distintas de las estrategias que utilizamos para construir la realidad dentro de la *no ficción*» (1997: 227).

trata de «un diario para leer sino para hacer esporádicas consultas» (Huchín Sosa, 2015a: 61). Esto es lo que diferenciaría al diario literario del diario personal sin desarrollo narrativo: el primero desarrolla una narración que puede interpretarse como texto referencial y ficcional, y por tanto literario, y el segundo se conformaría como un texto que solo puede ser leído como documento histórico.

A conclusiones parecidas conduce el análisis del diario personal desde las teorías ficcionales de Vera Toro; según estas, el diario personal con capacidad literaria desarrollaría un texto a partir del *fictum*, que conllevaría una suerte de artificio retórico derivado de la narración diarística. Aunque es cierto que Vera Toro parte de la naturaleza concreta de la autobiografía, y centra sus hipótesis en la idiosincrasia de esta como construcción memorialística, este *fictum* también puede encontrarse en determinados diarios personales que, como se verá a partir de Genette y Braud (I. 6. 3.), construyen una narración intercalada a partir de las entradas diarias. Este *fictum* explica la utilización del diario personal como herramienta narrativa en muchas novelas desde los siglos XVIII y XIX. Además, como ocurría con las teorías de Harshaw, existe una excepción en aquellos diarios cuya estructura documental imposibilita la existencia de una narración y del desarrollo de elementos que equiparan texto referencial y texto ficcional; de este modo, en el texto de Alfonso Reyes apenas sería posible encontrar *fictum*, a diferencia de lo que ocurre en el diario de Paul Léautaud, que sería el ejemplo paradigmático de construcción narrativa de carácter diarístico. El diario de Léautaud se conformaría como el ejemplo más exacto de diario literario; el de Alfonso Reyes, por el contrario, como aquel diario personal que no puede interpretarse desde coordenadas teórico-literarias.

I. 5. 5. El diario literario

Esta dialéctica —diario personal con posibilidades literarias / diario personal exclusivamente documental— conduce a la última cuestión que explica la consideración especial del texto autobiográfico y, en concreto, del diario literario.

Se ha empleado hasta el momento un concepto de verdad autobiográfica derivado de la dualidad aristotélica de historia (verdad) / poesía (fábula). A partir de esta dualidad, lo autobiográfico y el diario personal, al describir hechos que han sucedido, se situarían en el primer campo; teoría que comparte Lejeune al comparar el texto

autobiográfico con los textos biográficos e históricos.⁶⁹ Esta hipótesis de Aristóteles, que operaba con textos fechados hace más de dos milenios, no explica, como tampoco la de Lejeune, por qué en la actualidad gran número de autobiografías y lo que aquí se denomina como diario literario son leídos e interpretados como literatura. En esta línea, el término de no-ficción, tan popular en los estudios y crítica anglosajones tras la aparición de las obras de Truman Capote, no resulta suficiente en este trabajo para entender este fenómeno discursivo: priva a la literatura de su relación exclusiva con lo ficcional y al mismo tiempo cae en la identificación entre autobiografía y texto histórico. Más completa que esta perspectiva es la hipótesis que se ha desarrollado a partir de las teorías ficcionales de Harshaw y Toro: existe un tipo de diario personal, de carácter sincero y autobiográfico, que puede interpretarse como texto con potencialidad ficcional; lo que Toro entendería como *fictio* y Harshaw como campo referencial interno —con los obligados matices de diferencia entre ambas propuestas.

Por otra parte, otra dualidad aristotélica puede arrojar luz sobre la naturaleza de lo autobiográfico y el diario personal en este contexto: se trata de la diferencia que describe Aristóteles entre lo universal y lo concreto, que marcaría la distancia de lo literario —terreno de lo posible— respecto a lo histórico —terreno de lo pasado— (Aristóteles, 1974: 157-158). La autobiografía, espacio de lo subjetivo, puede asociarse con la reconstrucción de los hechos a partir de sucesos biográficos, lo que denotaría su naturaleza histórica y referencial; sin embargo, desde una perspectiva más amplia, puede comprobarse cómo en muchos textos los personajes autobiográficos se construyen como personajes universales, con rasgos que provocan la superación de su identidad concreta en favor de una caracterización que representa no solo a un humano, sino también a un tipo humano. Esta es la línea de interpretación que sigue María Zambrano cuando señala que «cuando leemos una Confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto» (Zambrano, 2004: 30). En el diario personal entendido como texto literario, el caso paradigmático estaría representado por el diario de Amiel, del que Gregorio Marañón destacaba la construcción de un personaje cuyos sentimientos eran «iguales a los nuestros» (Marañón, 1962: 17). En la línea de esta obra, otros diarios como los de Léautaud o los de Ribeyro eran capaces de construir personajes que superaban sus

⁶⁹ Señala Lejeune: «Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una *realidad* exterior al texto» (Lejeune, 1994: 76).

condiciones históricas concretas para elevarse como personajes prototípicos semejantes a los de cualquier narración novelística; en esta consideración universalista de ciertos tipos de diarios reside su carácter literario.

Esto permite extender la diferenciación entre el diario personal que puede ser leído desde lo literario y el diario personal entendido como documento. El diario literario se constituiría así como aquel texto con capacidad para desarrollar un personaje que puede ser interpretado como personaje universal frente al diario personal puramente testimonial, formado por hechos y acontecimientos que solo pueden leerse desde lo concreto aristotélico. El texto de Alfonso Reyes, por ejemplo, está constituido por notas como la siguiente:

Martes: «Trabajando desde las 5 a. m. en mis capítulos de historia de la literatura española.» Miércoles: «Antes de las 4 a. m. me levanto a trabajar en mis Capítulos. [...] Trabajo nocturno: Literatura española.» Lunes siguiente: «Trabajé en libro de Capítulos de literatura española hasta cuatro y media madrugada» (Huchín Sosa, 2015b).

En las notas de este diario, como se puede comprobar, no hay desarrollo del Yo, así como tampoco hay una narración; se trata de una exposición y registro de los acontecimientos que le otorga al texto un carácter histórico y notarial. La ausencia de la construcción de un personaje provoca que este tipo de textos deba leerse desde el ámbito histórico, dado que, en términos aristotélicos, su espacio es el de lo concreto. Esto lo diferencia de los diarios personales comentados en el punto 3 de este trabajo; estos poseen la capacidad de desarrollar un Yo que puede interpretarse como un personaje literario y a partir del cual se puede construir un campo referencial interno que justificaría una lectura ficcional. Esta diferencia culmina la definición de lo que se ha denominado diario literario.

I. 5. 6. El pacto diarístico

El diario literario, tal y como se ha expuesto, es capaz de superar su estatus referencial en pos de una lectura ficcional para adquirir autonomía con respecto al espacio real; por lo que no se puede afirmar que exista una independencia absoluta, pues el carácter referencial del diario literario es indiscutible en tanto que representación de vida y,

sobre todo, compromiso con esta representación. Volviendo a las ideas de Lejeune, este último es el elemento esencial de su teoría sobre el pacto autobiográfico. El autobiógrafo establece un compromiso con el lector, voluntario o no,⁷⁰ al titular su obra con el nombre de autobiografía —o sugerir este concepto en los paratextos— y establecer una identificación entre autor, narrador y personaje. Este Yo que desarrolla en el texto puede leerse como un Yo literario, tal y como se tratará en el siguiente epígrafe, pero su capacidad de aludir a una realidad externa al texto, a un CRE en términos de Harshaw, nunca se verá mermada.

Partiendo de esta base, y como señala Michel Braud (2006: 248), las teorías sobre el pacto autobiográfico de Lejeune son aplicables al diario literario. En el diario literario, como en la autobiografía, existe una identificación entre autor, narrador y protagonista, a partir de la cual el diarista narra sucesos personales mediante los que establece un pacto de verdad autobiográfica con el lector. Con el objetivo de explicar la naturaleza de este pacto, que aquí se llama diarístico, se analizarán a continuación los diferentes componentes del contrato lejeuniano. Para ello debe comenzarse por la idea de *opus*, de obra cerrada, puesto que este pacto solo puede entenderse en la medida en que el diario, a partir del proceso de publicación, se configura como libro. Este hecho, que tanta polémica ha generado en relación con el diario personal por cuanto es un texto destinado aparentemente al propio autor, determina el diálogo del diarista con el público, lo que le otorgará al diario su consideración como texto literario.

I. 5. 6. 1. El diario personal como obra

Hans Rudolf Picard resume el problema del diario como obra de la siguiente forma:

Las peculiaridades constitutivas del diario, es decir, su fragmentarismo, la incoherencia a nivel textual, su referencia a una situación vital concreta, lo abreviado de la información, no se avienen con el concepto de totalidad de la obra literaria, del *opus* (Picard, 1981: 16).

⁷⁰ El autobiógrafo no tiene por qué conocer obviamente el concepto de pacto autobiográfico, ni por qué rendir cuentas ante nadie, pero titulando la obra de esa forma se inscribe en una determinada tradición, según la cual su texto mantiene una correspondencia con lo real, del mismo modo en que el novelista, consciente o no, se inscribe en la tradición del pacto ficcional.

Desde parecidas coordenadas escribe Celia Fernández cuando define al diario como «una práctica de escritura que registra en una secuencia temporal datada y más o menos continuada, un conjunto de anotaciones relacionadas con la vida cotidiana (...) de quien lo escribe» para dejar clara su condición: «No es un libro» (Fernández, 2015: 49). Tanto Picard como Celia Fernández se refieren al diario como cuaderno individual que posee la función de recoger los testimonios privados del autor; esto es, como diario personal sin publicar. Este trabajo, sin embargo, parte de una perspectiva teórico literaria a la que no le interesa el fenómeno diarístico en calidad de práctica de escritura; por el contrario, el interés empieza cuando el diario se publica, momento en el que se constituye como libro y pasa a formar parte del sistema literario. Desde esta perspectiva, el diario personal que no accede al sistema de publicación debe considerarse, al igual que el resto de textos pertenecientes a otras modalidades genéricas que no salen a la luz, como manuscritos inéditos y, en cuanto tales, sin posibilidad de ser dominio de estudio para la teoría de la literatura. En lo que respecta a las características que menciona Picard, son las propias que pueden afectar a todos los manuscritos antes de su publicación. Ninguna de estas características presupone, en sí, una ausencia de literariedad en la obra diarística; de hecho, alguno de estos rasgos son utilizados por formas como la novela para otorgarle veracidad al relato diarístico —puede pensarse en el caso mencionado de Azorín—. Por tanto, carece de sentido en estas páginas analizar el diario desde la ausencia de publicación o pre-publicación.

Cuando el diario se publica este se analiza generalmente como una obra, como *opus* cerrado. En el ejercicio de publicación pueden valorarse diferentes condicionantes: si se trata de un texto póstumo, como ocurría generalmente en el siglo XIX y en buena parte del XX, debe tenerse en cuenta la labor del editor, que, como sucedía en el caso de Amiel con Edmund Scherer (Monnier, 1981), tiene un papel importante en el resultado final de la obra; si, en cambio, el escritor todavía está vivo cuando se publica el diario, se trata del propio autor el que prepara y dispone la obra —para un público— como un producto cerrado, corregido, meditado. Esta última es la circunstancia habitual en el contexto actual, en donde el diarista suele publicar su diario en vida o, en el caso de que no sea así, escribe frecuentemente para ello en la medida en que tiene en cuenta la posibilidad de su publicación.

El ejercicio de la publicación incide en otro aspecto relevante, que es el destinatario del diario personal. Esta cuestión se ha afrontado generalmente en relación con el origen privado de la práctica diarística; el aparente destinatario del diario

personal, señalan autores como Simonet-Tenant (2004: 132) o Rousset (1983), es el mismo diarista que lo escribe, lo que conduce al citado Picard a señalar que esta autodestinación exclusiva priva al diario del carácter comunicativo de todo texto literario. Este trabajo, sin embargo, rechaza las hipótesis de Picard en la medida en que, como señala Sartre en su célebre *¿Qué es la literatura?*, no puede concebirse escritura para uno mismo:

No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos; al proyectar las emociones sobre el papel, apenas se lograría procurarles una lánguida prolongación. El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como objeto; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás (Sartre, 1990: 70-71).

Esta condición de la escritura diarística pasa a ser una evidencia cuando el diario comienza a publicarse. La publicación establece un diálogo obligado entre texto y lector y, aunque el texto posea una apariencia de autodestinación, de desdoblamiento del autor, se concibe sin dudarlo de cara a un *otro*, que de lector privilegiado y privado pasa a lector corriente y público.

En este contexto, y esto es lo que resulta interesante para la teoría del pacto diarístico, se puede afirmar que el diario ha entrado dentro del sistema literario. Si se analiza el mercado editorial español de los últimos años, expuesto en el punto 3, se comprueba cómo el diario es una forma que se publica como literatura. Recordemos diaristas ya nombrados como Andrés Trapiello, Iñaki Uriarte, Miguel Sánchez-Ostiz, Laura Freixas o José Luis García Martín. Todos ellos escriben con conciencia de estar dentro del sistema literario; sus obras se venden en las librerías como literarias; los lectores leen tales libros como literatura e incluso la bibliografía sobre escritura diarística desde los estudios literarios ha crecido exponencialmente en los últimos años. Al mismo tiempo, todos estos actores están de acuerdo en considerar el diario como una forma textual cuyo contenido tiene una correspondencia directa con la realidad y que, en los términos establecidos, posee una escritura referencial. Por este mismo motivo, se

puede afirmar que el pacto diarístico existe, y lo hace a partir de sus dos principales componentes: autor y lector.

I. 5. 6. 2. El pacto diarístico: el autor

En el pacto autobiográfico, la primera responsabilidad recae en el emisor del contrato: el autor de la obra autobiográfica. La etiqueta de autor, como señala Lejeune, no se refiere a una persona, sino a una persona que publica algo (Lejeune, 1994: 61). Para el lector, que no tiene por qué conocer a la persona real, el autor se define como la persona capaz de producir un discurso y, sobre todo, asumir su autoría (1994: 61). El autor ya es, por tanto, una figura que media entre lo extratextual y lo textual: un nombre de persona que asume la autoridad de un texto que firma. Esta firma, que en principio tiene la categoría de todas las firmas literarias, adquiere con el título de autobiografía una consideración diferente, en la medida en que se está comprometiendo a narrar unos hechos biográficos protagonizados por el autor. Este es el término clave de la poética autobiográfica lejeuniana: el compromiso. El autor no *dice* la verdad autobiográfica, sino que, por medio de una firma, *dice que la dice* (Lejeune 1998: 234), y en este pequeño juego verbal reside la idiosincrasia de lo autobiográfico.

A partir de este argumento, Lejeune describe el elemento *sine qua non* del pacto: la identificación entre autor, narrador y personaje (Lejeune, 1994: 52). En un acercamiento sin demasiada profundidad filosófica a la cuestión de la identidad,⁷¹ Lejeune resume la identificación autobiográfica de la siguiente forma: el narrador y el personaje son las figuras a las cuales remite, dentro del texto, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado (1994: 75); el autor, representado por un nombre —un nombre que además suele aparecer en el texto—, es referido por sujeto de la enunciación, lo que determina que sujeto de la enunciación, del enunciado y el autor se correspondan, en última instancia, con la misma identidad. Esto ubica al texto dentro de lo que Lejeune bautizó como el «espacio autobiográfico» (1994: 81).

En el caso del diario literario, el pacto autobiográfico se cumple en las mismas circunstancias. El diarista firma con su nombre una obra que además titula con el

⁷¹ Para entender las teorías de Lejeune, puede ser de interés la definición de Gustavo Bueno sobre la identidad, que define como «la relación del sujeto con alguna clase del entorno» (Bueno en <http://www.fgbueno.es/med/tes/t016.htm>, 20/09/2019).

apelativo de diario. En ese momento, el diarista se sitúa dentro del espacio autobiográfico: el Yo diarístico se corresponde con el narrador diarístico y al mismo tiempo con el autor, en esta trinidad autobiográfica que resume el llamado pacto diarístico entre autor y lector. En el diario, sin embargo, hay un problema añadido que ya se ha anticipado (I. 5. 6. 1.): el diario parece estar dirigido al propio autor que lo escribe, en un proceso de desdoblamiento que implicaría una cuadratura del círculo en el pacto autobiográfico en la medida en que se produciría una identificación entre autor, narrador, personaje y lector. Esto conllevaría la eliminación del pacto, puesto que el autor no necesitaría pactar consigo mismo. Tras la publicación del texto diarístico, en cambio, esta concepción de desdoblamiento deja de tener relevancia en un sentido pragmático —sí la mantendrá en un plano semiótico y retórico, como se verá después—, y el lector de diarios pasa a tener la misma condición que el lector de autobiografías.

Hay, sin embargo, algunas cuestiones que deben matizarse. En lo que respecta a los cuadernos inéditos de naturaleza diarística que el editor publica bajo el nombre *diarios*, este último encarna el papel del autor, puesto que se responsabiliza, y esto es lo importante, en nombre de este. De parecida forma ocurre cuando el diarista decide firmar con un pseudónimo —y este es el caso de los diarios de Ricardo Piglia que publica con el seudónimo de Emilio Renzi (Piglia, 2015)—,⁷² en la medida en que el seudónimo no es exactamente un nombre falso, como señala Lejeune, sino un nombre *de autor*: el pseudónimo o heterónimo es simplemente un desdoblamiento del nombre que no modifica el proceso de identificación (Lejeune, 1994: 62).

El pacto diarístico, a tenor de los ejemplos anteriores y dada su naturaleza pragmática, requiere en último lugar del análisis de las circunstancias individuales de cada diario literario, en la medida en que cada uno de estos textos propone un pacto concreto, cuyas condiciones están siempre mediadas por el paratexto.

I. 5. 6. 3. El pacto diarístico: el lector

La segunda parte de este pacto está protagonizada por el lector del diario literario, que se configura como la entidad contratante del pacto y por tanto como la más importante, dado que es el lector quien va a recibir el texto como discurso referencial. De hecho, la

⁷² Si bien en el caso de Piglia se trata de su segundo nombre y su segundo apellido, por lo que se trata de un nombre con mayor cercanía al nombre original del autor —mejor: a su firma literaria habitual, su marca comercial— que un pseudónimo.

teoría de Lejeune está concebida desde un posicionamiento muy cercano a la estética de la recepción y solo a partir del lector y los patrones de lectura puede interpretarse la paradójica naturaleza del texto autobiográfico. El propio Lejeune lo confirma al señalar que «no se trata ni de partir de la interioridad de un autor, ni de establecer los cánones de un género literario», sino de analizar la situación del lector para captar «con más claridad el funcionamiento de los textos» (Lejeune, 1994: 50).

Este lector del diario literario, como el lector de la autobiografía, asume desde el primer momento el carácter referencial del texto en tanto que acepta la palabra del autor, quien le ofrece su compromiso. Si este compromiso se revelara falso —y es el caso de textos autobiográficos como las memorias de Rigoberta Menchú, según ha podido descubrir el antropólogo norteamericano David Stoll (Beverley & Achugar, 2002: 9)—, se verán decepcionadas las expectativas textuales del lector, lo que vuelve a remitir a la estética de la recepción y al «horizonte de expectativas» de Jaus (1987: 71). Para el acuerdo entre lector y autor, por tanto, resulta de especial relevancia el paratexto; en este sentido, ya se han señalado en el anterior punto algunas dificultades que pueden presentarse en determinados casos para el establecimiento del pacto diarístico. Lejeune, por ejemplo, señala dos formas que tendría el lector para detectar la identificación entre autor, narrador y personaje: una patente, en la que portada y texto coinciden; y otra implícita, en la que el autor se compromete con el lector en la sección inicial del texto o con el empleo de títulos que, aunque no se produzca la identificación explícita en el texto, den fe del tipo de relato que se va a narrar: títulos como autobiografía o diario (Lejeune, 1994: 65).

Hay textos diarísticos, por tanto, que facilitan el inmediato reconocimiento del lector, como puede ser el caso de los diarios que explicitan su título en la portada, como los de Iñaki Uriarte y el de César González-Ruano, o los que lo explicitan en el prólogo, como *La tentación del fracaso*, de Ribeyro (2003: 2) o *Alcancía*, de Rosa Chacel (1982: 7); y otros que solicitan una suerte de colaboración.⁷³ En el caso de estos últimos, en la segunda parte de este trabajo se comprobará cómo un diarista como Andrés Trapiello — que se opone desde un primer momento a esta concepción lejeuniana— ha declarado en numerosas ocasiones que concibe sus diarios como una novela y que, en todo caso, tienen más de novela que de diario. Los lectores de estos libros, sin embargo, saben desde el comienzo de su publicación en 1990 que estos textos son diarios

⁷³ Las referencias se pueden ligar de muchos modos a la Estética de la Recepción. En este caso, la teoría de los vacíos textuales de Wolfgang Iser (1987: 182).

autobiográficos y que el propio Trapiello los ha tratado en numerosas ocasiones como tales. Además, reconocen en el empleo de la AT. una firma explícita del propio nombre de Andrés Trapiello y se acercan al texto como lo que realmente es: la construcción textual de un personaje que mantiene una correspondencia con una persona existente: Andrés Trapiello. Circunstancia que evidencia el estatus del lector, toda vez que valida la naturaleza referencial del diario literario, como parte esencial del contrato autobiográfico.

I. 5. 6. 4. Pacto diarístico y ficción

El pacto diarístico confirma la condición referencial del diario literario, pero no niega en ningún caso la lectura literaria del mismo, como vengo argumentando a lo largo de estas páginas. El diario literario posee una naturaleza paradójica según la cual la figura del Yo diarístico mantiene una correspondencia referencial con el autor al tiempo que adquiere independencia textual sobre este, de tal manera que se puede leer como un personaje literario. En este sentido, hay que reprocharle al primer Lejeune su consideración del texto autobiográfico como texto emparentado con el discurso científico.⁷⁴ Desde nuestra posición, el texto autobiográfico, en tanto que subjetivo, está muy alejado de las pretensiones de verdad de un texto científico.⁷⁵ El mismo Lejeune se corrige a sí mismo en el segundo volumen que dedica a su pacto autobiográfico, hasta el punto de que censura su actitud «jansenista» (Lejeune, 1994: 132) de la publicación de 1975.

En 2007, sin embargo, Lejeune vuelve a mostrar una faceta más radical precisamente a propósito del diario personal. En su artículo «Le journal comme

⁷⁴ Señalaba Lejeune: «Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una ‘realidad’ exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de verificación» (Lejeune, 1994: 76). Si es cierto que el texto autobiográfico se somete a un pacto, y por tanto puede defraudar al receptor en la medida en que incumpla ese pacto, el pacto no exige una prueba de verificación, e incluso en la mayoría de los casos, al tratarse de obras subjetivas, no existe tal posibilidad de verificación, como sucede en la construcción del espacio íntimo del diarista —como recordaba Castilla del Pino, lo íntimo no es observable ni por lo tanto verificable (Castilla del Pino, 1989: 29)—. Por tanto, esa prueba de verificación, de existir, es tan débil como el famoso *Basado en hechos reales* de las producciones cinematográficas en las que el espectador solo espera encontrar una referencia a la realidad, una verdad autobiográfica, y no una búsqueda objetiva de la verdad. En ese sentido, eso es lo que diferencia a los textos literarios de los científicos o históricos, y por ello se puede decir, sin reservas, que lo autobiográfico está más cerca de los primeros que de los segundos. Remitimos a la distinción propuesta por Ingarden, en la siguiente cita, entre texto científico y texto literario.

⁷⁵ Esto lo acerca, además, a su estatus de texto literario. Roman Ingarden ha expuesto con claridad las diferencias entre texto científico y texto literario (Ingarden, 2005: 183-184).

‘antifiction’» (Lejeune, 2007), acuña el concepto de antificción para referirse al diario personal como un texto que, por su forma de construirse, repele toda posibilidad de ficcionalización. A diferencia del autobiógrafo, expone Lejeune, el diarista reproduce los acontecimientos en el diario con una gran cercanía temporal respecto al momento en que sucedieron; el diarista narra su día a día, de forma continua, de tal manera que no es posible incurrir en fallos involuntarios de memoria o en la remodelación novelística del pasado personal. Esto provoca que el diario, según Lejeune, se mantenga alejado de cualquier tipo de ficción (Lejeune, 2007). Su acercamiento, como se ve, transita por la vertiente más radical del pacto autobiográfico, y se opone a lo establecido en este trabajo sobre diario y ficción, dado que se han demostrado las posibilidades ficcionales del diario. En su reflexión, no obstante, Lejeune reconoce que se trata de un acercamiento algo «simple» y que todo texto referencial está «contaminado» en la medida en que «tiene ficción en su sangre» (Lejeune, 2007: 10). Su objetivo estriba más bien en encontrar la resistencia autobiográfica que, dadas las peculiaridades formales señaladas —a saber: el diarista no sabe lo que va a ocurrir en su narración; la forma es fragmentaria; no hay temas elaborados—, posee un diario personal. De hecho, aclara que el diario personal solo puede interpretarse como un texto literario de forma secundaria, de tal manera que evidencia la diferencia de su análisis con el planteamiento de este trabajo. Lo más interesante sería, por tanto, ese reconocimiento de que, incluso desde la perspectiva más radical del pacto, el diario tiene una potencialidad ficcional.

En el contexto español, Manuel Alberca va a ampliar este enfoque de Lejeune en su ensayo *La máscara o la vida*. Allí retoma el concepto de antificción para destacar aquellos textos que poseen «la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar» (Alberca, 2017: 322). Más allá del corsé lejeuniano respecto a lo autobiográfico, el elemento más interesante radicaría en la selección de textos de Alberca, que incluye obras ficcionales puras como las novelas de Javier Marías. Alberca demuestra que el pacto autobiográfico puede ir más allá de la potencialidad ficcional del texto —en donde se situarían los, por decirlo así, pecados formalistas del primer Lejeune— para destacar la actitud del autor que se compromete. En la línea de la última etapa de la obra filosófica de Michel Foucault,⁷⁶ el autobiógrafo sería reconocido como tal por llevar a cabo una empresa

⁷⁶ Se ha estudiado esta etapa en sendos acercamientos (Luque Amo, 2017; Luque Amo, 2018b) a la obra foucaultiana relacionada con la construcción del Yo textual en la época grecolatina. Foucault localiza en este periodo algunos textos que emplean técnicas de construcción del Yo narrativo. Entre otras ideas,

basada en el *coraje de la verdad* foucaultiano (Foucault, 2010). Así cabría interpretar un razonamiento de Alberca como el siguiente:

Con sus verdades y mentiras, con sus buenas intenciones y sus trampas, (...) los relatos autobiográficos auténticos son observatorios privilegiados para entender, con fundamento real, las complejas y contradictorias razones del ser humano (Alberca, 2017: 333).

Para Alberca, el relato autobiográfico no tiene por qué demostrar una escrupulosidad científicista en su construcción narrativa de la verdad; más bien se trataría de una suerte de ética del autobiógrafo que tiene que mostrar su moral ante el lector y, sobre todo, ante sí mismo.

En esta última línea, Ángel G. Loureiro construye una teoría sobre el texto autobiográfico que se centra en las nociones de compromiso y de otredad; para Loureiro, el Yo autobiográfico «se constituye como respuesta al otro y como responsabilidad hacia ese otro» (Loureiro, 2001: 136). Basado en la concepción ética de Lévinas, Loureiro destaca una suerte de compromiso ético del autobiógrafo hacia el lector, en la medida en que se construye para él. Señala así que, aunque la autobiografía fracasa como empresa cognoscitiva a la manera de Lejeune, triunfa como acto dirigido al otro (Loureiro, 2001: 148). Si bien cabría reprocharle a Loureiro su incapacidad para explicar el carácter referencial de lo autobiográfico, sí resulta de interés su proposición de anular la propiedad cognoscitiva de lo autobiográfico a la que se aferra Lejeune y centrarse, más bien, en su naturaleza paradójica, que va más allá de lo exclusivamente referencial o lo meramente ficcional.

Desde la perspectiva de este trabajo, como puede colegirse de todo lo anterior, se concibe un pacto diarístico que no impide una lectura ficcional del diario literario: el diarista desarrolla un Yo que tiene una correspondencia con lo real y el lector del diario literario acepta esta correspondencia para tenerla presente en el acto de lectura; sin embargo, su lectura no solo se reduce a eso, sino que se amplía con la posible construcción literaria del personaje diarístico. Como llega a reconocer Lejeune, el diario se halla contaminado por la ficción, pero esta contaminación no tiene por qué contradecir el pacto; por el contrario, dota de un estatus doble al texto diarístico de

Foucault desarrolla el concepto de parresia, que define como «la transmisión desnuda de la verdad misma» (Foucault, 2005: 358). El parresiastés, así, es el que se atreve a decir libremente su verdad, lo que lo convierte en una figura muy parecida al autobiógrafo que buscan tanto Lejeune como Alberca.

carácter autobiográfico que puede interpretarse desde la literatura, lo que multiplica sus virtudes. La naturaleza del pacto, entendido en la línea de Alberca y Loureiro, se debería poner en diálogo con la responsabilidad moral del autor; circunstancia que puede entenderse mejor a propósito del concepto de autoficción.

I. 5. 6. 5. Pacto diarístico y autoficción

Acuñado por Serge Doubrovsky en 1977, e introducido y desarrollado en España por Manuel Alberca (2007) y Ana Casas (2012), el término *autoficción* intenta englobar aquellas formas novelísticas que se construyen a partir de una identidad entre autor, narrador y personaje. Doubrovsky acuña el concepto a propósito de su novela *Fils*, que precisamente escribe, como le confiesa a Lejeune en una carta (Lejeune, 1994: 178), para contradecir un rasgo de las hipótesis de este. En *El pacto autobiográfico*, Lejeune confecciona un cuadro para interpretar las distintas posibilidades de identificación de acuerdo a los géneros narrativos (Lejeune, 1994: 67); en el caso de la novela en la que se produce una identificación entre autor, narrador y personaje, Lejeune deja un hueco para afirmar que no ha encontrado ningún caso en lo que se cumpla lo anterior. Años después Lejeune reconoce con humor su escandaloso fallo (Lejeune, 1994: 143), dado que esa combinación puede encontrarse en muchas ocasiones en la literatura occidental e incluso es el caso de grandes obras canónicas como *La divina comedia*; pero va a ser Doubrovsky quien intente rellenar esa casilla con su novela, estableciendo la primera obra en la que se produce esta identificación con el objetivo de subvertir conscientemente el pacto autobiográfico.

A partir de Doubrovsky, se ha tendido a la utilización aleatoria de este concepto, que se ha convertido en una especie de cajón de sastre. Ana Casas ofrece así varias modalidades en las que se ha empleado, como las autobiografías que utilizan formas poco habituales —como el uso de la tercera persona— o aquellas que incluyen formas paródicas; los textos autobiográficos en donde no hay identificación expresa, sino solo referida, entre autor y personaje; aquellos que presentan una voz narradora propensa a la digresión o al comentario fácilmente atribuible al autor; o incluso los relatos de autor ficcionalizado en donde se incluyen las suficientes rupturas de la verosimilitud realista como para considerarlo novela (Casas, 2012: 10-11). La autoficción es, en definitiva, un término abarcador y confuso, que ha conducido a la clasificación azarosa de textos que habitan en coordenadas difusas entre lo ficcional y lo autobiográfico.

Si los textos mencionados por Casas se analizan y se comprueban las opiniones aportadas por otros expertos en la materia —Colonna (2012); Gasparini (2012)—, se llega a una rápida conclusión: lo que caracteriza a los textos autoficcionales frente a los autobiográficos es que incumplen el pacto autobiográfico de Lejeune en la medida en que no se comprometen a narrar acontecimientos reales. Alicia Molero detecta esta circunstancia: «La autoficción surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio» (Molero, 2006). Una de las novelas más importante de la narrativa española de las dos últimas décadas, como es *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, es una autoficción precisamente porque el autor no puede comprometerse a ofrecer un texto que narre hechos que tengan una correspondencia con lo real. Las obras autoficcionales serían entonces aquellas que, a pesar de contar con una identidad entre autor, narrador y personaje, no podrían construirse a partir del llamado pacto autobiográfico, pues no tendrían, por su falta de compromiso, pacto que ofrecer.

En contraposición al concepto de autoficción, las tesis de Lejeune y de Alberca abogan por el compromiso de la antificción. Aunque ya se ha discutido ese concepto para aclarar las posibilidades ficcionales del diario, al respecto de la autoficción es necesario incidir en las cualidades del pacto diarístico. En estas coordenadas, el diario literario se diferenciaría entonces de lo autoficcional por su respeto al pacto autobiográfico; el autor del diario literario no fabula, ni construye el juego de lo autoficcional. Por el contrario, se compromete de alguna manera a narrar unos hechos acontecidos fuera del texto. La posible interpretación ficcional del diario, en este sentido, no tiene por qué ser considerada propia de la autoficción. Así, una autora como Vera Toro ha establecido la definición de autoficción más idónea para entender esta diferencia:⁷⁷

(...) la autoficción, según mi concepto (y el de Colonna), no se ubica en una rara zona fronteriza entre textos que por su apariencia podrían pasar por factuales (en estos casos y solo en ellos serviría de algo fijarse en indicios de ficción). Más bien se ubica en la zona de textos extremadamente ficcionales; su ficcionalidad se remata ya de por sí a través de recursos narrativos múltiples paradójicos, metaficcionales y antilusorios cuyo empleo se ubica genuinamente y necesariamente en textos ficcionales. En otras palabras: lo que

⁷⁷ No obstante se asume, en la línea de lo explicado por Martina Wagner-Egelhaaf (2019: 4), que la de autoficción no es una noción unívoca.

abunda en una autoficción son indicios (explícitos o implícitos) de su ficcionalidad (Toro, 2017: 37).

Si el espacio autoficcional evidencia su ficcionalidad, el diario literario carece del *fictum* que era el rasgo propio de la ficción pura; sencillamente se puede hablar de rasgos ficcionales en la medida en que sus elementos son susceptibles de ser leídos como literarios. El diario literario se opone a lo autoficcional, entendido este en la línea de Toro como evidencia de lo ficcional puro. El diario literario no sacrifica la referencialidad de su texto, así como tampoco pierde su carácter literario porque los hechos que narra tengan una correspondencia con el plano real; sencillamente, se ubica en un terreno intermedio que posibilita tanto una lectura como otra.

El diario personal interpretado como texto literario, se puede concluir, respeta el pacto autobiográfico al mismo tiempo que, a través de la narración, escapa de él, movido por la libertad de lo literario. Se trataría de un pacto de sinceridad y de verosimilitud a partes iguales, lo que le haría ocupar un espacio paradójico que, más allá de limitarlo, acaba definiéndolo como forma ambivalente. Ese será su espacio como género y el lugar desde donde tendrá que seguir creciendo para adquirir una identidad y una independencia en el canon. El diario literario nunca deberá permitir una lectura sesgada —referencial o ficcional— de su texto, sino que se alimentará de la aparente contradicción para hacer de ella su seña de identidad.

I. 6. TEORÍA DEL DIARIO LITERARIO: EL DIARIO PERSONAL COMO NARRACIÓN

El doble estatus del diario literario no se desarrolla, pese a todo, por igual. Su dimensión referencial puede ser explicada mediante el pacto autobiográfico, pero la lectura ficcional del diario personal requiere la presencia de unos componentes narrativos que justifiquen su comparación con otros géneros como el cuento o la novela. Tal comparación, como señalaba Philippe Forest, es perfectamente posible, dado que «lo vivido no se distingue de lo ficticio cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo» (Forest, 2012: 221). Lo que es necesario interpretar, pues, son las reglas de ese modelo narrativo que el diario personal debe acreditar.

En este punto se van a analizar desde una perspectiva teórico-literaria los diferentes componentes del diario literario que fundamentan su consideración como un texto literario de carácter narrativo. Erigido como motor del diario personal, el análisis del Yo diarístico revelará en primera lugar la capacidad del protagonista del texto para constituirse como personaje literario y desarrollar, a partir de sí, el resto de elementos narrativos: espacio, tiempo, personajes. En segundo lugar, se establecerá una aproximación teórica al espacio íntimo, que protagoniza una de las cuestiones más recurrentes en el acercamiento al diario personal: la constitución de la intimidad en el texto diarístico. Mediante este análisis, se desvelará el carácter de constructo narrativo de tal espacio, que fundamenta el cronotopo del diario y que, junto al desarrollo del Yo, habilita la existencia de la narración diarística, en la cual se descubre el resto de componentes propios de todo relato narrativo.

Este análisis permitirá ofrecer, en último lugar, una propuesta de definición que condense el carácter referencial y ficcional del diario literario para anticipar su naturaleza como género.

I. 6. 1. El Yo del diario literario⁷⁸

El Yo es el elemento textual que condiciona toda la estructura autobiográfica. Si Montaigne, al principio de sus *Ensayos*, evidenciaba que el motor de su obra era el Yo, «materia de mi libro» (Montaigne, 2016: 6), en el diario personal no hay nada previo a la construcción de un Yo, que es el primer elemento de un espacio descrito a través de ese personaje principal y cuyo desarrollo en el texto diarístico resulta de enorme interés para el estudio de los materiales ficcionales. En uno de los primeros acercamientos registrados a lo autobiográfico, Wilhelm Dilthey adopta la perspectiva hermenéutica para hablar de la autobiografía como el método perfecto para la comprensión del sí mismo (Dilthey, 2000). El diario personal, como se ha visto a propósito de su origen en los *hypomnemata*, es una herramienta que emplea el diarista para establecer una comprensión cotidiana de su vida. Alejandro Sawa explica al comienzo de su diario que escribe motivado por una empresa concreta: registrar la formación de su personalidad (Sawa, 1910: 22); Julien Green, en la misma línea, escribía su diario para rescatar la memoria de su presente (Green, 1975: 82). Este deseo de autoconocimiento conduce al diarista a desarrollar su Yo en la página y a convertirlo en el protagonista principal del relato; el diarista sujeto narra el diarista objeto. Como señala al respecto de la autobiografía Gusdorf (1991: 11), en el diario el sujeto se convierte en objeto a partir de un proceso de desdoblamiento. En esta dialéctica, Mijail Bajtín admite que el sujeto puede conceptualizarse a sí mismo como objeto, pero en este caso de autoobjetivación el sujeto evocado, en forma de Yo, no coincidiría en su totalidad con el sujeto empírico:

Un caso muy especial de la visión del aspecto exterior de uno mismo representa el verse en el espejo. Por lo que parece, en este caso nos estamos viendo directamente. Sin embargo, no es así; permanecemos dentro de nosotros mismos y vemos tan solo un reflejo nuestro que no puede llegar a ser un momento directo de nuestra visión y vivencia del mundo: vemos un reflejo de nuestra apariencia, pero no a nosotros mismos en medio de esta apariencia (...); el espejo solo puede ofrecer un material para la objetivación propia, y ni siquiera en su forma pura (Bajtín, 1999: 36).

El mito de Narciso y el objeto del espejo han sido utilizados en numerosas ocasiones para explicar este fenómeno: en esta metáfora de Bajtín solo hay que cambiar

⁷⁸ Parte del presente análisis se ha expuesto en Luque Amo, 2018c.

espejo por signo o por texto para descubrir que el texto funciona como un material que ofrece la objetivación del sujeto, no al sujeto en sí. En este mismo sentido se expresaba Ricoeur cuando argumentaba que algo muy sencillo separa a la vida y a la narración: la primera se vive, la segunda se escribe (Ricoeur, 2006: 15). En el ámbito de la segunda, la primera cambia, y es en este espacio en donde hay que ubicar el desarrollo del Yo autobiográfico. Este Yo es el mismo del diario personal, que se desarrolla en la página como representación del Yo empírico para constituirse en personaje protagonista del diario literario, como se analizará a continuación.

I. 6. 1. 1. La identidad narrativa y lo autobiográfico: una lectura de Ricoeur⁷⁹

Paul Ricoeur ha estudiado con gran profundidad y alcance la construcción de la identidad en el texto narrativo. A lo largo de toda su obra, Ricoeur elabora una teoría de la identidad narrativa basada en la sencilla tesis resumida en un artículo posterior: «Una vida no es más que un fenómeno biológico en tanto la vida no sea interpretada. Y en la interpretación, la ficción desempeña un papel mediador considerable» (Ricoeur, 2006: 17). Para entender esta teoría de la vida narrada, se puede retroceder a su célebre hipótesis sobre la mimesis aristotélica. Ricoeur se detiene así en la *Poética* de Aristóteles, y efectúa una lectura del texto que lo conduce a reinterpretar el concepto de mimesis y concluir que esta no debe ser entendida solo en términos de imitación, ni tampoco como una sencilla construcción referencial del texto basada en la realidad. Según Ricoeur, no cabe mimesis más que donde hay un *hacer* (Ricoeur, 2001: 58), de tal manera que si la mimesis implica una referencia inicial a lo real, este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora (Ricoeur, 2001: 58). Con el objetivo de desarrollar esta idea, el teórico francés elabora en *Tiempo y narración* una interpretación del concepto aristotélico para dividirlo en tres tipos de mimesis (Ricoeur, 2004: 129-140): la mimesis I, que sería la imitación o representación de la acción — para la cual hay que tener, según argumenta, una idea previa del mundo imitado—; la mimesis II, que desarrolla el concepto del *como si* y que se conforma como la mediación entre el *antes* —imitación— y el *después* de la operación de configuración; y finalmente la mimesis III, que marca la intersección del mundo del texto y del mundo

⁷⁹ Se emplean las traducciones españolas para citar la obra de Ricoeur, pero hay que recordar que las ediciones originales son anteriores: *La métaphore vive*, París, Le Seuil, 1975; *Temps et récit*, París, Le Seuil, 1983-1985.

del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega. El elemento que posibilita esta configuración, a partir de la participación de las tres mímisis, es la trama,⁸⁰ el *mythos*, a partir de cuya naturaleza temporal se construye la interpretación de la vida. Ricoeur entiende la trama como el elemento mediador entre la idea que el autor tiene de lo que imita y la imitación final; una suerte de pegamento que culmina todo el proceso de la mímisis.

Partiendo de esta perspectiva, se puede acudir a la escritura autobiográfica para destacar el carácter de constructo que tiene lo textual y las diferencias que surgen cuando lo vivido pasa a ser narrado. Es el caso de Darío Villanueva, quien, desde coordenadas similares —lo que distinguiría a Villanueva es esa distinción entre *poiesis* y mímisis, mientras que en Ricoeur las dos son una—, destacaba así la naturaleza *poiética* de la escritura autobiográfica por encima de su carácter mimético, de modo que funciona como un instrumento no centrado en la reproducción, sino en la construcción de la identidad del Yo (Villanueva, 1993: 108).

Volviendo a Ricoeur, este llega a la construcción de la identidad narrativa a partir de la concepción aristotélica explicada, que puede resumirse en la siguiente declaración: «la relación más irónica del arte respecto a la realidad sería incomprensible si el arte no des-ordenara y re-ordenara nuestra relación con lo real» (Ricoeur, 2000: 195). En lo que respecta a la escritura autobiográfica, la teoría de Ricoeur puede situarse en las inmediaciones de lo que Villanueva adelantaba en el párrafo anterior. El sujeto construye su vida en el texto autobiográfico y, al construirlo, refigura la vida narrada. Es una tesis que, en apariencia, tiene mucho que ver con la teoría de Paul de Man (1991), según la cual el texto autobiográfico no tiene una correspondencia con la realidad —y por tanto el Yo tampoco con el sujeto—, y se muestra contraria a la de Philippe Lejeune (1994), que concibe el sujeto como un ente inamovible situado fuera del texto. Ricoeur, sin embargo, aunque reconoce que el acto configurador es una operación de la imaginación creadora, distingue entre los relatos históricos y los de ficción,⁸¹ y

⁸⁰ Sostiene Ricoeur que la trama es mediadora, al menos, por tres razones: en primer lugar, media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo; en segundo lugar, la construcción de la trama integra juntos factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etcétera; y en tercer lugar, la trama es mediadora gracias a sus caracteres temporales propios, que autorizan a llamar a la trama la síntesis de lo heterogéneo (Ricoeur, 2004: 131-132).

⁸¹ Señala Ricoeur: «(...) doy al término ficción una extensión menor de la que adoptan numerosos autores, que la consideran sinónimo de configuración narrativa. Tal identificación entre configuración narrativa y

considera al relato autobiográfico entre los primeros, puesto que lo que está en juego, según sus palabras, es la pretensión de verdad. Esta circunstancia lo haría más cercano a la postura de Lejeune y, en definitiva, lo situaría como paradigma de este trabajo, al respetar los dos fundamentos de esta identidad autobiográfica: configuración narrativa y fidelidad al pacto de verdad que la autobiografía pone en marcha. Esto resulta notorio en la construcción de la teoría más importante de Ricoeur, relacionada con la identidad del sujeto que se narra a sí mismo: Ricoeur afirma que lo que entendemos por la identidad del sujeto no existe como un ente previo al narrar; por el contrario, se constituye a semejanza de una identidad narrativa, lo que favorece una interpretación de la vida como relato y por tanto valida la naturaleza narrativa de la autobiografía (Ricoeur, 2006: 17).

A partir de Ricoeur, se puede afirmar el estatuto histórico del Yo autobiográfico y diarístico; este estatuto, sin embargo, no es óbice para entender la naturaleza configuradora del relato diarístico, constructor de una identidad narrativa que adquiere cierta independencia sobre la identidad del sujeto, de tal manera que se podría confirmar la independencia textual del Yo anticipada por Bajtín en el punto anterior. Esto se terminará de comprender cuando se desarrollen los conceptos de autor, sujeto y Yo textual en los siguientes apartados.

I. 6. 1. 2. El sujeto autor y las teorías de la literatura autobiográfica

La perspectiva de Ricoeur en lo concerniente al sujeto tiene su correlato en la consideraciones filosóficas del sujeto autor de las corrientes posestructuralistas. Los autores de estas corrientes, que beben directamente de Nietzsche, intentan cercar al sujeto y certificar su muerte, cuya representación en lo literario es la muerte del autor. Han sido ampliamente difundidos los posicionamientos teóricos de Roland Barthes y Michel Foucault: desde una perspectiva posestructuralista, el texto devoraba al autor dentro de su estructura lingüística, pues el único propósito de la escritura era, según

ficción no carece de fundamento, dado que el acto configurador es, como hemos defendido nosotros mismos, una operación de la imaginación creadora, en el sentido kantiano del término. Reservo, sin embargo, el término de ficción para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico» (Ricoeur, 2008: 377).

Foucault, crear un espacio en el cual el sujeto desapareciera sin tregua.⁸² En lo que concierne a los estudios sobre literatura autobiográfica, esta corriente posestructuralista se ve representada en la tesis explicada de Paul de Man (1991: 113), inspirada en la perspectiva deconstruccionista de Derrida, según la cual el texto autobiográfico no podría tener una correspondencia con la realidad, como mucho una «ilusión referencial» (Paul de Man, 1991: 13), toda vez que el Yo se constituiría como metáfora en el texto. Como se ve, en De Man la importancia recae en el texto, en perjuicio de un autor que solo puede diluirse en su estructura.

En estas páginas, sin embargo, no interesa la posición deconstruccionista según la cual no existe una correspondencia entre realidad y texto. Si bien es cierto que el Yo textual es capaz de adquirir cierta independencia sobre el sujeto que está afuera, como se ha colegido a propósito de Ricoeur, esta postura no explica el aspecto pragmático de lo autobiográfico, como el mismo Ricoeur reconocía.

Superadas las décadas de mayor presencia posestructuralista, en la actualidad los estudios literarios le han devuelto al autor su hegemonía perdida: el autor existe y forma parte esencial del sistema literario.⁸³ En este sentido puede entenderse la vigencia de las teorías de Lejeune. Para elaborar el pacto autobiográfico entre autor que dice la verdad y lector que la acepta, Lejeune parte de una concepción del sujeto como sujeto empírico; se centra en el concepto de autor y entiende este no como una persona, sino como una persona que publica algo (Lejeune, 1994: 61). Para el lector, en principio, el autor se define como la persona capaz de producir un discurso y, sobre todo, asumir su autoría (Lejeune, 1994: 61). El autor ya es, por tanto, una figura que media entre lo extratextual y lo textual: un nombre de persona, de sujeto empírico, que asume la autoridad de un texto que firma. Esta firma adquiere con el título de autobiografía una consideración diferente, en la medida en que se está comprometiendo a narrar unos hechos biográficos protagonizados por el autor empírico. Ahora bien, en la teoría de Lejeune hay un elemento que debe matizarse para dejar paso a lo que antes proponía el mismo Ricoeur. Lejeune omite la capacidad del representante textual del sujeto, el Yo autobiográfico, para desarrollarse en el texto hasta llegar a un espacio que posibilite una

⁸² Explica Foucault: «En la escritura, la cuestión no es manifestar o exaltar el acto mismo de escribir, no es tampoco apresar al sujeto dentro del lenguaje; se trata, más bien, de crear un espacio en el cual el sujeto que escribe está desapareciendo sin tregua» (Foucault, 2010: 231).

⁸³ Arnaud Schmitt resume estas variaciones epistemológicas al incidir, entre otras cosas, en la vuelta de una suerte de neobiografismo, mucho más sofisticado que el del siglo XIX, a lo largo de las últimas décadas (Schmitt, 2017: 5).

lectura según la cual los conceptos de verdad y mentira carezcan de sentido, como señala César Nicolás.⁸⁴ En el diario, por ejemplo, este espacio está representado por el cronotopo de lo íntimo, cuyas claves escapan a la lógica de lo verídico, en la medida en que no es comprobable (Castilla del Pino, 1989: 29). Se puede deducir que el texto autobiográfico desarrolla una identidad narrativa, representada en el Yo, que adquiere una independencia sobre el sujeto empírico, porque, como sostenía Bajtín más arriba, la subjetivación de este se ve modificada por su objetivación. El texto autobiográfico no debería analizarse solo desde las coordenadas del texto histórico, como propone Lejeune, porque supondría mutilar el componente literario que tiene esta forma. El texto autobiográfico, y con ello el diario literario, desarrolla una ambivalencia que permite que el Yo sea leído como una verdad autobiográfica, en la medida en que un pacto de compromiso, y como literatura, porque se construye a través de materiales textuales — no se olvide la etimología de *literatura* y, en este sentido, su vinculación con las letras—, primero, y ficcionales, después. Para entender esto, no obstante, es necesario profundizar, a partir de lo establecido por Lejeune, en los conceptos de sujeto y Yo.

I. 6. 1. 3. El sujeto como sistema: definición del Yo diarístico

Desde el materialismo filosófico, Gustavo Bueno concibe una definición de sujeto no como un ente simple, sino múltiple, inmerso en una red de relaciones. Esto lo lleva a definir la identidad como «la relación del sujeto con alguna clase del entorno» (Bueno), lo que conduce a una conceptualización del sujeto como ente dinámico y permite entender la perspectiva de Carlos Castilla del Pino desde la teoría psicoanalítica.⁸⁵

Castilla del Pino define el sujeto como aquel «sistema del organismo mediante el que se construyen yoes adecuados para una serie de actuaciones en la realidad» (Castilla del Pino, 1999: 123). El sujeto se entendería como un sistema que construye y engloba a

⁸⁴ Sostiene César Nicolás que «la semántica de lo autobiográfico responde a la ficción literaria, donde lo leído no es ni verdadero ni falso, sino que ingresa en otra categoría» (Nicolás, 2004: 510).

⁸⁵ Una posición que resume muy bien nuestra concepción del sujeto es la de Karl Popper, quien, partiendo de una crítica a la perspectiva kantiana, define *sujeto* así: «El término filosófico ‘puro’ se debe a Kant y sugiere algo así como ‘previo a la experiencia’ o ‘libre de (la contaminación de la) experiencia’; y de ese modo, la expresión ‘yo puro’ sugiere una teoría que considero equivocada: la teoría según la cual el ego estaba ya allí antes de la experiencia, de modo que todas las experiencias estuviesen acompañadas, desde el comienzo, por el ‘yo pienso’ cartesiano o kantiano (o tal vez por ‘yo estoy pensando’ o, en cualquier caso, por una ‘apercepción pura’ kantiana). Frente a ello, pienso que ser un yo es resultado en parte de disposiciones innatas y, en parte, de la experiencia, especialmente de la experiencia social» (Popper; Eccles, 1993: 125).

un conjunto de yoes; para explicarlo, Castilla utiliza un símil computacional: el sujeto es un directorio y los yoes módulos o archivos incluidos en él (Castilla del Pino, 1999: 124). Este sujeto construye esta serie de yoes en atención a un contexto concreto y de acuerdo a una hipótesis pragmática sobre la realidad. En este sentido, la construcción del Yo se entiende como un proyecto, y solo en ocasiones el sujeto construye el Yo «sobre la marcha» (Castilla del Pino, 1999: 124). A partir de lo anterior, define el Yo como una imagen instrumental con la que el sujeto se presenta en y para la situación (1999: 130). El Yo es construido por el sujeto como un sistema de signos⁸⁶ con el objetivo de, en palabras de Castilla, provocar en el receptor una determinada imagen que el sujeto quiere transmitir dependiendo del contexto en el que esta se emita. Castilla del Pino distingue tres espacios de actuación del Yo: el de los contextos empírico-públicos, hechos para la exhibición; el de los contextos empírico-privados, en los que es posible, pero no permitida, una observación por parte de los extraños al sujeto; y en último lugar el de los contextos íntimos, en donde esta observación no es posible (Castilla del Pino, 1999: 126). El desarrollo de estos tres contextos es de sumo interés en lo que concierne a la construcción del espacio íntimo en el diario literario, en tanto que el Yo se ubica en el último contexto para llevar a cabo una reflexión cotidiana acerca de sus propias actuaciones.

De la reflexión de Castilla se puede extraer, en definitiva, una concepción del sujeto como constructor de yoes adecuados a cada circunstancia. Estos yoes se construyen como un sistema, como discursos articulados, e incluso se puede aventurar que el proceso de esta construcción es análogo al de una narración en la medida en que opera, al desarrollarse como un argumento —vital o experiencial—, mediante una estructura narrativa —aquí Castilla del Pino se posiciona junto a Ricoeur y su teoría de la identidad narrativa—. El Yo es, entonces, una propuesta del sujeto para el receptor, una propuesta que al mismo tiempo define al sujeto, al que el receptor atribuye un significado en relación con la actuación del Yo (Castilla del Pino, 1999: 131).

⁸⁶ Desde un punto de vista lingüístico, Emile Benveniste (1997) considera el pronombre personal como una clase de palabra muy especial al escapar al estatuto de todos los demás signos del lenguaje. El Yo, se pregunta Benveniste, ¿a que Yo se refiere? El Yo es un término que solo puede ser identificado gracias al contexto, puesto que la realidad a la que remite es la realidad del discurso. Benveniste explica: «Así, es verdad, al pie de la letra, que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua. Por poco que se piense, se advertirá que no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que da él mismo sobre sí mismo. El lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor apropiarse la lengua entera designándose como yo» (1997: 182). Esto es interesante para entender que el lector identifica el Yo diarístico gracias al contexto, lo que determina la evidente mediación entre sujeto real y Yo textual.

En una aplicación de esta teoría a lo autobiográfico, y en concreto al diario literario, se puede entender que el Yo diarístico se forma como un Yo derivado del sujeto autor. A partir de la construcción semiótica efectuada por el sujeto, se crea el personaje protagonista del diario personal. Este Yo responde, por tanto, a un contexto muy concreto, que es el propio del texto; si el sujeto modela sus diferentes yoes a semejanza de un narrador que construye sus narraciones, como se ha dicho, aquí la narración posee una estructura textual. A lo largo del texto, este Yo diarístico resume todos los yoes del sujeto, que aparecen en diferentes manifestaciones tamizadas por el filtro de lo lingüístico y del propio Yo diarístico narrador, que impone un nuevo estatus a este sujeto. De esta forma, no es lógico asumir una correspondencia exacta entre el Yo del texto y el sujeto autor: en primer lugar, porque solo es uno entre los diferentes yoes que el sujeto construye; en segundo lugar, porque el Yo diarístico tiene la suficiente autonomía como para constituirse en personaje, máscara textual, representación, del sujeto.

¿Cómo el Yo deviene personaje y a partir de ahí literatura? Es una pregunta no del todo compleja si se tiene en cuenta que el sujeto construye su Yo textual empleando como instrumento la memoria. No una memoria de datos puntuales, como explica Castilla —algo que interesará luego a propósito del diario no-literario—, sino una memoria evocativa, según la cual el sujeto rememora la actuación del Yo. En este proceso, sin embargo, el Yo evocado no es exactamente el mismo Yo que fue en la actuación, sino que al evocar se modifica el Yo de la actuación evocada (Castilla del Pino, 1999: 132). En resumen, el Yo recordado por el sujeto no es exactamente igual que el Yo empírico, dado que la distancia que existe conlleva un desplazamiento. En el caso de la autobiografía este desplazamiento es muy marcado, por la lejanía de los acontecimientos evocados, y en el caso del diario no lo es tanto, al tratarse de sucesos a priori cercanos en el tiempo, pero la modificación existe en ambos casos. Este desplazamiento conlleva siempre un componente ficcional —sumado al carácter *poiético*, destacado por Ricoeur, de la representación textual del Yo— en el registro de los hechos (Castilla del Pino, 1999: 133), lo que alude precisamente al meollo de esta investigación: el Yo deviene personaje y por tanto literatura gracias a ese componente ficcional que posee el Yo evocado y construido en la página del diario personal.

En conclusión, el Yo diarístico mantiene una inequívoca correspondencia con el sujeto que describe, y, sin embargo, cobra independencia al desarrollarse en el texto. La transducción del sujeto en Yo diarístico le cuesta al primero dos peajes: el primero al

modelarse como Yo textual; el segundo al emplear una herramienta que opera con componentes *ficcionalizadores* como es la memoria. A partir de esta perspectiva, en la escritura del diario personal se produce la autoconstrucción del Yo, que no es solo reproducción exacta del sujeto, sino, como se ha afirmado, creación textual y autofigurativa.

I. 6. 1. 4. El Yo, núcleo generador del diario literario

Volviendo a Ricoeur, este Yo diarístico modela su identidad narrativa a través de la construcción de la trama en el texto, del *mythos* aristotélico o de aquello que puede denominarse relato.⁸⁷ En una forma tan particular como el diario, cabría preguntarse: ¿funciona el diario como un relato? Esta es precisamente la pregunta que se hace Michel Braud (2009), tratando de responder al hecho de que el diario, desde coordenadas aristotélicas, no pueda conformarse aparentemente como un relato, esto es, como una narración estructurada de acuerdo a unos hechos relacionados, con intencionalidad, entre sí. A diferencia de la autobiografía, el diario no puede mostrar una unidad narrativa, porque se construye cotidianamente, a partir de la entrada diaria, y además tampoco puede manipular los sucesos de manera retrospectiva, como lo hace la autobiografía; muy al contrario, el diario es reflexión diaria de los actos acaecidos, de modo que la obra que se edita como diario, el *opus* publicado, es una compilación de lo escrito sin considerar la lógica de la totalidad —a ello se referían Picard y Celia Fernández más arriba, precisamente.

Michel Braud, sin embargo, destaca algunos aspectos del diario que favorecen su lectura como relato. Braud señala la construcción de una vida en el diario, por medio de una trama que implica una intriga, a través de lo que denomina una narración intercalada.⁸⁸ Braud menciona para este propósito la existencia de un ritmo narrativo en el diario, algo que ha sido destacado por otros especialistas como Simonet-Tenant (2004), proporcionado por la estructura de la entrada. Desde nuestro punto de vista, esto explicaría la aparición de numerosas figuras narrativas en el diario, como puede ser la analepsis o la prolepsis, y, lo que es más importante, la recurrencia de elementos

⁸⁷ Se introduce una cuestión que será ampliada en el punto I. 6. 3. 1. de este mismo capítulo, a propósito de la interpretación de Braud de las premisas aristotélicas.

⁸⁸ Gérard Genette ya empleó esta expresión para aludir al diario (1989: 275), si bien se refiere, sobre todo, a la forma en que se desarrolla lo diarístico desde un punto de vista temporal.

temáticos. Estos elementos, acompañados del ritmo que imprime la entrada —Jordi Gracia desarrolla las propiedades rítmicas del fragmento (2004: 230)—, hacen del diario una narración intercalada; de hecho, no es casualidad que numerosas novelas hayan empleado la estructura del diario para narrar su historia. Esta narración parte del Yo, de sus reflexiones cotidianas sobre sus propias actuaciones, y a través de él desarrolla su trama.

El Yo se puede definir, por tanto, como el núcleo generador del texto diarístico. A partir de la estructura de entradas, única condición formal de la escritura diarística, el Yo se desarrolla en el texto en representación de un sujeto que se define por las diferentes actuaciones del anterior bajo sus respectivas máscaras. No es necesario explicar de nuevo la teoría de Castilla del Pino acerca del sujeto, pero sí destacar el papel del Yo como elemento del que derivan las otras instancias narrativas. La perspectiva del diario, de esta forma, está condicionada por la mirada del Yo y todos los personajes se hallan al arbitrio de sus consideraciones. Algo similar ocurre con el espacio y el tiempo: en términos bajtinianos, el cronotopo nace y se desarrolla a partir del Yo, puesto que lo que está en juego en el diario literario no es otra cosa que la reproducción de una vida; una vida que puede leerse desde lo literario por parte de un lector que tiende a ficcionalizar los materiales presentados a lo largo del texto.

Dicho lo anterior, no cabe entender el Yo del diario literario sencillamente como un constructo cuyos límites están condicionados por lo lingüístico. Lo que diferencia al diario literario de los otros géneros como la novela o el texto teatral es que puede mantener una correspondencia con la realidad al mismo tiempo que escapa a ella. Es, por emplear las palabras de Darío Villanueva, la paradoja del género autobiográfico (Villanueva, 1993). En este sentido, y esta es la perspectiva tomada en estas páginas, el Yo del diario literario, aunque puede leerse desde lo ficcional, respeta el llamado pacto autobiográfico, de tal manera que representa a un sujeto con nombres y apellidos: un sujeto autor.

I. 6. 2. La construcción del espacio íntimo en el diario literario

Al comienzo de este trabajo, aseguraba que la evolución del diario personal propicia un desarrollo del espacio personal dentro del texto diarístico que coincide con la aparición de los grandes diaristas en los siglos XVII, XVIII y XIX. Este desarrollo de lo personal

conlleva, en muchos casos, una profundización del espacio privado en el diario, de tal manera que con el tiempo se llega a hablar, en los contextos francés y español, de *diario íntimo*. Sin embargo, como ocurría precisamente con esta última etiqueta, la utilización de los términos privado e íntimo se ha llevado a cabo sin mucho rigor teórico, y, lo que es más importante, sin delimitar el ámbito de su definición. Partiendo de la distinción entre lo exterior y lo interior, considerando que lo público es lo contrapuesto a lo íntimo, se ha confundido en numerosas ocasiones el concepto de privacidad con el de intimidad, hasta el punto de que en el imaginario común ambas formas se utilizan indistintamente. Para entender el desarrollo del espacio íntimo en el diario literario, es necesario, entonces, delimitar los conceptos empleados y explicar, desde un punto de vista teórico, la forma en que lo íntimo se desarrolla en el texto.

I. 6. 2. 1. Lo íntimo, lo privado y la aparición del diario personal⁸⁹

Aunque en apariencia se trate de conceptos que aluden a espacios similares, lo íntimo se diferencia de lo privado. Para una mejor comprensión de esta dicotomía debe introducirse un tercer elemento en la cuestión, que es el de lo público. Un autor como Carlos Castilla del Pino define rigurosamente estos tres espacios: el escenario íntimo posee la propiedad de ser observable solo para el sujeto; el escenario de las actuaciones privadas, a pesar de que estas se produzcan a solas, es necesariamente observable en tanto que son actuaciones exteriorizadas; el escenario público, en contraste con los otros dos, se dispone de tal forma que las actuaciones sean justamente observables (Castilla del Pino, 1996: 19-20). La diferencia esencial entre las actuaciones íntimas y el resto, según el psiquiatra, estriba en que las primeras nunca serán observables, porque carecen de la proyección externa de las anteriores. Acciones como fantasear, imaginar y, en suma, pensar, no poseen esa categoría externa que caracteriza a las públicas y privadas y, por tanto, no pueden ser conocidas por un ente externo al sujeto. Lo íntimo nunca es comprobable, ni por consiguiente su verdad o mentira, porque se puede inferir a través de lo que se dice o se hace, pero jamás se tiene acceso a la intimidad por su carácter inobservable (Castilla del Pino, 1989: 29).

José Luis López-Aranguren define la intimidad como el acto de repliegue de la persona sobre sí misma a partir del cual se produce una relación intrapersonal o de

⁸⁹ Parte del presente análisis se ha expuesto en Luque Amo, 2018b.

intradiálogo (López-Aranguren, 1989: 19). Este intradiálogo evidencia la posibilidad de que la intimidad se comunique; algo que comparte Castilla del Pino, quien destaca la capacidad comunicativa de las actuaciones íntimas (Castilla del Pino, 1996: 19). El espacio íntimo, sin embargo, es un espacio protegido, como describe José Luis Pardo (1996: 145), lo que provoca que, a pesar de su comunicabilidad, sea inconfesable. Esta última paradoja se explica con facilidad: la confesión nunca puede ser un acto solitario en tanto que no hay confesión sin confesor; de esta forma, si la única manera de confesar la intimidad es hacerlo ante una persona, esta está condenada, puesto que en el momento en que se revela la intimidad se destruye. José Luis Pardo proporciona un ilustrativo ejemplo a propósito de la intimidad construida entre unos amantes: esta intimidad, que no reside solo en el mero hecho físico, sino en los silencios, en lo que ellos han llegado a saber sobre sí mismos, puede destruirse en el momento en que cualquiera de los dos le comunique a un tercero cómo es esta relación; en tal caso, no podrá decirse que la intimidad ha sido revelada, sino simplemente que ha sido destruida, y quien destruye la intimidad, continúa Pardo, destruye parcial o totalmente la verdad de los traicionados, dado que caricaturiza su vida (Pardo, 1996: 145). Este argumento nos va a resultar de gran importancia a la hora de analizar el Yo del diario personal, que en muchas ocasiones queda inevitablemente caricaturizado.

Desarrollada la inconfesabilidad de lo íntimo, hay que declarar, no obstante, su capacidad para ser comunicado. Lo íntimo, en palabras de Castilla del Pino, no puede mostrarse, pero sí «decirse»; en este sentido, lo íntimo (Castilla del Pino, 1996: 22) pugna por exteriorizarse, bien hasta un ámbito privado —en la confidencia—, bien a uno público, como en la radio, televisión o, enmascarado, en la literatura. Las actuaciones íntimas pueden transformarse en privadas o públicas a través de su codificación verbal o extraverbal, por lo que se habla con frecuencia de un texto, un género o una literatura íntima, si bien se trata de una etiqueta retórica, como se verá más adelante.

Por otro lado, la intimidad, si bien podría parecer algo consustancial al ser humano, no ha existido siempre en su concepción actual; por el contrario, debe su desarrollo a la potenciación del espacio privado desde el ascenso social de la burguesía. Como señala Aranguren, en continuidad con la vida privada, surgió la intimidad (López Aranguren, 1989: 19), de tal manera que no cabe concebir a esta última sin la primera y por ello es interesante retroceder a los orígenes de lo privado, que se relacionan con el carácter que adquiere la idea de individuo a lo largo de los siglos XVIII y XIX, tras las

revoluciones inglesa y francesa y el advenimiento del periodo ilustrado. La Ilustración es la culminación de la confianza plena en la emancipación total del ser humano como sujeto autosuficiente (Sánchez Trigueros, 2013: 33), el cual adquiere su autonomía a partir de un individualismo que, en palabras de Helena Béjar (1989: 51), entraña un distanciamiento de la vida pública y una retirada a la esfera privada.⁹⁰ Si bien tanto el individualismo como la privacidad son ideas latentes a lo largo de la historia de la cultura occidental, se desarrollan plenamente en el liberalismo del siglo XIX (Béjar, 1989: 52), algo que Aranguren relaciona con lo burgués y que constata el nuevo y exclusivo interés del individuo por los asuntos de su vida privada, familiar y económica (Béjar, 1989: 22). No es casualidad que sea en el siglo XIX cuando se amplía y desarrolla la práctica del diario personal. Ya no se trata, por tanto, de un entretenimiento propio de la aristocracia, como ocurría en la época en que escribe Samuel Pepys;⁹¹ al contrario, se trata de una actividad que llega a todas las esferas sociales ilustradas. La popularización del diario personal se debe, además, a la laicización de los antiguos procedimientos cristianos de desciframiento de la persona, como señala Corbin (1991: 158). Escribir un diario pasa a considerarse, entonces, una práctica que registra los sucesos cotidianos del diarista, por lo que no resulta extraño que el diario personal acabe desarrollando dentro de su estructura un espacio íntimo.

I. 6. 2. 2. Paradojas de lo íntimo

Si se vuelve al primer punto y se retrocede hasta las ideas de Carlos Castilla del Pino, José Luis Pardo y José Luis López-Aranguren, hay que recordar que la intimidad, a pesar de su carácter incommunicable, no es inefable. La intimidad se puede decir; por ese motivo, tiene sentido a primera vista que el diario personal pueda ser considerado íntimo. La intimidad, potenciada gracias al desarrollo de la privacidad acontecido en el ambiente del siglo XIX, es cultivada en textos escritos que el nuevo sujeto produce, en apariencia, únicamente para él. Sin embargo, y como ya se anticipaba líneas atrás, hay dos razones que pueden oponerse a este planteamiento. En primer lugar, lo íntimo es

⁹⁰ Béjar define privacidad como «una esfera de soberanía individual libre de interferencias externas» (Béjar, 1989: 51).

⁹¹ Es interesante, no obstante, el hecho de que el nacimiento de la burguesía y el nuevo sistema democrático se asientan antes en el contexto inglés, lo que inevitablemente repercute en la aparición de diarios ingleses muy anteriores a los aparecidos en otros contextos europeos, tal y como se ha visto en el capítulo II. De esta forma, lo que acontece en el siglo XIX a niveles generales en el contexto europeo, sucede ya en el XVII y el XVIII en Inglaterra.

aquello inobservable, aquello a lo que no se tiene acceso desde el exterior, de tal modo que cuando el diarista traduce su intimidad a la página, cuando la desarrolla en el texto, no quiere decir que pueda mostrar la intimidad; la intimidad, y estas son palabras de Castilla del Pino,⁹² se puede verbalizar, pero no mostrar. De hecho, las actuaciones íntimas que el diarista codifica verbalmente se transforman, como mínimo, en privadas:⁹³ el de *diario íntimo*, en este sentido, es un simple apelativo retórico para el diario personal cuya denominación más certera sería, posiblemente, la de *diario privado* —término frecuente en el contexto anglosajón—. En segundo lugar, la idiosincrasia retórica del término *diario íntimo* deviene más perceptible todavía cuando a finales del siglo XIX y a lo largo del XX todos estos textos pasan a ser publicados, de tal manera que el diario ya no es íntimo, ni privado, sino sencillamente público. La publicidad del diario personal y, lo que es más importante, la conciencia del escritor de diarios respecto a las posibilidades de publicación de su obra, le conceden un nuevo estatus al diario personal. Alain Girard hacía hincapié, precisamente, en los efectos que el paso de la privacidad a la publicación tiene en el escritor de diarios (Girard, 1996: 32).

Este cambio paradigmático en la concepción del diario personal, acontecido tras la publicación del diario de Amiel, ha provocado que algunos autores hayan establecido una diferencia metodológica —algunos conscientemente y otros de forma inconsciente, sin pensar— que a nuestro juicio entorpece el análisis de esta forma discursiva. Laura Freixas, por poner un ejemplo, sostiene la disyuntiva de que «o se escribe un diario íntimo, pero no se publica, o se publica un diario, pero no es íntimo» (Freixas, 1995: 41). Esta hipótesis, como la de Picard (1981), está «presa de la fascinación por el accidente de la no publicación» (Hierro, 1999: 104) y no asume por tanto el carácter de artefacto que tiene la intimidad. El nuevo diarista, al igual que el previo a la consideración del diario como forma editorialmente comercial, diseña un espacio íntimo que en nada tiene por qué diferenciarse del ideado por Pepys, Constant o, tiempo más adelante, Amiel. La definición de intimidad que ofrece esta autora, de hecho, es la siguiente:

⁹² Dice Castilla del Pino: «Las actuaciones íntimas pueden ser, y lo son muchas veces, referidas, narradas, en suma, comunicadas mediante el lenguaje o la expresión no verbal, pero esto no las convierte, en puridad, ni en privadas ni en públicas. La comunicación de lo que imaginamos es, todo lo más, la verbalización de lo imaginado, pero no la mostración de lo imaginado. Lo íntimo puede decirse, no mostrarse» (Castilla del Pino, 1996: 19).

⁹³ Señala Castilla del Pino: «Las actuaciones íntimas pueden transformarse, con mejor o peor fortuna, en privadas o públicas a través de su codificación verbal y/o extraverbal» (1996: 30).

Podemos sugerir que la intimidad, tal y como la practicaron los grandes diaristas, consiste en la introspección, la exploración de las propias emociones, el soliloquio moral, aunque enraizado siempre en lo concreto, en lo cotidiano, en la vida diaria del autor (Freixas, 1995: 37).

Tomando esta definición como referencia, puede citarse el diario de González-Ruano para comprobar cómo el autor construye una intimidad basada en el día a día de su autor; el diario de Carlos Edmundo de Ory, en que el autor se comporta de manera semejante; los diarios de Rosa Chacel, quizás los más introspectivos del panorama español; incluso en los diarios de Andrés Trapiello, que Freixas analiza para concluir lo contrario (Freixas, 1995), se observa una profunda introspección: una introspección que no consiste en hablar de sexo o de episodios oscuros a la manera de una Anaïs Nin — más amiga del escándalo que de mostrar su verdadera intimidad—, sino en una mirada interior que se muestra explícita en muchas ocasiones y que, en otras, se deduce de lo exterior. Cuando Trapiello (1990) habla del ambiente familiar de su casa en Madrid, de las disputas con su vecino en Las Viñas, e incluso cuando sugiere que su esposa tiene un tumor, el autor, además de desarrollar su privacidad en el texto, está haciendo un profundo ejercicio de introspección. En este sentido, es un error considerar que la intimidad del diario se ve resentida en los diarios pensados para publicarse. Un diario no es más íntimo por mostrar la desnudez del autor, sus vicios o sus miserias; asumir esto, además de confundir intimidad con privacidad, implicaría considerar que un diario es más o menos íntimo por los acontecimientos privados que narra, cuando la definición de intimidad que se ha sostenido tiene un carácter diferente. Una reflexión de Andrés Trapiello puede arrojar luz al señalar lo siguiente:

La intimidad en un diario no existe, es una de esas ilusiones típicamente francesas (...): cuando la intimidad se hace pública en vida de un autor, justamente por ello deja de serlo (has citado muchas veces aquello tan gracioso maireniano «nada menos íntimo que un diario íntimo»); y cuando ese autor muere, la intimidad se disuelve o se evade, por la misma razón que los piojos abandonan un cuerpo cuando éste muere (Trapiello, 1998a: 248).

Si bien Trapiello aquí mezcla los conceptos de intimidad y privacidad, se puede leer su planteamiento como una crítica directa del posicionamiento esgrimido por Freixas, entre otros. Ciertamente, la intimidad no existe en el diario a la manera que lo

entiende Freixas; lo íntimo entendido en puridad, como lo definía Castilla del Pino, deja de existir mucho antes: concretamente, cuando se plasma en el texto y su estatus pasa a ser privado. La intimidad que aparece en el diario personal es un constructo textual; de hecho, ni siquiera en el caso de que un autor pretenda escribir su diario para sí mismo puede entenderse como un documento íntimo: máxime, ya que es necesariamente observable,⁹⁴ como un documento privado.

Cabría matizar, además, el pensamiento de muchos autores respecto al cambio ontológico del diario personal al establecerse un interés editorial por publicar este tipo de textos (Picard, 1981; Girard, 1996). Asumiendo que lo largo del siglo XX el diarista, al saberse cercano a la publicación de su obra, abre las puertas de su interioridad, y que estos escritores tienen en cuenta directamente la figura del lector externo, lo cierto es que esto no hace del texto diarístico previo un texto más privado. Tienen razón Trapiello cuando indica que nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro lector (Trapiello, 1998a: 28) y Sartre al declarar que nunca se escribe para uno mismo (Sartre, 1990: 70-71); ni siquiera en el caso de los autores que escribieron su diario personal en un lenguaje cifrado, como es el ejemplo paradigmático de Pepys, puede afirmarse que hagan gala de una privacidad más pura. Hay que advertir que, al emplear el lenguaje, el escritor de diarios asume la universalidad de su texto, que puede ser leído por cualquiera que domine los rudimentos de esa lengua. Todo aquel que escribe lo íntimo está asumiendo el carácter de construcción que tiene ese espacio, consecuencia que podría adornarse con el célebre aserto machadiano puesto en boca de Mairena: «De los diarios íntimos decía mi maestro que nada le parecía menos íntimo que esos diarios» (Machado, 1999: 271).

Frente a esta exteriorización de lo íntimo, no obstante, pueden localizarse diferentes circunstancias entre los diaristas. Por ejemplo, Iñaki Uriarte expresa lo siguiente en el último de sus diarios:

TERMINA DICIEMBRE DE 2010, el mes durante el que menos líneas he escrito desde que comencé estos archivos. Propósito de enmienda. Escribir algo cada día. Es absurdo el miedo que le he tomado a escribir. Como si cada línea que yo escribiera fuera a ser leída, escrutada y juzgada por todo el mundo (Uriarte, 2015: 122-123).

⁹⁴ Lo íntimo es inobservable, sostiene Castilla del Pino (1989: 29).

Uriarte, quien escribe esta entrada poco tiempo después de publicar sus primeros diarios, evidencia la compleja relación del diarista que expone su vida ante el público. Esta condición no es óbice, sin embargo, para una construcción fiel de la intimidad, como se ha visto en el diario de Trapiello y respecto del cual lo confirma José Manuel Benítez Ariza cuando señala que «la materia íntima de los diarios» es «la argamasa que une y da sentido a la totalidad de la obra» (Benítez Ariza, 2009: 153), dado que Trapiello «ha ejercido un benéfico influjo sobre toda una generación que sintió como propia la necesidad de convertir la intimidad y la interioridad en materia literaria» (Benítez Ariza, 2009: 254). La nueva relación con el público que se mantiene tras el acceso del diario personal al sistema literario no tiene por qué modificar, pues, la construcción del espacio íntimo en el diario literario.

Por todo lo anterior, planteamientos como el de Laura Freixas resultan, desde esta perspectiva, desafortunados, porque ignoran intencionadamente el carácter de constructo del espacio íntimo dentro del diario personal. En palabras de Celia Fernández, lo íntimo del diario no es una realidad dada, que pueda existir al margen del lenguaje, sino un efecto de las palabras (Celia Fernández, 2015: 65). Como efecto de las palabras, por tanto, como construcción, y no como realidad, es el modo en que debe interpretarse lo íntimo en el diario personal.

I. 6. 2. 3. Intimidad y diario literario

La conclusión de los puntos anteriores es clara: la intimidad que se levanta en el diario es un constructo textual que no tiene la categoría ontológica de la intimidad pensada; en opinión de Antonio Moreno (2012), se podría hablar de una «intimidad literaria». A este respecto, César Aira desarrolla en «La intimidad» (2008) una idea reveladora: en la intimidad hay una resistencia al lenguaje. Si, como se veía antes, es cierto que la intimidad puede *decirse*, hay que asumir que la frontera de la intimidad retrocede tanto como avanza la voluntad de contarla (Aira, 2008: 3). En esta misma línea, José Luis Pardo hacía hincapié en la característica inconfesable de la intimidad; cuando la intimidad se confiesa, como ocurre con el diario personal que se publica, se destruye, y ridiculiza la verdad de los protagonistas traicionados. Por ese motivo, el protagonista de un diario suele tener reminiscencias irónicas. Fernando Pessoa, en *El libro del desasosiego*, declara: «Mi figura humana, si la consideraba con una atención exterior, era la del ridículo que todo lo humano asume cuando es íntimo» (Pessoa, 2013: 38). La

ridiculez se relaciona así con el problemático ejercicio de transformar en lenguaje, instrumento público por excelencia e instrumento de conformación cultural, aquello que nace y habita en nuestro interior, lo que, debido a la confrontación de espacios, da como resultado estampas frecuentemente ridículas, y constata el carácter de constructo que posee el espacio íntimo en el diario. César Aira añade algo que se anticipaba en el primer párrafo: «Es bastante evidente que la creación de intimidad se parece mucho a la creación de literatura» (Aira, 2008: 5). La intimidad en el diario personal se entiende entonces como una construcción, como una creación que acomete el ser humano cuando verbaliza su pensamiento íntimo y que, frente a la intimidad original, resulta un artificio manifiesto. Lo íntimo en un diario personal no es lo íntimo, sino una reproducción de lo íntimo; una idea que parece evidente, pero que debe matizarse.

El que la intimidad se conforme en el diario personal como una construcción no quiere decir, en cambio, que los acontecimientos narrados no tengan una correspondencia con la realidad. La intimidad del diario personal, en este caso, no es incompatible con la sinceridad, ni con el pacto autobiográfico de Lejeune. El propio Castilla del Pino mantiene que al respecto de la intimidad no se puede mentir: «lo que se dice acerca de lo que se pensó, imaginó (...) puede no corresponderse con lo que fue pensado, imaginado, etcétera. En todo caso no hay comprobación empírica posible» (Castilla del Pino, 1996: 19). Lo íntimo, como ocurre con lo ficcional, no tendría comprobación empírica posible, y por este motivo el pacto autobiográfico de Lejeune se actualiza y adquiere valor, porque el autor establece con el lector un acuerdo según el cual él va a narrar lo íntimo y el lector va a confiar en él. La intimidad del diario personal no es así falsa, ni mentirosa, ni tampoco verdadera; la intimidad del diario personal es literaria.

Hay un hecho que puede resultar ilustrativo a este respecto. Curiosamente, a lo largo de la evolución del diario personal, y al contrario de lo que podría parecer, el diario personal va adquiriendo independencia de las otras formas —el libro de cuentas o el diario de navegación— a medida que potencia e intensifica su faceta introspectiva, interior, íntima. Por este motivo los primeros diarios personales modernos son los de Samuel Pepys, los de Benjamin Constant o el mencionado de Amiel; porque desarrollan por primera vez esa mirada ensimismada. Al mismo tiempo, son estos diarios los primeros que se consideran literarios: por ejemplo, Laura Freixas (1996b) señala las características que hacen del texto diarístico de Amiel un texto literario. En este sentido, parece haber consenso en que un libro de cuentas o un diario de navegación al uso no

poseen nunca un carácter literario y su verdadera naturaleza es documental; sin embargo, el diario personal adquiere su identidad precisamente cuando refuerza la parte personal de su estructura, cuando muestra el Yo del diarista en toda su plenitud.

No es difícil, por tanto, llegar a la siguiente conclusión: el aspecto íntimo del diario personal potencia su literariedad. Efectivamente, el diarista construye una imagen de sí mismo; esa imagen se corresponde con la realidad desde un punto de vista pragmático, pero no *es* la realidad. La intimidad que aparece en el diario es una construcción que resulta básica en la configuración de un Yo diarístico que está diseñado, precisamente, con los materiales propios de la ficción, según venimos afirmando. La intimidad del diario personal es pues un artificio, tiene una categoría literaria en la medida en que no es una verdad científica o histórica y finalmente contribuye al carácter literario del diario; de ahí que el diario literario sea un texto en donde, por encima de todo, prima el desarrollo del Yo. No por otra cosa mantiene Borges que Montaigne, uno de los escritores más canónicos de la historia literaria, es el padre de la intimidad (Borges, 2007: 521); posiblemente, el padre de la intimidad literaria.

En definitiva, y aunque en ocasiones se ha estimado lo contrario, es la construcción de un espacio íntimo lo que potencia el carácter literario del diario personal. En la medida en que el diario literario desarrolla el Yo diarístico, todos los elementos narrativos se construyen a partir del anterior, entre ellos el espacio íntimo, entendido como el elemento introspectivo del diario personal. Si es cierto que no todo diario literario explota su faceta íntima de la misma forma —no puede compararse el espacio íntimo del diario de Amiel con el de Gombrowicz—, sí puede concluirse que todos los diarios literarios desarrollan de algún modo el espacio introspectivo: desde el diario más público de Paul Léautaud al más privado de Julien Green. Desde nuestra perspectiva, por tanto, el cambio que algunos autores advierten en los diarios concebidos con posterioridad al fenómeno de la publicación no existe, puesto que el carácter artificial de lo íntimo se mantiene antes y después. Por último, quedando demostrada la naturaleza retórica de lo íntimo, se prefiere, frente a la de *diario íntimo*, la denominación de *diario literario* como definición aglutinadora de todos los elementos literarios que forman el diario personal interpretado desde esta perspectiva; elementos entre los que se incluye el espacio íntimo.

I. 6. 3. Elementos narrativos del diario literario

Los dos componentes esenciales del diario literario, el Yo y el espacio íntimo, capitanean su desarrollo narrativo. El Yo puede interpretarse como un personaje narrativo a partir de las teorías de Ricoeur, y a partir de él surgen todos los elementos que conforman la estructura del diario literario; ocurre así con los personajes, el tiempo, el espacio, el desarrollo de la fábula. La aparición de estos actores habilita una lectura del diario literario como narración; una narración dispersa pero que, como un relato fragmentario, se desarrolla hasta alcanzar un estatus literario. Todos los elementos de la narración pueden ser analizados desde la narratología, como se intentará en las líneas siguientes, para concretar su naturaleza y la forma en que se integran dentro de lo que aquí se ha denominado *diario literario*.

Pese a lo anterior, debe reconocerse desde un primer momento la imposibilidad de establecer una categorización cerrada del diario literario, en la medida en que se trata, tomando las palabras de Béatrice Didier, de una «forma abierta» (Didier, 1996). Este concepto, que ya ha sido desarrollado en un apartado anterior (I. 4. 4.), define la naturaleza del diario literario como una matriz aglutinadora de textos heterogéneos. Si bien algunos de estos textos no son literarios, e incluso asumen las características que le impiden ser tal cosa y que se señalaban, por ejemplo, a propósito del diario de Jovellanos, su presencia no imposibilita una lectura de la obra total como texto literario. Una novela, por ejemplo, puede contener en su interior pasajes que no se corresponden, analizados aisladamente, con aquello que se considera un texto literario —véase un documento notarial— y sin embargo contribuyen, bien insertos en ella, al desarrollo de la trama —no obstante, la heterogeneidad es la característica que define, desde su origen, al texto novelístico—. En este sentido, habría que diferenciar entre escrituras diarísticas susceptibles de ser leídas desde lo literario y aquellas que no lo son, y solo en caso de que un diario personal esté compuesto principalmente a partir de estas últimas habría que hablar de diario no-literario.⁹⁵

Lo que se ofrece a continuación, por tanto, es una aproximación a los elementos que, desde la presente teoría de la escritura diarística, conforman el diario literario. No

⁹⁵ Como ejemplo, el *Diario íntimo* (1970) de César González-Ruano está compuesto de estas dos escrituras, de tal manera que algunos años contenidos en la obra publicada no pueden ser contemplados desde lo literario, en la medida en que son simples anotaciones que tienen un objetivo puramente testimonial y documental.

se trata de enumerar los requisitos del diario literario, sino de arrojar luz sobre sus constituyentes principales. Algo que ayudará, en última instancia, a ofrecer una propuesta de definición.

I. 6. 3. 1. Narración intercalada

¿Puede ser el diario literario un relato? Esta es la pregunta que se hacía Michel Braud (2009b), introducida ya a propósito del texto diarístico. Para responderla, se remonta a las concepciones clásicas del relato como narración estructurada de acuerdo a unos hechos relacionados entre sí. Braud (2009b: 387-388) cita la célebre distinción aristotélica entre relato y crónica, según la cual el primero estaría compuesto a partir de una acción única —construida a través de elementos como la peripecia, el reconocimiento o anagnórisis y el sufrimiento— y la segunda por medio de lo que denomina periodo; es decir, unos acontecimientos que suceden a lo largo del tiempo y que no tienen por qué tener concordancia entre sí. En esto último radica, precisamente, la diferencia establecida por Aristóteles: el relato, que es lo que pudo acontecer, se construye a través de sucesos no arbitrarios; la crónica, historia de lo que ya aconteció, se organiza de acuerdo al arbitrio de las leyes naturales, como hechos que tienen entre sí una «relación puramente casual» (Aristóteles, 1974: 215). Aristóteles desarrolla el proceso que lleva a Homero no a contar la guerra de Troya en su totalidad, empresa inabarcable para lo artístico, sino a *seleccionar* una parte del todo (Aristóteles, 1974: 216), lo que resume su posición: el relato se definiría por ser aquella narración ordenada de acuerdo a una estructura construida por el poeta que ha seleccionado los componentes de la historia, frente a aquella narración que no selecciona los episodios del relato y que, por tanto, es crónica referencial de lo que ha sucedido. En segundo lugar, Braud comenta la teoría de Greimas, para quien el relato se caracteriza por la transformación narrativa que experimenta, entendida esta como la diferencia que va de un estado inicial a un estado final a partir de la configuración lógica y consciente del relato (Braud, 2009b: 389). Si se tiene en cuenta estas dos teorías del relato, concluye Braud, el diario personal no puede ser interpretado como un relato en términos aristotélicos, sino como una crónica, en la medida en que no hay, en apariencia, una selección de los elementos narrativos ni por tanto, en términos de Greimas, un orden o una relación lógica entre ellos según los cuales se disponen. En este sentido, el diario mantendría una correspondencia con la realidad, una referencialidad que solo le

permitiría remitir a lo ocurrido y que por tanto no se construiría por medio de la elaboración del poeta, sino por la memoria notarial del cronista. Ni siquiera tendría la capacidad de la autobiografía para ordenarse de acuerdo a una selección retrospectiva de los acontecimientos, pues el diario avanzaría entrada a entrada, determinado por los sucesos de la jornada.

Pese a lo anterior, Braud enumera dos condiciones que sí cumple el diario para conformarse como un relato, si no aristotélico, sí más próximo a la narración literaria que a la crónica: destaca la construcción de una vida en el relato —como respuesta a la consideración transformacional del relato en Greimas— (Braud, 2009b: 388) y el componente de tensión narrativa —relacionado con la intriga aristotélica— que conlleva esta construcción expuesta de manera fragmentaria (Braud, 2009b: 389). En relación con esta tensión, explicada desde el punto de vista de la recepción, Braud menciona la existencia de un ritmo narrativo que estructura el relato de forma fragmentaria (Braud, 2009b: 395). Esta naturaleza fragmentaria, además, proporcionaría la denominación del diario literario como una narración intercalada (Braud, 2009b: 389), término que ya utilizaba Genette (1989: 275) tal y como planteaba en el capítulo 4 de esta primera parte.

Compartiendo la interpretación de Braud, habría que matizar la concepción aristotélica del relato enfrentado a la crónica; de este modo, si se profundiza en conceptos como el de la selección lógica de los componentes narrativos puede ofrecerse una lectura de interés del diario literario. A este respecto, hay que partir de una base obvia: toda *textualización* conlleva una selección. El diarista no puede reproducir, como se comprende, la totalidad de una vida; como señala Bou, «también el escritor de diarios se ve obligado a hacer una elección. Solo algunos aspectos particulares, detalles concretos son salvados» (Bou, 2018: 377). Sobre esta primera selección, el diarista elige los momentos que más le interesan; esta segunda elección tiene más de labor literaria que de cronística, porque si bien no busca una mejor comprensión del relato total —el diarista carece, en principio,⁹⁶ de la posibilidad de manipular el texto de manera retrospectiva—, sí incide en una serie de temas que interesan al sujeto y que se repiten entrada a entrada. Es lo que Simonet-Tenant definía como un eterno retorno según el

⁹⁶ Esto es, sin duda, matizable. El diarista que prepara el texto para su publicación puede modelarlo a su antojo e incluso se podría afirmar que algunos diaristas escriben directamente pensando en su publicación, hasta el punto de que seleccionan día a día los sucesos que contribuyen a esta narración. Pese a ello, el diario literario se desarrolla entrada a entrada para mostrar finalmente un conglomerado que en nada se parece a la unidad argumentativa de la autobiografía.

cual el diarista suele repetir parecidas acciones, parecidos pensamientos, que surgen todos ellos de su rutina (Simonet-Tenant, 2004: 107). Esta recurrencia temática propicia la construcción narrativa del diario. En esta misma línea hay que entender la utilización de la estructura diarística en numerosas novelas; como señalaba Philippe Forest (2012: 221), en este caso el relato ficcional y la crónica referencial de los días cotidianos son indistinguibles, y precisamente por ello carece de sentido limitar las posibilidades del diario, que se construye, en última instancia, como una narración susceptible de ser interpretada como ficción literaria.

El diario literario, si bien no puede ser un relato aristotélico, sí puede leerse en definitiva como un relato novelístico, en la medida en que se desarrolla a partir de unos elementos que le otorgan un ritmo, una recurrencia e incluso una intriga propias del primero. Además, este relato configura la construcción textual de una vida, que, en términos de Ricoeur, ya es una narración:

Si abrimos las *Confesiones* de San Agustín en el Libro XI descubrimos una descripción del tiempo humano que responde exactamente a la estructura de concordancia discordancia que Aristóteles había discernido algunos siglos antes en la composición poética (Ricoeur, 2006: 20).

En efecto, el diario desarrolla en sus páginas lo que previamente es ya una narración,⁹⁷ algo que evidencia su naturaleza de relato. Este relato se organiza, en último lugar, a través de una estructura de entradas, una estructura fragmentaria que hace del diario una narración intercalada. A través de esta narración, se puede construir una historia, término que se emplea en las coordenadas genettianas (Genette, 1989: 309), en la que aparecen los elementos propios de otras construcciones narrativas en prosa como un relato corto o una novela. Por este motivo, se van a analizar los principales elementos de esta narración diarística.

⁹⁷ Añade Ricoeur: «Se podría decir que nos aplicamos a nosotros mismos el concepto de voces narrativas que constituyen la sinfonía de las grandes obras, como las epopeyas, las tragedias, los dramas, las novelas» (Ricoeur, 2006: 21).

I. 6. 3. 2. La perspectiva

Si el diario literario puede funcionar como una narración, esta debe tener una determinada perspectiva interpretable desde la narratología. En primer lugar, el Yo, como elemento configurador del texto diarístico, condiciona la escritura del diario literario hasta hacer de ella un texto, en términos de Genette (1989: 299), homodiegético, toda vez que el narrador está presente como personaje en la historia que narra en primera persona.⁹⁸ Dentro de los textos homodiegéticos, Genette distingue dos tipos: unos en los que el narrador es protagonista de su relato, que denomina autodiegéticos, y otros en los que desempeña un papel secundario (Genette, 1989: 300). El diario literario, que forma parte de los primeros, es por tanto homodiegético y autodiegético. Para definir *En busca del tiempo perdido*, Genette habla de su narrador como un narrador-protagonista que no cede nunca a nadie el privilegio de la función narrativa (Genette, 1989: 301). De igual manera, se podría decir que el diarista nunca cede el testigo de su relato; este se construye a través de su mirada, que lo modela a su gusto y conveniencia. El Yo narrador del diario literario sabe, como señala Genette, en lo absoluto, conoce la Verdad (Genette, 1989: 307), pues sobre él pilotan todos los elementos de la narración. El discurso del diarista se podría definir, parafraseando al teórico francés, como *auctorial*, término que indica a la vez la presencia del autor y la autoridad soberana de esa presencia en su obra (Genette, 1989: 312).

De mayor interés resulta la presencia del narratario, que Genette describe como un elemento intradiegético, equivalente al lector solo en la medida en que el narrador equivale a autor (1989: 312). En el diario literario, se produce la paradoja comentada en varias ocasiones según la cual el narrador parece dirigirse a sí mismo. Se puede afirmar que esta es una de las convenciones de la forma diarística y que, a pesar de su carácter público en la época actual, el destinatario formal de estos textos sigue siendo el autor mismo. Esto, que invalidaba aparentemente el pacto autobiográfico, hace del relato diarístico una narración especial, formada y constituida de cara al propio autor, que en última instancia es el receptor retórico del texto. A su vez, provoca que en muchas ocasiones el narrador parezca dirigirse al propio texto —es muy conocida la fórmula de *Querido diario*— en un proceso de objetivación del sujeto; el autor se dirige en realidad

⁹⁸ Frente a los relatos heterodiegéticos, de narrador ausente (Genette, 1989: 299).

al autor mismo y a partir de esa premisa se modela un relato cuyos elementos están condicionados por este cerco retórico.

Recogiendo todo lo anterior, cabe resumir el funcionamiento del relato diarístico de la siguiente forma: el Yo diarístico, construcción textual del autor, actúa como narrador homo y autodiegético, y también como narratario del diario literario, para modelar un relato que puede denominarse, dada esta soberana presencia del autor, como *auctorial*. Este Yo del autor, en palabras de Genette, conoce en lo absoluto, lo que otorga a la narración diarística una focalización de nivel cero, puesto que es un relato en donde el narrador «dice más de lo que sabe personaje alguno» (Genette, 1989: 244), lo que le convierte en necesario protagonista.

I. 6. 3. 3. El cronotopo diarístico

Witold Gombrowicz comienza su diario de la siguiente forma:

Lunes

Yo.

Martes

Yo.

Miércoles

Yo.

Jueves

Yo (Gombrowicz, 2005: 19).

Gombrowicz, a través de un tono jocoso, evidencia el carácter del Yo como eje central del diario; sin embargo, incluso en un diario que comienza con esa declaración de principios, lo primero con lo que se topa el lector no es con el Yo, sino con una fecha. En efecto, el elemento que estructura y da sentido a la narración diarística es el tiempo, que antecede —esté fechado o no esté fechado el diario, pues en el caso de no estarlo sigue condicionando la estructura de entradas— al resto de elementos en el diario literario. El día, como ya explicaba Blanchot a propósito de su concepto de la cárcel del calendario, es un elemento temporal que determina la estructura diarística. El diarista, como señala Manuel Hierro, tiene un compromiso —a veces inconstante, dado que en pocas ocasiones el diarista es capaz de escribir todos los días— con lo cotidiano,

y por ello encuentra su horizonte expresivo en el presente de la anotación (Hierro, 1999: 116). El Yo está condicionado así por un verbo pronunciado en presente: escribo. Esto, con notables excepciones —pues muchos diaristas incorporan en sus entradas un tiempo autobiográfico, como las continuas alusiones a su pasado en el caso de Iñaki Uriarte, o un tono ensayístico en forma de epigrama, como los aforismos de Amiel—, propicia el efecto de roce que indicaba Genette entre el momento de escritura y el momento de evocación, provocado por la narración de los sucesos del día recién concluido —«Hoy me ha ocurrido lo siguiente»— en conjunción con la simultaneidad en la exposición de los pensamientos —«Ahora pienso lo siguiente»— (Genette, 1989: 275). Es esta combinación de lo que Genette denomina dos modos del lenguaje: el directo y el diferido, el casi-monólogo interior y el relato a posteriori.

La estructura temporal le otorga un ritmo al relato diarístico, un ritmo fragmentado pero no por ello menos integrador. Así, la impresión de eterno-retorno que destacaba Simonet-Tenant, debida al límite temporal de la jornada y al carácter aparentemente indefinido del texto diarístico, propicia un ritmo temporal vertebrador del relato. En esta dimensión temporal tiene sentido la aparición de figuras como la analepsis y la prolepsis. El diarista previene lo que va a contar en futuras entradas o, por el contrario, se refiere a lo que ya contó en entradas antiguas, y todo ello contribuye a la configuración del relato, en la medida en que los puntos de referencia se repiten hasta convertirse en motivos de la trama. A la constitución de este ritmo contribuye también la longitud de las entradas, como señala Braud (2006: 166): a veces las entradas cortas le otorgan mayor rapidez a la lectura del relato; por el contrario, las largas le aportan solidez narrativa, en la medida en que algunas de ellas se conforman como pequeños relatos breves —es el caso de las entradas dedicadas a crónicas de viajes en el caso de Andrés Trapiello—. En otras ocasiones, el diario protagoniza años de muchas entradas y otros años de escasos registros, como ocurre en el *Diario íntimo* de González-Ruano; en estos casos la irregularidad puede perjudicar la lectura literaria del diario, en la medida en que se evidencia su carácter notarial y referencial en perjuicio de un ritmo narrativo propio de la obra ficcional. Por este motivo, el diario literario escrito en las últimas décadas suele potenciar cierta regularidad en la construcción de las entradas, lo que repercute en el ritmo narrativo de la lectura.

Siguiendo a Bajtín y su teoría del cronotopo,⁹⁹ se puede decir, por tanto, que el tiempo es el centro organizador de los principales acontecimientos argumentales del diario literario. En un análisis bajtiniano, habría que desarrollar, además, el componente espacial del diario literario, que se ha introducido en el punto anterior a propósito de su dimensión íntima. Si bien el diario se concibe como una forma abierta, y por tanto caben en su interior tantos espacios como situaciones del Yo, en el diario literario se desarrolla lo íntimo, entendiendo este espacio como conjunción de las actuaciones íntimas, privadas y públicas del Yo, y sobre todo como reflexión de todas las anteriores. En el diario literario, el diarista se piensa a sí mismo; recoge las actuaciones que ha protagonizado a lo largo del día o que protagonizó en un día anterior, y, al mismo tiempo que las testimonia, las somete a análisis —el diario no literario, a este respecto, solamente se queda en el primer estadio testimonial—. Como he explicado ya, no es la intimidad la que aparece en el diario, sino la construcción literaria de la misma, y esta construcción se lleva a cabo precisamente, con las mencionadas excepciones, a partir de la distinción espacio-temporal establecida por Genette: el diarista combina en su texto lo narrado con el «ahora pienso sobre lo narrado». Se tratará de un cronotopo mediado por la reflexión diaria, por lo que tendría un carácter muy cercano al cronotopo propio del ensayo. Ese espacio de pensamiento cotidiano ofrece una ilusión de intimidad y de ahí la tradición que emerge a partir del diario de Amiel: el diario parece íntimo en la medida en que desarrolla la reflexión personal y privada del autor —*textualizado* a través de su Yo— acerca de los acontecimientos del día. Esta construcción, no obstante, es literaria, y contribuye precisamente a la categorización literaria del diario personal.

I. 6. 3. 4. Los personajes

A partir de este cronotopo diarístico, el Yo modela todos los elementos del diario literario: espacios, pensamientos, narración de lo cotidiano y los personajes que habitan

⁹⁹ Bajtín define el cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín, 1989: 237). A lo que añade: «En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico» (Bajtín, 1989: 238).

en estas narraciones; estos forman lo que Braud denomina como «la trame d'une vie»¹⁰⁰ (Braud, 2006: 272). Ello implica que todos elementos se construyan en las coordenadas cognitivas del Yo; puede comprobarse claramente en lo concerniente a la aparición de los personajes: el Yo hace referencia a los personajes, a los diálogos entre estos personajes, a las situaciones que viven estos personajes, y después reflexiona sobre todo lo anterior. En el diario de Paul Léautaud puede comprobarse cómo van apareciendo personajes en la vida del protagonista que van teniendo mayor o menos importancia según su relación con el constructor de la trama: en el *Diario literario* desarrolla la figura de Bl..., su pareja sentimental (Léautaud, 2016: 85); otras mujeres como Aricie (Léautaud, 2016: 91); aparece Remy de Gourmont como alguien con el que adquiere cada vez mayor confianza (Léautaud, 2016: 127); aparecen, en definitiva, los grandes personajes literarios de la Francia de la época (Valery, Cocteau) y, al mismo tiempo, los pertenecientes a la cotidianidad de Léautaud, y todos ellos perfilados a partir de la descripción del Yo diarístico. Si el primer personaje creado es el propio diarista, que, como señala Picard (1981: 120), pasa a ser personaje literario, el resto de personajes son subproductos de esta instancia principal.

A este respecto, resulta de interés la independencia narrativa que estos personajes acaban teniendo en el diario. El personaje, una vez pasa a ser un elemento narrativo, adquiere independencia respecto a su condición referencial a medida que se desarrolla en el diario. Un testimonio muy interesante de ello es el ofrecido por Miriam Moreno Aguirre, compañera sentimental de Andrés Trapiello y cuyo alter ego, M., se constituye como uno de los personajes más importantes de su diario, el *Salón de pasos perdidos*. En un artículo titulado «M. y su doble», explica el modo en que lee su identidad construida narrativamente en el diario:

Con los primeros tomos no tuve aparentemente ningún problema en distinguir el punto de vista del diario del enfoque de mis propios recuerdos. Pero el síntoma empezó a manifestarse en forma de extrañeza a medida que crecían las páginas del *Salón*, precisamente porque en algunos detalles que yo había ido olvidando quedaban allí consignados y, por tanto, fijados. (...) El *Salón* me acercaba tanto a aquello que era lejano para mí, que me dejaba confundida y perpleja (Moreno Aguirre, 2009: 238)

¹⁰⁰ «La trama de una vida», (N. T.).

Aunque establece un juego irónico mediante la posibilidad de que su personaje diarístico sea más real que ella misma, finalmente reconoce las diferencias entre ambas (2009: 400) para constatar la distancia que existe entre lo vivido y lo narrado. El mismo Trapiello ha declarado en muchas ocasiones la condición de su Yo como personaje; algo que se repite en muchos autores de la tradición diarística y que, en el caso del *Salón de pasos perdidos*, Juan Marqués confirma: «sería sano que todo el mundo entendiese que el retratado en el *Salón* ya no es una persona sino un personaje, construido por la mirada del autor» (Marqués, 2018: 23). Al igual que sucede con los demás elementos que aparecen el diario literario, los personajes del diario personal, que tienen una correspondencia referencial en la medida en que el diarista respeta el pacto autobiográfico, adquieren independencia narrativa a medida que el relato diarístico los desarrolla. Esto confirma la naturaleza literaria y la posible interpretación ficcional del diario literario.

En la elaboración de los personajes, además, se confirma la capacidad del Yo diarístico como ente central del diario literario, en tanto que todos los personajes son modelados a partir de la voz en primera persona: el Yo se construye a sí mismo y al resto de personajes en relación con el cronotopo diarístico que termina definiendo el espacio para que el protagonista del diario desarrolle su vida cotidiana.

I. 6. 3. 5. El estilo

El estilo es el elemento formal que termina de configurar la narración diarística en tanto que unifica el a priori carácter heterogéneo del diario. En principio, el estilo de una forma como el diario personal, heredera de la práctica cotidiana de llevar un diario, debería corresponderse con un estilo descuidado, falto de preparación y condicionado por la inmediatez de la anotación cotidiana: el estilo del diarista que solamente busca recoger aspectos de su cotidianidad debe estar sometido a este carácter pragmático. Esto ocurría con los diarios de Tolstói, tal y como explicaba Selma Ancira (2002: 10), y es la cualidad que destaca Michel Braud en su análisis estilístico de los diarios. Braud señala que el estilo del diario se desarrolla a partir de una estética basada en «lo insignificante» y «lo banal»; en la medida en que el diarista aspira a lo inmediato, dice Braud, el diario personal expone una literatura opuesta a la técnica de la escritura propiamente literaria, a la que contrapone una suerte de «ingenuidad» basada en la expresión del sujeto ordinario (Braud, 2006: 274-275).

Pese a esto, basta recordar el análisis acometido en el punto III de este trabajo para encontrar diarios en los que destaca una escritura cuidada y de evidente carácter literario, como es precisamente el caso de Amiel, el paradigma del diario íntimo. Cualquier párrafo de Amiel ofrece constancia de ello:

A 21 de enero de 1866. Esta noche, después de cenar, no sabía yo dónde pasear mi soledad; me devoraba la sed de conversación, de cambio de sociedad. Pensé ir a la casa de nuestros amigos ***. Estaban en la mesa cuando llegué. Después pasamos al salón; la madre y la hija se acercaron al piano y cantaron un dúo de Boïldieu. Las teclas de marfil de este antiguo piano de cola, en el que la madre ya tocaba desde antes de casarse, (...) esas teclas chasqueaban y falseaban; pero la poesía del pasado cantaba en este fiel servidor, confidente de penas, compañero de vigiliás, eco de toda una vida consagrada al cumplimiento del deber, a los afectos, a la piedad y a la virtud (Amiel, 1979: 127).

Como puede comprobarse, el estilo de Amiel está lejos de la ordinariez destacada por Braud; el lirismo de su prosa evidencia la intención literaria de su autor. Lo mismo podría decirse de muchos otros diarios: el de Stendhal, el de Léautaud, los de Cheever o los de Sylvia Plath destacan por una prosa claramente literaturizada. Si además se tiene en cuenta que el estilo es posiblemente el elemento más subjetivo de la escritura, se podría aventurar la incapacidad de establecer una constante en el estilo de los diarios.

Como objeción a lo anterior, sí cabría reconocerle a Braud la existencia de algunos elementos comunes en ciertas poéticas diarísticas basadas en una sencillez de estilo, que además se asemejan a la concepción de la escritura de Montaigne. Este estilo se construye a partir de la sencillez de una escritura cuyo objetivo es mostrar la transparencia del diarista, que plasma la verdad autobiográfica. Iñaki Uriarte, ante la disyuntiva de corregir sus textos diarísticos o no, señalaba que en ese proceso podían perder «lo que en el Renacimiento llamaban en italiano *sprezzatura*», es decir, un «efecto de aparente desatención (...), esa naturalidad algo desaliñada que en el fondo también es puro artificio» (2010: 184). Este estilo que trata Uriarte es el que Montaigne define como «simple y natural» (2016: 224) y que en realidad es una constante en la literatura occidental desde Cervantes hasta Juan Ramón Jiménez, quien lo definía como propio de «quien escribe como se habla» (Jiménez, 1990: 164). Esta tradición, en el diario literario, podría unir a Stendhal con Léautaud, a Léautaud con Trapiello y Uriarte. Ahora bien, este estilo no es ordinario en el sentido que establece Braud; por el

contrario, y a tenor de las palabras de Uriarte, es precisamente «tal vez el mayor» artificio de todos (Uriarte, 2010: 184).

En último lugar, si cabría destacar el cambio que se produce en la concepción del estilo de los diaristas a medida que el diario accede al sistema literario a lo largo del siglo XX. Muchos diarios del XIX no tienen así la brillantez estilística de los diarios literarios de finales del siglo XX, ya concebidos y preparados para la publicación. Incluso algunos diarios como los de Gide no mantienen todavía el cuidado estético de los diarios literarios de las últimas décadas. En estos últimos, el estilo es elemento que culmina el carácter narrativo del diario; en relación con el concepto de *opus*, el estilo termina de configurar la obra cerrada que es el diario literario. En muchos casos es, además, el culpable de su naturaleza literaria.

I. 6. 4. Recapitulación: hacia una definición del diario literario

Partiendo del análisis de sus componentes narrativos, y pese a asumir su condición consustancial de forma abierta y por tanto difícil de clasificar, se puede llegar a una definición de diario literario. En 1996, Enric Bou acometía una definición de esta forma —llamada diario a secas— que terminaba expresando de modo sencillo a través de la siguiente fórmula:

El diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal.
(...) Necesita el diario de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria (Bou, 1996: 124).

Esta definición de Bou, que puede servir no obstante como base para la definición de este trabajo, debe ser explicada y matizada.

En primer lugar, junto a la elección de la palabra *crónica*, es conveniente la utilización del término *relato*, que en la dicotomía aristotélica era el elegido para designar lo que el griego entendía como literatura. El diario leído desde la literatura, entonces, posee una estructura propia de la narración cerrada, del *opus*, en la medida en que el diario ha sido publicado y solo en este caso está dentro del sistema literario; por ello, puede leerse como relato literario además de como crónica de vida. El carácter cronístico del diario literario —en tanto que narración referencial— nunca se verá

mermado, como se comprobará a propósito del pacto diarístico, pero convive en total equilibrio con su condición de relato. Se podría decir, como narración ambivalente, que el diario personal puede funcionar al mismo tiempo como crónica referencial y como relato.

En segundo lugar, destaca Bou el carácter cotidiano y periódico del texto diarístico, que efectivamente es una de las características del diario literario, estructurado a partir de entradas escritas desde el presente y, con numerosas excepciones, diarias. Muy relacionado con este carácter cotidiano del diario está esa atención a lo inmediato, entendida como desarrollo de la faceta personal del diarista, cuyo Yo reflexiona en la página acerca de los acontecimientos que le ocurren. El diario literario, pese a su condición literaria, desarrolla los ámbitos del Yo, y solo en este caso puede leerse desde lo ficcional.

En tercer y último lugar, Bou señala el requisito más importante: que el diario posea entidad literaria. Es curioso, a nuestro juicio, que Bou no desarrolle esta idea a lo largo de su artículo, lo que efectivamente aclararía la ambigüedad de su postura. Esta entidad literaria, se ha mantenido en este trabajo, aparece en el diario personal cuando este posee unos elementos narrativos que son susceptibles de ser leídos como materiales literarios. Todos los puntos que se han expuesto en este epígrafe conducen a la misma idea: el diario personal puede interpretarse como diario literario cuando el Yo desarrolla una narración de sus días en la que aparecen los componentes propios de todo relato literario. Una vez que se produce esta circunstancia, se puede acometer la diferenciación entre diario literario y diario no-literario, que se ha sugerido en varias ocasiones a lo largo de todo el trabajo.

En resumen; en el diario literario, el Yo construye el espacio, el tiempo, los personajes, todos los elementos narrativos que pueden hacer del diario un material literario. En un diario personal en el que no exista un desarrollo del Yo no cabe hablar de una lectura literaria, puesto que no existe la posibilidad de trascender una lectura referencial. Un diario como el de Jovellanos, por ejemplo, compuesto a base de notas contables,¹⁰¹ solo puede entenderse como documento notarial y en ningún caso puede interpretarse desde la literatura. Estas ideas se pueden vincular con lo comentado en el

¹⁰¹ Un ejemplo: «Domingo, [19 de setiembre de 1790].- Misa en Gijón; salida a Oviedo; bella mañana; situaciones deliciosas; excelente camino; extravió a La Rodriguera; registro de dos cráteres; pequeña excavación: capa primera, tierra vegetal; segunda, arena pura; tercera, tierra cenicienta, saponácea, pero al mismo tiempo arenosa. A comer a Oviedo; paseo al Campo [de S. Francisco] y los Pilares, bellísima obra de 1570, de arquitectos montañeses, pero digna de los romanos» (Jovellanos, 1992: 23).

anterior punto por Castilla del Pino acerca del proceso que implica la construcción del Yo. Castilla decía, así, que este proceso se lleva a cabo a través de la memoria, pero no una memoria de datos puntuales, sino una memoria evocativa. Como se ha podido intuir en el ejemplo citado, Jovellanos construye su diario personal a base del registro notarial de los sucesos acaecidos a lo largo de la jornada. Jovellanos no se detiene a desarrollar estos sucesos, simplemente los anota con la intención de dejar constancia de los hechos. A excepción de las adjetivaciones y de breves comentarios valorativos, el texto se construye a partir de una memoria puramente contable, una memoria que no deja espacio al poder restaurador del *rememorar* y que además impide el desarrollo del Yo diarístico, imposibilitando una lectura literaria en los términos que se han fijado aquí.

Dentro de esta categoría de diarios no-literarios, cabría hacer referencia a los diarios personales puramente exteriores¹⁰² que se construyen a la manera de un ensayo o de un libro periodístico. Es el caso, por ejemplo, de los *Diarios* de Arcadi Espada, contruidos a base de entradas teóricas sobre la escritura periodística. Los textos de Espada son, así, pequeños ensayos en los que el Yo aparece tímidamente y en casi ningún caso —existen algunas injerencias, sobre todo al comienzo (Espada, 2002: 15-30) y en la última parte del diario (2002: 191-194)— es desarrollado, lo que impide la construcción de unos elementos narrativos como los comentados con anterioridad. Podría decirse que el tono es periodístico y el mundo que presenta es puramente referencial: los personajes son los mismos que pueden aparecer en un periódico. Este texto se construiría, casi en su totalidad, en referencia a un plano exterior, de tal manera que no es posible interpretar lo expuesto en la página desde un punto de vista ficcional. Este tipo de diario solo podría ser considerado literatura en caso de considerar el ensayo como un género literario, algo que, en todo caso, debería ser tratado en otro lugar.

La ausencia de un desarrollo autobiográfico —de hecho, textos como el de Espada ponen serias dificultades para considerarlos dentro de los llamados géneros autobiográficos—, impide la lectura literaria, lo que demuestra que el desarrollo del Yo desde un punto de vista personal¹⁰³ es uno de los factores que determinan la cualidad literaria del diario. En este sentido y aunque por diferentes causas, los dos ejemplos de

¹⁰² Estos diarios han sido catalogados por algunos autores de *dietarios*; como se ha explicado en el punto 4 de este trabajo, se trata de un término propio de la tradición catalana que induce a confusión, en la medida en que en esa tradición no existe una diferencia ontológica entre *diari* y *dietari*. Se prefiere hablar aquí, pues, de diario personal con carácter exteriorizado; una diferencia que ya hacía Gusdorf en 1948, en su libro *Le decouverte de soi*, entre «journal externe» y «journal interne» (Gusdorf, 1948: 39-41).

¹⁰³ Puede encontrarse en el diario otro tipo de desarrollo del Yo, como el ensayístico.

diarios mencionados están incapacitados para una lectura literaria por el sencillo hecho de que no desarrollan unos componentes literarios capitaneados, claro está, por el Yo. Precisamente, alguien como Roland Barthes se muestra consciente de este hecho en una de las notas de su *Diario de duelo* cuando señala lo siguiente: «No quiero hablar por temor a hacer literatura —o sin estar seguro de que eso no lo sería— aunque de hecho la literatura se origine en estas verdades» (Barthes, 2009: 27). El «hablar» de Barthes entendido en un sentido extenso, como desarrollo de la personalidad del diarista, es lo que hace del diario un texto susceptible de ser leído como literatura.

La construcción del Yo en el texto diarístico, en suma, determina sus posibilidades literarias. El desarrollo de la identidad narrativa implica, siguiendo a Ricoeur, una construcción textual que libera al texto autobiográfico de sus ataduras referenciales. En ese momento, y no antes, el diario puede ser considerado una narración interpretable desde coordenadas literarias. Si hoy día todavía puede leerse un diario como el de Witold Gombrowicz (2005), por poner un ejemplo, no es tanto por la sucesión de nombres que aparecen en sus páginas —que para un lector contemporáneo son nombres desconocidos—, como por la construcción narrativa que se produce en ellas. Gombrowicz es capaz de levantar un mundo narrativo a través de un Yo que se describe día a día. No hay renuncia al compromiso de verdad autobiográfica en ningún caso, y el Yo solo puede ser el de Witold, pero el diario se libera finalmente de todos esos componentes para ofrecer una construcción literaria. En ello reside la doble virtud del diario literario.

Desde esta diferenciación y las características enumeradas, se puede definir el diario literario finalmente como una crónica cotidiana escrita en prosa y desde el presente, a través de una estructura fragmentaria de entradas habitualmente fechadas, por un personaje principal que, a partir de una identificación autobiográfica entre narrador, autor y personaje, se narra a sí mismo, se dirige a sí mismo y desarrolla un relato personal con capacidad estética que privilegia lo íntimo en tanto que reflexión de sus propias actuaciones, construyendo un texto que posee un estatus referencial y literario. Si bien como definición supera los límites convencionales de extensión, puede resultar de gran utilidad en la medida en que aglutina todos los fenómenos descritos en este trabajo a propósito del diario literario y anticipa su consideración como género.

A propósito de esta definición, cabría aclarar en último lugar las posibles excepciones y rupturas convencionales a las que están sujetas todas las definiciones genéricas. Se ha advertido antes la dificultad de categorizar una forma abierta como el

diario personal, a partir de cuya estructura se pueden establecer propuestas narrativas de todo tipo. Por ejemplo, existe la posibilidad de construir un diario personal en segunda persona, tal y como ensaya Paul Auster en *Diario de invierno*; emplear la misma estructura de la entrada para escribir en tercera persona, como en ocasiones lleva a cabo Trapiello en el *Salón de pasos perdidos*; o, como ha hecho Jacques Audiberti, experimentar con las estructuras de las entradas, cambiando el orden de los días para alterar el orden cotidiano de la lectura. Son ejemplos poco frecuentes en la literatura actual, pero en todos los casos puede respetarse su condición de diario literario; si bien el uso de diferentes personas aleja al texto de su condición referencial y lo acerca al relato lúdico de la autoficción, en realidad la construcción sigue supeditada al desarrollo de un Yo autobiográfico. Este Yo pasa a ser Tú o Él, pero sigue siendo el protagonista narrativo que se identifica con el autor y construye a partir de sí el relato cotidiano de sus días; solamente en el caso de que se omita el desarrollo de este personaje para pasar a narrar asuntos novelísticos se podría hablar de una novela que emplea la forma diarística, caso, por otra parte, muy frecuente desde el siglo XVIII.

La anterior definición, en suma, se emplea como base para la fundamentación teórico-crítica que posteriormente, de forma individualizada, necesitará todo diario personal con capacidad literaria.

I. 7. EL DIARIO PERSONAL COMO GÉNERO LITERARIO

La cuestión del diario como género literario, al igual que ocurre con el estatus genérico de la autobiografía, es un hecho tan esquivado como el de su condición literaria en tanto que, como indica Kurt Spang, hablar de géneros es hablar necesariamente del concepto de literatura (Spang, 1996: 18). Si Todorov, en la misma línea, evidencia la relación obligada de lo literario con la idea de género al señalar que «no ha habido nunca literatura sin géneros» (Todorov, 1988: 34), en el ámbito de la escritura autobiográfica esta cuestión es consustancial a la problemática de la verdad y la ficción, y solo enfrentándose a esta última cabe ofrecer una solución a la primera. Por este motivo, escasean las aportaciones teóricas centradas en el diario personal como género literario; autores canónicos como Alain Girard han definido el diario como género sin profundizar en la cuestión,¹⁰⁴ línea que han seguido muchos investigadores.

En este punto se va a establecer un análisis del diario personal como género partiendo de su caracterización como forma literaria acometida a lo largo de este trabajo y concretada en la definición proporcionada al final del punto II. 6. Dada la particular circunstancia del diario personal y su reciente incorporación al sistema literario, estas páginas no van a servir para establecer una definición cerrada del diario como género literario. Más bien apuntan a la posibilidad de ofrecer un planteamiento panorámico de las relaciones entre diario y género literario y, sobre todo, describir el contexto de recepción actual del diario en los estudios literarios, algo que se une a la definición general del diario personal acometida a lo largo de los capítulos anteriores y que contribuye, en última instancia, a su consolidación como género.

¹⁰⁴ Hay que reconocerle a Girard, no obstante, ser de los primeros autores en cuestionarse el carácter genérico de lo que él denomina *diario íntimo*. En una comunicación de 1964, poco después de la publicación de su canónico *Le journal intime*, Girard se pregunta ante el público si el diario puede constituirse como un nuevo género literario (Girard, 1965). Aunque deja esta cuestión en el aire, la somera descripción que establece del diario evidencia la consideración genérica de esta forma textual.

I. 7. 1. El concepto de género literario y las categorías autobiográficas

Jesús González Maestro ofrece una definición de género literario que resulta de utilidad al catalogarlo como «el conjunto de características comunes que pueden identificarse entre las diferentes partes que constituyen una totalidad» (González Maestro, 2012: 46). Dentro del sistema literario, la totalidad sería el género, definido así por las diferentes partes que lo constituyen: en el caso de la novela como género, las distintas novelas — novela de aprendizaje o de caballerías—, que Maestro define como especificaciones o especies (González Maestro, 2012: 61) y que se ha identificado en muchas ocasiones con el concepto de subgénero. Desde una perspectiva similar, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo entienden el género como «armónica articulación entre la constitución formal y el contenido temático e ideológico» del texto (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 146); a partir de aquí, la práctica reiterada de un género constituye una serie genérica, dentro de la cual el conjunto de las variables —lo que Maestro denomina como características comunes— determina la especificidad de un texto respecto del modelo —género— (García Berrio; Huerta Calvo, 2015: 146).

Partiendo de estas dos definiciones, que se emparentan con las de teóricos clásicos como Alistair Fowles —quien define el género literario como «constelación de cualidades formales» (Fowles, 1991: 51)—, se puede establecer un primer acercamiento a este aspecto del diario personal. Este, para empezar, ha sido conceptualizado en ocasiones como subgénero de la autobiografía. De acuerdo con el sistema explicado, y según lo anterior, la autobiografía sería el género literario establecido y el diario un subgénero que, por un lado, compartiría parte de ese contenido temático al que se referían Berrio y Huerta Calvo y, por otro, divergiría en la constitución formal, toda vez que el diario se construye a partir de la narración cotidiana —en entradas diarias— y la autobiografía lo hace a partir de una perspectiva retrospectiva —narrando desde el comienzo de una vida.

Entre los autores que comparten este planteamiento se encuentran Romera Castillo (1992), Anna Caballé (2015a), Kurt Spang (2000: 641-642) o Puertas Moya (2005: 300) entre otros, y lo cierto es que se ha convertido en la posición predominante en los estudios españoles sobre autobiografía y diario personal. Esta hipótesis, si bien nadie se ha detenido a desarrollarla con detenimiento, se entiende fácilmente: la condición autobiográfica del diario literario conduce a estos autores a asumir su subordinación respecto al que se considera el género matriz: la autobiografía.

Precisamente García Berrio y Huerta Calvo eligen esta forma para situar al diario en su clasificación teórica de los géneros, si bien su clasificación es incluso más reveladora, en tanto que lo incluyen, como subgénero de la autobiografía, dentro de lo que ellos denominan géneros didáctico-ensayísticos (2015: 219). Junto a la autobiografía —que engloba a la confesión, el diario y las memorias—, sitúan el ensayo —género, frente a los anteriores, de expresión objetiva— y los diálogos —de expresión dramática—. Estos géneros, según Berrio y Huerta Calvo, podrían calificarse de no ficcionales y se caracterizarían por haber estado siempre excluidos de la poética tradicional (2015: 218). La teoría de Berrio y Huerta Calvo resulta interesante en la medida en que el diario es un género que comparte algunas características con lo didáctico-ensayístico —la faceta crítico-literaria del diarista, el uso del aforismo o la sentencia breve—, pero no explica el carácter ficcional desde el que se puede leer lo autobiográfico. De hecho, el género concreto de la autobiografía tiene, a priori, un carácter didáctico o ensayístico muy leve, y estaría más próximo a la novela que a cualquier otra forma genérica.

Por otro lado, ha habido autores que han considerado el diario como un género independiente —y no como un subgénero autobiográfico—, como es el caso de Lejeune, que habla de la autobiografía y el diario como «géneros vecinos» (Lejeune, 1994: 51). En la línea de Lejeune, los estudios que han tratado el diario personal en el contexto extranjero (Merry, 1979; Wuthenow, 1990; Simonet-Tenant, 2004; Rannoux, 2004; Braud, 2006; Jackson, 2010) suelen aislar este como forma genérica. A semejanza de estas referencias, se va a considerar el diario literario como un género con notorias diferencias respecto de la autobiografía y otros géneros autobiográficos. A lo largo de este trabajo se ha procedido a hacer un análisis, a partir de la búsqueda de lo que Maestro denominaba características comunes, de las formas diarísticas. Eso ha permitido crear un principio de poética del diario literario en la medida en que se han aislado estas características de las propias de otras formas autobiográficas; entre ellas, además de las diferencias formales, se descubren también variaciones o particularidades de contenido como la construcción de un espacio íntimo o el cronotopo de la entrada cotidiana. Ello, unido al hecho de que forma y contenido son realmente indisociables —por remitir a los dos elementos que Berrio y Huerta Calvo delimitaban para la definición de género—, propicia una consideración diferenciada del diario literario respecto de las otras formas autobiográficas. En esta misma idea profundizarán los siguientes puntos.

I. 7. 2. El diario literario como género independiente

Tomando el concepto de serie genérica de Huerta Calvo y García Berrio, pueden destacarse los componentes históricos e institucionales de todo género literario, que es tal en la medida en que se asienta a lo largo del tiempo en el sistema literario. Como señala Todorov, los géneros se relacionan, a través de la institucionalización, con la sociedad en la que están vigentes (Todorov, 1988: 38). Para describir la consolidación del diario literario como género, y para definirlo en sus relaciones con lo autobiográfico, es necesario acudir a un acercamiento histórico. En este sentido, comienza aportando una idea fundamental acerca del origen de los géneros; a la pregunta de dónde provienen estos, Todorov responde: «un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos» (Todorov, 1988: 34). Motivo por el que resulta útil preguntarse por las formas textuales de las que proviene el diario literario, como ya se ha establecido en los primeros puntos.

Al comienzo de este trabajo, se vinculaba el diario con el origen de prácticas muy cercanas al modelo autobiográfico, en tanto que el contexto en que se desarrolla la cultura del autoconocimiento es similar y ambas pueden catalogarse, en términos foucaultianos, de tecnologías del Yo. Siguiendo de nuevo a Todorov, que concibe el género como procedencia de un acto de lenguaje y que proporciona tres ejemplos entre los que señala la plegaria, la cual provendría de un acto de lenguaje con existencia no literaria (Todorov, 1988: 41), se podría asociar tanto autobiografía como diario a un antepasado común: el acto de lenguaje de la confesión. Tal era la teoría de María Zambrano, que veía en la confesión vital el origen de la autobiografía; de hecho, sostenía una posición sobre los géneros muy parecida a la de Todorov al declarar que «lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen» (Zambrano, 2004: 25). Esta necesidad autoconfesional es común en diario y autobiografía, si bien es cierto que la disposición formal generada por la semejanza temporal redundaba en una marcada diferenciación: la diferencia esencial radicaría en la disposición de los hechos narrados; mientras que la autobiografía es un «relato retrospectivo» (Lejeune, 1994: 50), el diario narra el día a día del diarista en una suerte de «narración intercalada» (Genette, 1989: 275). La cláusula del calendario (Blanchot, 1979: 207) comportaría singularidades para el diario: el diarista escribe en presente, con una gran cercanía a los hechos, e incorpora un elemento de reflexión sobre estos hechos que la autobiografía no tiene por qué poseer. La autobiografía se asemeja

mucho más, en este sentido, a la novela; mientras que el diario comparte características con la escritura epistolar y el ensayo. Georges May añade, en este sentido, la capacidad ordenadora de la autobiografía, que dispone el relato a su gusto desde los orígenes de una vida hasta el final, con un orden concreto; a diferencia del diarista, cuyo único orden, como se ha visto, es el impuesto por la cotidianidad (May, 1984: 152). El autobiógrafo conoce el final de su relato, mientras que uno de los principales temas del diario es precisamente el desconocimiento de ese final. Esto último constata, en definitiva, una diferencia entre autobiografía y diario que se produce desde el origen; la confesión que aparece en los *hypomnemata* y en las epístolas clásicas, dado el aspecto formal y el espacio cotidiano, se diferencia mucho de la confesión agustiniana. Por tanto, se podría concluir que autobiografía y diario literario parten de un acto de lenguaje común para disociarse formalmente en su paso a modalidad textual.

Esta diferenciación es evidente a propósito de la aparición de las modalidades autobiográficas en su forma moderna, durante los siglos XVII, XVIII y XIX, y su definitiva institucionalización. Para empezar, el término *autobiografía*, que aparece en Alemania a finales del XVIII y es utilizado por primera vez en el contexto británico en 1797 —bajo la forma *self-biography*, que evolucionará más tarde a *auto-biography*— (Montémont, 2018: 77), es bastante posterior al nombre *diario*, que se empieza a emplear como sinónimo de diario personal a lo largo del XVII, como se ha visto en el punto II. A ello se le suma el hecho de que el primer texto en considerarse una autobiografía moderna, *Las Confesiones* de Rousseau (Goulemot, 1979: 59; Lejeune, 2012), es muy posterior al primer diario moderno: el de Samuel Pepys. Aunque las dos son formas que se asientan públicamente en el siglo XIX, y la autobiografía lo hace con mayor éxito y rapidez que el diario, la aparición anterior del diario personal dificultaría su caracterización como subgénero. Por otro lado, solo hace falta acudir a la evolución que sufre el diario a lo largo del siglo XIX y XX para evidenciar que se trata de una forma distinta a la autobiografía. Si se acude al diario de Woolf, al de Kafka, al de Pavese, al de Gombrowicz, al de Alejandro Sawa, al de André Gide, es fácilmente perceptible la diferencia entre esas obras y las autobiografías modernas, como pueden ser la de Rudyard Kipling, *Algo de mí mismo*; la *Autobiografía* de Chesterton; las *Confesiones de un burgués*, de Sandor Marái; *El mundo de ayer*, de Zweig; *Me acuerdo*, de Perec; *Los hechos*, de Philip Roth o *Casa del olivo*, de Castilla del Pino, por citar autobiografías canónicas de varias tradiciones literarias. Si es cierto que algunos autores emplean un diario durante toda su vida para luego, en la época final, escribir su

autobiografía, como ocurre con Carlos Castilla del Pino (Díaz Pérez, 2009), la disposición formal de ambos los diferencia en el resultado final. Además, no se estaría tan solo ante diversidades formales, sino que podría hablarse de una recurrencia de temas diarísticos no presentes en la autobiografía: a saber, el aspecto crítico-literario — muchos autores empleaban, como se ha visto, el diario como cuaderno cotidiano de reflexión literaria: ocurría con Pavese y también con Gombrowicz—, la autorreflexión inmediata, la inclusión de modalidades textuales de otro tipo, como conferencias o ensayos, o el uso del aforismo y sus consecuencias temáticas. En última instancia, no es necesario distinguir entre forma y fondo: un género como el cuento solo se diferencia de la novela en cuestiones meramente formales —la diferencia entre el cuento largo y la novela corta son indiscernibles— y no hay autores que lo sitúen como subgénero novelístico.¹⁰⁵

Todo lo anterior redundaría en la misma idea: el diario literario, a pesar de que se construye a partir de los componentes autobiográficos de la identificación autorial y el compromiso de verdad autobiográfica, adquiere independencia de la autobiografía y el resto de géneros autobiográficos para asentarse como un género diferenciado y reconocible.

I. 7. 3. El diario literario y la Literatura del Yo

La conclusión anterior no impide situar al diario literario como una modalidad autobiográfica y, por lo tanto, dentro de etiquetas macrogenéricas que se han adoptado generalmente. Desde la catalogación de Lejeune como «géneros vecinos» (Lejeune, 1994: 51) para aludir a las formas cercanas a la autobiografía, muchos autores han utilizado diferentes denominaciones para referirse a una suerte de sistema autobiográfico: se ha hablado de escrituras autobiográficas (Winslow, 1995: 5; Romera Castillo, 2006); de géneros autobiográficos (Morales, 2013); de escrituras del Yo y escrituras de sí (Simonet-Tenant, 2018: 290); o de *Life-Writing* (Winslow, 1995). Todas estas etiquetas aluden a conceptos similares; se trata de agrupar todas las modalidades relacionadas con lo autobiográfico bajo un mismo término que aluda a una escritura basada en la narración verídica de carácter biográfico. Hay, no obstante, muchas

¹⁰⁵ García Berrio y Huerta Calvo, por ejemplo, incluyen al cuento y a la novela en apartados estancos (García Berrio; Huerta Calvo, 2015: 171).

variaciones: mientras que algunos autores utilizan estas etiquetas para aludir exclusivamente a las modalidades autobiográficas, otros añaden la noción de biografía, lo que resulta contradictorio dada la falta de carácter autobiográfico de esta última; esto es lo que ocurre con el término *Life-Writing*, muy en boga en el contexto anglosajón y rechazado en estas páginas por el motivo anterior.¹⁰⁶ Simonet-Tenant (2018: 290) agrega la cuestión de la autoficción, que induce a cierta confusión teórica: así, mientras que para algunos autores estas etiquetas pueden incluir formas autoficcionales, para otros solamente se refieren a las propuestas autobiográficas que se derivan del planteamiento referencial de Lejeune.

Frente a todas las etiquetas anteriores, tal y como se precisaba en la introducción, en este trabajo se va a emplear el término *Literatura del Yo*, que en las últimas décadas ha tenido cierta acogida entre autores españoles de importancia como Darío Villanueva (1995), Anna Caballé (1995) o Jordi Gracia (1993). Este último lleva a cabo una definición del concepto que va a servir como base de su explicación:

La literatura del yo (en su acepción más reducida y también problemática: las memorias y autobiografías) no sería tanto un cuerpo de reglas como una manera de contar y revelar una verdad (la experiencia exterior y/o interior del yo), basada en la fiabilidad histórica y documental que el lector confía al texto (Gracia, 1993: 26).

La Literatura del Yo se va a considerar, a partir de esta definición, como el conjunto de géneros autobiográficos que, en las coordenadas del pacto lejeuniano, va a englobar a formas como la autobiografía, las memorias, la escritura epistolar y los diarios literarios.¹⁰⁷ Como señala Gracia, estos textos desarrollan un relato fundamentado en el compromiso de verdad autobiográfica con el lector, que los lee como textos históricos. De esta forma, se excluyen las formas autoficcionales y novelísticas, y se refuerza el carácter referencial de estas modalidades. El término literatura, por otro lado, incide en la capacidad ficcional y narrativa de tales formas, de modo que se opone a los conceptos de *non fiction* y antificción. A partir de este doble

¹⁰⁶ No obstante, se asume que, debido a la omnipotencia de la crítica académica anglosajona, este término cada vez tiene más vigencia. Uno de los libros más importantes en los estudios autobiográficos es la enciclopedia dirigida por Margaretta Jolly (2001): *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*.

¹⁰⁷ Se excluyen formas como la biografía y el ensayo, dado que no tienen por qué incorporar —sobre todo en el caso de la primera— elementos autobiográficos.

carácter, referencial y ficcional, la etiqueta condensa todo lo desarrollado en este trabajo a propósito del diario literario. Si bien es susceptible —dada su proliferación en los últimos estudios literarios— de ser interpretada con otro significado, el anterior va a ser el empleado en este trabajo para definir el diario literario como género ubicado en el macrogénero de la Literatura del Yo.

A propósito de la Literatura del Yo, es oportuno reseñar en último lugar el auge de la literatura autobiográfica en el sistema literario y el inevitable contagio que se produce entre formas novelísticas y autobiográficas. Aunque se han establecido unos límites claros respecto de lo autoficcional, el influjo de la novela determina la naturaleza del diario literario en el nuevo contexto comercial. Andrés Trapiello (1998) construía en su ensayo sobre el diario literario una tesis que puede explicar esto; según su hipótesis, el desarrollo del diario se produce en una época, el siglo XX, en la que el género novelístico ha empezado a perder la hegemonía que tuvo en el siglo XIX. De la misma opinión es George Steiner, quien acuña el concepto de «posficción» (Steiner, 2003: 104) para resumir «la enorme difusión de técnicas novelísticas en libros que no son de ficción o que lo son parcialmente», lo que es síntoma de que «ha pasado el principal período de la novela» (Steiner, 2002: 174). Este proceso repercute, según Trapiello, en una usurpación por parte de los diarios literarios de «una parte de la realidad que le estaba reservada de siempre a la novela» (Trapiello, 1998a: 42). No es un hecho arbitrario, en este sentido, que la gran novela del siglo XX, como es *En busca del tiempo perdido*, tenga como eje principal la construcción del Yo narrativo, ni que a lo largo de las décadas la tercera persona configuradora de la novela en el XIX haya sido reemplazada por la primera, gran protagonista de las novelas actuales, como ha estudiado Vicente Luis Mora en *La literatura egódica* (Mora, 2013). Esta es una idea que define con gran precisión Juan Carlos Rodríguez:

(...) la forma del «Diario» condensa en su pureza misma todas las formulaciones posibles de la problemática de la literatura moderna. Pues en efecto: el Diario es ya una práctica social masiva desde el XVIII, a la vez que una fórmula literaria: la fórmula idónea del relato. Antes de pasar al «El» (con la novela realista del XIX), el «yo» del diario es el único (o mayoritariamente el único) vehículo generador —soporte— de la narración en prosa (como desde el XV-XVI lo había sido el verso) (Rodríguez, 1984: 254).

En este contexto en que lo ficcional y lo referencial se hallan imbrincados, el diario literario expone una naturaleza ambivalente, referencial y ficcional, que no le impide oponerse a la autoficción y, al mismo tiempo, ocupar el espacio que hasta ahora había regentado la novela, género rey en el siglo XX. Como ocurre con otros géneros de la Literatura del Yo, hay que entender el asentamiento del diario personal en el sistema literario a partir de esta relación con lo novelístico; fenómeno que explica el éxito comercial del diario literario en las últimas décadas, estudiado en el último punto de este trabajo.

I. 7. 4. La recepción del diario literario como género: el contexto español

Definido el diario literario como forma específica, diferenciado de los otros géneros autobiográficos —aunque en constante diálogo con ellos en el marco del macrogénero de la Literatura del Yo—, debe analizarse el sistema literario para determinar su aceptación crítica y comercial. Esta labor se ha llevado a cabo en el punto I. 3. de este trabajo, en el que se ha establecido una aproximación histórico-crítica al desarrollo del diario personal en la literatura a lo largo de los siglos XIX y XX. Desde Shklovski (1975: 32) hasta Todorov y Genette, la teoría literaria del siglo XX se sumaba —a veces con antelación a ellos, como se veía en el caso de los formalistas— a los acercamientos de los estudiosos del diario (Girard, 1963; Didier, 1976) para confirmar su estatuto genérico. En el ámbito español, como se destacaba en este punto I. 3., esta consideración se produce de manera tardía pero de modo unánime entre los autores que estudian el diario personal en las últimas décadas (Freixas, 1996; Romera Castillo, 2000; Caballé, 2017; Gracia, 2018). Para constatar la culminación de este proceso, es necesario aludir a los textos publicados en el sistema literario español que concuerdan con la definición propuesta en el punto 6. Como esta idea se ha desarrollado justamente en el punto 3, en este epígrafe solo se va a ampliar la información de estas publicaciones en los últimos años, que constatan el auge y la confirmación del diario personal como género literario.

Desde el año 2015 y hasta 2019, pueden destacarse las publicaciones de los siguientes diarios de autores españoles: Iñaki Uriarte publica *Diarios (2008-2010)* (2015); Concha García, *Los antiguos domicilios* (2015); Andrés Sánchez Robayna, *Mundo, año, hombre* (2016); Kepa Murua, *Los sentimientos encontrados* (2016);

Salvador Pániker, *Adiós a casi todo* (2017); Eduardo Laporte, *Diarios (2015-2016)* (2017); Laura Freixas, *Todos llevan máscara* (2018); Andrés Trapiello, *Diligencias* (2018); José Luis García Martín, *Hablando claro* (2019); Marcos Ordóñez, *Una cierta edad* (2019); Miguel Sánchez-Ostiz, *Rumbo hacia no sé dónde* (2019); Miguel Ángel Hernández, *Aquí y ahora. Diario de escritura* (2019). Los doce diarios citados —cuatro publicados en el último año a la altura de septiembre, lo que da fe de la continua progresión— encajan con la definición propuesta en el punto I. 6 y, por tanto, pueden catalogarse de diarios literarios; circunstancia que evidencia el auge de la forma diarística en el sistema literario. En el proceso de estas publicaciones, los autores muestran conciencia de estar ofreciendo un texto literario y la crítica lo entiende de igual forma: Eduardo Laporte, en una entrevista, señala que «yo quería intentar que el diario sea un libro en sí, hacer un producto literario que tenga cohesión interna y, a la vez, una trama» (Garayoa, 2017); a propósito del diario de Sánchez Robayna, Carlos Peinado señala que «podemos entender que el diario es para Sánchez Robayna una parte de su obra literaria (no meramente ejercicio privado y personal)» (Peinado Elliot, 2018); Laura Freixas, en una entrevista concedida por su último diario, señala que su interés por la escritura diarística «se debe a que estudié en el Liceo francés, viví en Francia e Inglaterra, (...) de donde me viene la idea de que un diario es una obra literaria» (Irurzun, 2019); y Manuel Alberca, en una crítica a los últimos diarios de José Luis García Martín, señala que «se puede decir que es el suyo un diario literario para diferenciarlo de los diarios íntimos convencionales» (Alberca, 2019). Estas declaraciones muestran cómo, en el panorama editorial español de los últimos años, el diario personal se concibe ya como un texto literario en igualdad de condiciones a las formas canónicas como la novela, el cuento o el poemario. En la misma línea inciden los continuos acercamientos de la prensa cultural a la forma del diario en la literatura (Manrique, 2010; Bonilla, 2016; Ferrero, 2016; Gracia, 2019; Llorente, 2019) y las declaraciones, introducidas antes, de uno de los editores más importantes del mercado editorial español de los últimos cincuenta años, Jorge Herralde, quien se autoproclamaba, respecto al diario personal, como «un merodeador de este género literario» (2003: 5). La asunción por parte de todos estos autores de la existencia del diario personal en la literatura evidencia por tanto lo que en el punto I. 3. ya era una realidad en las hipótesis de los investigadores académicos más importantes y que se resume bien en las palabras de Jordi Gracia, a propósito de esta forma en el contexto

literario español: «este género intruso llegó para quedarse hace ya muchos años» (Gracia, 2018: 36).

Desde un punto de vista pragmático, pues, se confirma la presencia cada vez mayor de unos textos cuyas características se corresponden, con los matices pertinentes, con la definición propuesta en el punto 6 para el diario literario. Si el diario funciona como «horizonte de expectativas» para los lectores y como «modelos de escritura» para los autores, tal y como señala Todorov (1988: 38), se puede constatar el asentamiento del diario literario, cuyo modelo de escritura es ya general para los autores españoles y su horizonte de expectativas una constante para crítica y lectores. El sistema literario ha sancionado definitivamente la forma del diario literario; lo que, siguiendo a Schmidt, quien sostenía que «las obras literarias y sus propiedades están definidas por el sistema de la literatura, y no al contrario» (Schmidt, 1997: 238), demuestra el definitivo carácter literario del diario personal en este contexto y su condición de género: el género del diario literario.

PARTE II. EL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS*: EL DIARIO LITERARIO DE ANDRÉS
TRAPIELLO

Un somero acercamiento a la producción diarística de Andrés Trapiello puede arrojar luz sobre la dificultad que conlleva su análisis: el *Salón de pasos perdidos*, en septiembre de 2019, está compuesto por veintidós tomos publicados desde el año 1990 y que suman un total de 11 402 páginas. La magnitud física del proyecto de Trapiello excluye cualquier tipo de estudio que se aproxime al *Salón* con intención de interpretarlo en su totalidad; ante esta circunstancia, solo cabe afrontar una selección del corpus textual, así como de la perspectiva de análisis que proponga el trabajo.

Partiendo de esta base, en la segunda parte de este estudio se va a llevar a cabo un análisis teórico-crítico de la obra diarística de Andrés Trapiello con el objetivo de determinar su naturaleza genérica y el espacio que ocupa en la literatura española actual. El corpus elegido está formado por los veintidós tomos del *Salón*, si bien no se afrontará un análisis detallado de los mismos; su función en esta parte de la presente tesis será la de servir como fundamento de la principal hipótesis de trabajo, basada en la consolidación de un nuevo género en las últimas décadas y en la consideración del *Salón de pasos perdidos* como concreción de esta modalidad en el contexto español. Obedeciendo a ello, el *Salón* será valorado como un proyecto homogéneo que está sujeto a modificaciones y evoluciones de todo tipo a lo largo de las tres décadas de publicación que abarca, del que priorizaré los elementos comunes que, según autores como Alfonso Meléndez, constituyen a los volúmenes del *Salón* como «el mismo libro» (Meléndez, 2009). Este análisis estará sustentado además en la consideración del diario personal que han explicitado autores como Simonet-Tenant y Braud en la primera parte de este trabajo, según la cual este tipo de diario puede leerse como una narración

circular derivada de la vida del autor; el diario reproduce siempre el mismo contenido, dado que su naturaleza lo hace ejercer como contenedor formal de esta vida narrada. Ello excluye la posible división del *Salón de pasos perdidos* en diversas fases o periodos y permitirá la utilización sincrónica de los materiales textuales en aras de la fundamentación de la tesis expuesta.

En estas páginas, en suma, se abordará la figura de Andrés Trapiello y la génesis del *Salón de pasos perdidos*; se analizará la poética diarística de Trapiello y sus relaciones con la crítica académica y cultural; se valorará, a partir de lo anterior, la naturaleza literaria y diarística del *Salón*; se tratarán las principales cuestiones de la teoría sobre literatura autobiográfica y se culminará este apartado con el análisis del *Salón de pasos perdidos* como máximo representante del género del diario literario. Todo ello se pondrá en diálogo con las tesis desarrolladas en la primera parte de este trabajo doctoral y permitirá exponer los resultados del análisis en las conclusiones finales.

II. 1. ANDRÉS TRAPIELLO Y EL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS*

II. 1. 1. Notas biográficas de Andrés Trapiello: hombre libre, escritor rebelde

Carece de sentido establecer un análisis pormenorizado de la biografía de Andrés García Trapiello (Manzaneda de Torío, León, 1953) por cuanto el autor la ha expuesto tanto en su página web personal (<<https://www.andrestrapiello.com/>>) como en su obra diarística, así como en otros libros (Trapiello, 2006c). Aquí solo se van a esbozar algunos rasgos de la personalidad de Trapiello que pueden explicar ciertos aspectos del Trapiello escritor.

Lo más interesante de la primera parte de su vida —desarrollada en la citada web— tiene que ver con su infancia en una familia numerosa de corte tradicional, en la España franquista y en una zona que, además, fue rápidamente partidaria del nuevo régimen dictatorial. El Trapiello adolescente muestra pronto su rebeldía al ser expulsado del convento en el que entra como novicio en 1970; el motivo, que puede funcionar como prolepsis, se debe a la lectura por parte del maestro de novicios del escrito que se pedía a los pupilos con el título de «la novela», y donde cada novicio tenía que narrar su vida para presentarse. Después de que su manuscrito fuera leído, Trapiello fue expulsado por «falta notoria de espiritualidad y descreimiento general». Esta rebeldía va a ser una constante vital en él, y va a tener mucha trascendencia en la huida de casa de sus padres para estudiar en Valladolid primero —tras el descubrimiento por parte de sus padres de unos ejemplares de *Mundo Obrero*, órgano oficial de comunicación del Partido Comunista de España (PCE)—, y para asentarse en Madrid después, a partir de 1975. En Madrid, desde que conoce a Miriam Moreno Aguirre en 1978, su esposa, no se producen cambios de gran calado en su vida. Trapiello es un escritor sedentario que pasa la mayor parte del tiempo en su piso de Conde de Xiquena, solo sustituido en determinados periodos vacacionales por su segunda residencia en Extremadura, su finca llamada Las Viñas, que es uno de los escenarios más emblemáticos del *Salón*. Acompañado de su esposa, sus hijos Guillermo y Rafael, y sus amigos —entre los que se encuentran nombres relevantes de la cultura española contemporánea, como Ramón

Gaya o José Manuel Bonet—, Trapiello ha cultivado la figura de un escritor tranquilo en lo cotidiano, que solo muestra una actitud combativa en el contexto de la escena literaria. Son famosas así sus polémicas y disputas tanto en el ámbito de la poesía como en el contexto de la historiografía literaria —a partir de la publicación de *Las armas y las letras*, que cuestiona las ideas predominantes del canon literario español de la Transición— o en el del ámbito político —donde ha tomado partido en conflictos como el provocado por el separatismo catalán—, espacios en los que Trapiello ha luchado por dejar clara su opinión incluso a riesgo de forjar una apariencia de figura problemática para muchos sectores de la cultura española.

Todo lo anterior resulta interesante relacionarlo con la formación de una personalidad que, a partir de diferentes experiencias como las citadas a propósito de su juventud, se desarrolla en la rebeldía individual. En una vieja entrevista de 1976, invitado por TVE para hablar de crítica artística, un Trapiello de veintitrés años se enfrenta con altanería juvenil a una autoridad de la crítica como era, por aquel entonces, Santiago Amón.¹⁰⁸ Aunque Trapiello se muestra dubitativo y sus argumentos no son muy seguros, lo anterior arroja luz sobre cómo su rebeldía no solo tiene un carácter anecdótico, sino que explica en parte —y sin caer en los excesos biografistas— la personalidad artística del Trapiello autor. De hecho, va a ser una de sus características fundamentales como diarista. En este sentido, Andrés Trapiello ha desafiado, en pugna continua, a toda la crítica literaria sobre escritura autobiográfica en cada tomo del *Salón de pasos perdidos*. Esto, que también ha sido llevado a cabo en otros aspectos de su obra literaria —otro ejemplo estaría representado por las polémicas suscitadas a raíz de su actualización del *Quijote* al español actual—, en el *Salón de pasos perdidos* es la regla que condiciona su génesis, pues es un desafío continuo a las relaciones entre verdad y ficción, entre autobiografía y literatura. Así lo confirma Manuel Borrás, su editor en Pre-Textos desde hace ya casi tres décadas, quien lo define así:

Confieso que ciertas cosas de los diarios de Andrés me han disgustado hondamente, no he coincidido con algunos de sus juicios de valor, muchos de ellos sobre amigos muy queridos y admirados, pero los he respetado y desde luego jamás se me ha ocurrido censurarlos. A lo sumo he tratado de disuadirle. Las más de las veces, debo reconocerlo, en vano. Andrés es un hombre de ideas firmes y difícilmente da su brazo a torcer. Le gusta ser propietario tanto de sus aciertos como de sus errores (Borrás, 2009: 18).

¹⁰⁸ Se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=JJ-EVC4sqGQ>

Andrés Trapiello es un escritor rebelde y crítico que basa en la libertad de lo literario sus textos autobiográficos, y en estas coordenadas tiene sentido destacar estos apuntes biográficos.

II. 1. 2. Andrés Trapiello: obra literaria y profesional

II. 1. 2. 1. La poesía

La poética, como el mismo Trapiello ha declarado en numerosas ocasiones (Fuente, 2009; Trapiello, 2012d), es la faceta más importante de su obra literaria. Además de representar el comienzo de su trayectoria —Trapiello publica su primer poemario en 1980 y no llegaría a estrenarse en ningún otro género hasta su primera novela, *La tinta simpática*, publicada en 1988— y conformarse como una de sus pasiones tempranas — es editor, principalmente, de libros de poemas—, la poesía es entendida desde su perspectiva no solamente como un género, sino como un estilo presente en toda su literatura. Trapiello afirma, entre otras cosas, que «las novelas buenas son las que contienen un germen poético» (Trapiello, *apud* Fuente, 2009).

Su obra poética se inaugura con el breve poemario *Junto al agua*, que publica en Editorial La Ventura, editorial fundada por el mismo Trapiello junto al pintor Carlos Alcolea y los críticos de arte Juan Manuel Bonet y Quico Rivas. Los dos siguientes poemarios, *Las tradiciones* y *La vida fácil*, los publica en Trieste, que es nuevamente la editorial que desde 1981 hasta 1986 dirige Trapiello junto a Valentín Zapatero. Puede entenderse entonces que las primeras publicaciones tienen un estatus de trabajo casi artesanal; los siguientes poemarios, editados por Renacimiento y Pre-Textos, son fruto también de la amistad de Trapiello con dos editores cercanos, Abelardo Linares y Manuel Borrás. En 1993, *Acaso una verdad*, el primer poemario editado en Pre-Textos, consigue el Premio Nacional de la Crítica, que va a respaldar la trayectoria poética del autor. La recepción de la poesía de Trapiello a partir de ese trabajo se amplía notablemente: Víctor García de la Concha lo define en las páginas de *ABC* como un «excelente libro» (García de la Concha, 1994) e Ignacio Sánchez Cámara (1994) lo incluye entre los mejores libros publicados en 1994. A lo largo de la década de los noventa y la década posterior, Trapiello se asienta como uno de los poetas más

reconocidos de su generación; de ello deriva su inclusión en todo tipo de antologías y la publicación de sus dos siguientes poemarios en una editorial de prestigio como Tusquets.

El trabajo más completo sobre la poesía de Andrés Trapiello lo ha llevado a cabo José Muñoz Millanes (1994). Aquí Muñoz Millanes destaca en su poesía «una oscilación constante entre un yo sensible y un múltiple yo imaginario» (Muñoz Millanes, 1994: 13). Esta idea va a resultar de interés a la hora de entender la idiosincrasia de un Yo literario que se desplaza de la obra poética de Trapiello a la diarística. En relación con esto, son de una claridad extraordinaria los siguientes versos del primer poema publicado por Trapiello, que presenta a este Yo:

Hablo de mí porque temo a la muerte
Desnuda de las cosas
Y que la muerte venga a esta azotea
A quedarse en la calma y el silencioso valle (2002b: 19).

El segundo elemento que interesa en la comparación entre diario y poesía en Trapiello es el estilo poético, que influye en la forma y también en el contenido temático del *Salón*. En estas páginas poéticas, según Dolores Romero, desfilan las imágenes simbolistas de «los caserones viejos, los pueblos pequeños, *tristesses* y *caresses* propios de un Francis Jammes rústico rodeado de generosa naturaleza» (Romero, 1997: 266); este simbolismo es perceptible tanto en el Madrid arcaico y decimonónico dibujado por Trapiello en sus diarios, como en el campo extremeño descrito. Por otra parte, la naturaleza formal de un terminado estilo, que en los diarios se ve representado por un «lenguaje natural, donde el estilo sea invisible y donde la vida y, por tanto, la realidad ocupen el lugar más destacado» —en una gran definición de Ana Eire a propósito de la novela de Trapiello *Días y noches* (Eire, 2003: 834)—, tiene ecos muy claros en su poesía. La estela que sigue Trapiello aquí es la de Unamuno, que mantenía su famosa preferencia por «escribir en la lengua de la conversación, que es a lo que el escritor propiamente tal debe tender» (Unamuno, 1900), y también la de Cervantes y Galdós.

Para Trapiello, volviendo a la idea inicial, la poesía no solo es importante porque se haya entregado a ella desde el comienzo de su carrera, o porque sus características genéricas se impongan desde su perspectiva a los otros formatos literarios; lo poético en

Trapiello es la forma de entender toda su obra literaria, sobre todo en lo que respecta a la concepción de un estilo propio.

II. 1. 2. 2. Las novelas

El género que le ha reportado mayor fama a Andrés Trapiello, dada la época en la que escribe su obra, ha sido la novela. Síntoma de ello es la curiosa anécdota que le sucede en el mercado chino, después de que en 2005 su novela *Los amigos del crimen perfecto* fuera elegida como la mejor novela extranjera del siglo XXI.¹⁰⁹ Este extraño galardón muestra cómo, a pesar de no ser el género más importante en la obra de Trapiello, es el que mayor difusión ha tenido desde un punto de vista comercial; algo que se ve con mucha claridad en el ciclo quijotesco emprendido al final de su obra, de gran éxito de ventas.

La primera novela de Trapiello, *La tinta simpática*, aparece en 1988 en la prestigiosa Seix Barral. Joaquín Marco, en las páginas de *ABC*, llega a decir de ella lo siguiente:

(...) es un ejemplo claro de que una idea estética o lírica no se traduce necesariamente en la forma de una novela. (...) Pese a sus múltiples incursiones en el lirismo, el relato se sustenta sobre personajes, diálogos, escenas, tramas y otros recursos propios. Presupone una arquitectura narrativa. En este caso el novelista se ha permitido trabajar con elementos poco adecuados (Marco, 1988).

Más allá del estatus de Trapiello como poeta, que condiciona a Marco cuando le afea los vicios del género, es destacable la relación que establece entre el estilo poético de Trapiello y su prosa. Cuatro años después, gana el Premio Plaza y Janés con su novela *El buque fantasma*, y Rafael Conte, uno de los críticos más importantes de la época, va a señalar lo siguiente: «pese a las deliberadas incorrecciones y libertades estructurales (...), su estilo, aun tan maltratado, a veces aflora y muestra su verdadero rostro, exquisito, sensible, refinado y lírico» (Conte, 1992). La prosa novelística de Trapiello, le parece a Conte, gana en esplendor cuanto más recurre al tono lírico que le corresponde por naturaleza; más allá del juicio crítico, la poetización de la prosa va a

¹⁰⁹ En: <https://www.elmundo.es/elmundolibro/2005/01/13/protagonistas/1105619845.html> (08/09/2019).

ser fundamental para entender toda la obra narrativa —novelística o no— de Trapiello, incluidos sus diarios.

La recepción crítica de las primeras novelas de Trapiello, como se ve, no es positiva, y castiga sobre todo el trasvase genérico de Trapiello, conocido por su faceta poética. Con la publicación de su tercera novela, *La malandanza*, la recepción de su obra novelística no mejora (Senabre, 1996b), y va a ser con su cuarta novela, *Días y noches*, cuando alcance cierta aceptación de la crítica (Conte, 2000) y con su quinta novela, *Los amigos del crimen perfecto*, una gran resonancia comercial, fruto del Premio Nadal. Esta resonancia se renueva en la polémica continuación del *Quijote* de Cervantes que lleva a cabo en dos obras —*Al morir Don Quijote* (2004) y *El final de Sancho Panza y otras suertes* (2014)—, y también se produce a propósito de su última novela, *Ayer no más*. Ha habido cierto consenso en considerar esta última obra como su logro más destacado en el terreno de la novela. Elegida por el público internauta, en una encuesta organizada por Jordi Gracia en *El País* (Gracia, 2012), como la mejor novela de 2012, en *Ayer no más* se desarrollan las tesis de la Tercera España acometidas por Trapiello en su obra ensayística más ambiciosa y mejor construida: *Las armas y las letras*.

Hay un último elemento en la novelística de Trapiello que resulta de interés: el carácter autobiográfico que predomina en algunas de estas obras, sobre todo en *El buque fantasma* y *Días y noches*. En la primera, Trapiello repasa sus días universitarios en un Valladolid franquista, época en la que formaba parte de grupos comunistas radicales; el tono es puramente autobiográfico y tiene una vinculación directa con la atmósfera del *Salón*. En la segunda, Trapiello adapta la estructura diarística del *Salón de pasos perdidos* a la novela, lo que evidencia el trasvase genérico entre las novelas y los diarios.

II. 1. 2. 3. El ensayo y la crítica literaria

Trapiello es tan polémico en los ensayos como en los diarios, en la medida en que en ellos ha problematizado continuamente los cánones del *establishment* literario de la Transición. Si bien su obra ensayística más conocida es *Las vidas de Miguel de Cervantes*, con sucesivas reediciones y de gran éxito en el ámbito comercial, su aportación más relevante para la literatura española es *Las armas y las letras*, una suerte de canon literario en el que Trapiello revisa la historia de la literatura española desde la

Guerra Civil con el objetivo de rescatar a aquellos autores que, debido a razones ideológicas, han sido ignorados por el canon literario. En el *Salón de pasos perdidos*, Trapiello desarrolla frecuentemente una escritura crítico-literaria que se emparenta con su faceta ensayística; a partir de sus reflexiones teórico-literarias, aparece el Trapiello cervantista, el noventayochista, el teórico de la Tercera España o el crítico con el sistema literario español.

El ensayo más productivo para el presente trabajo es el que Trapiello le dedica al diario personal, denominado *El escritor de diarios*. Como se ha visto en la primera parte, sus ideas desarrolladas en torno a la escritura diarística, con un tono divulgativo y alejado de lo académico —como toda su obra ensayística—, contribuyen a la definición del diario personal como género literario y serán de gran importancia para analizar la naturaleza del *Salón de pasos perdidos*. Debe subrayarse, además, la recepción negativa que este texto tuvo entre algunos estudiosos del género; Laura Freixas, cuya importancia en el panorama diarístico español ya se ha expuesto, denuncia la «falta de rigor» del ensayo y señala:

Trapiello —al igual, ay, que numerosos críticos, que en este tema tocan de oído— empieza por no definir el objeto de su ensayo, ni distinguirlo de otros géneros afines, lo cual produce perlas como: «Flaubert, al llevar su propio y verdadero diario, aunque en forma epistolar...» (pág. 76). No cita bibliografía alguna, ni siquiera la más elemental (Freixas, 1998).

La crítica de Freixas es comprensible si no tiene en cuenta el carácter literario y artístico de la obra ensayística de Trapiello y, sobre todo, si se repara en el hecho de que Trapiello no respeta la preceptiva diarística establecida por Freixas en algunas de sus publicaciones. Como se verá más tarde, la tradicional disputa con Freixas —que Trapiello extiende también a los estudios de Anna Caballé— es muy importante para entender la poética del *Salón*. En la crítica académica general, sin embargo, el libro de Trapiello ha tenido relativo éxito, y se suele citar como guía;¹¹⁰ hay que tener en cuenta, a este respecto, que la publicación del ensayo es muy temprana y se lleva a cabo en un

¹¹⁰ Como ejemplo puede servir el índice de *Google Scholar*, en el que *El escritor de diarios* se ha citado un total de 49 veces (consultado el 4/09/2019), convirtiéndose en la referencia española sobre escritura diarística que más citas posee.

contexto en el que apenas se producen estudios literarios españoles sobre el diario personal.

II. 1. 2. 4. La columna periodística y el *weblog*

Trapiello concibe su labor periodística en estrecha cercanía con su obra diarística, toda vez que la primera también posee el carácter cotidiano, diario —no obstante, es la otra denominación empleada para referirse al periódico—, propio de la entrada diarística. Él mismo lo admite en el prólogo a *Mil de Mil*, la primera de sus compilaciones de artículos, cuando declara que deben entenderse sus textos periodísticos como interludio o bisagra de sus diarios (Trapiello, 1995b: 7). Ahora bien, las diferencias son relevantes: Julio José Ordovás matiza la reflexión de Trapiello al hacer hincapié en la separación de formatos genéricos —«los artículos tienen sus reglas, su tempo y su forma preestablecida, y las entradas diarísticas tienen las suyas» (Ordovás, 2004)—, lo que repercute, a pesar de las semejanzas, en la diferencia final de contenido.

Su labor de columnista, que sobre todo ha sido ejercida en la tribuna de *El País* desde 1978 y de *La Vanguardia* desde 1997, tiene un registro personal, que en el fondo es el registro que nutre toda la obra de Trapiello.¹¹¹ Como ejemplo de este registro puede ofrecerse una columna de 2016:

YA se conocen, claro, los resultados de las elecciones presidenciales de los Estados Unidos, pero yo, cuando empiezo a escribir este artículo, no los conozco aún. Podría esperarme unos días, y escribirlo entonces, pero acaso no haga falta. Durante el mes de octubre pasamos un par de semanas en Nueva Inglaterra y comarcas limítrofes. Oímos hablar mucho allí esos días de Trump y Clinton. Era llamativo lo siguiente: los clintianos vivían la victoria hipotética de Trump como algo catastrófico, con miedo y tristeza. Decían: ¿adónde nos llevará ese hombre, en qué convertirá nuestro país? Pero lo cierto es que el país ya se había convertido en algo que explicaba la irrupción de Trump y la aceptación de una candidata como Clinton, que a pocos de sus votantes satisfacía, tras el recuerdo de un presidente de leyenda como Obama (Trapiello, 2016c).

¹¹¹ Trapiello señala: «LOS libros o son intimidad o no son nada. Tienen algo de nuestra ropa, limpia y ordenada en un armario, y de armarios, ¿quién presume?» (Trapiello, 2014).

La perspectiva, periodística y política, está condicionada por lo personal, hasta el punto de que el propio Yo no duda en emplear lo autobiográfico. Esto, que sucede en la tradición de la columna periodística de carácter literario —con autores clásicos en el contexto español como Francisco Umbral o Miguel Delibes—, emparentaría las dos facetas de Trapiello, pero las diferencias son reseñables; si bien en el primer caso, y en la terminología unamuniana (Unamuno, 1958: 96), se estaría ante un Trapiello *éxtimo*, que abunda en asuntos de interés periodístico, en el segundo caso se estaría ante un Trapiello íntimo —aunque esta construcción de lo íntimo es, como se ha visto, literaria—, que desarrolla su cotidianidad.

Sucede de forma similar en sus textos registrados en *Hemeroflexia*, blog que Trapiello lleva desde 2011 a modo de un almanaque, como él mismo lo denomina. En ese espacio el tono, aunque cotidiano, es muy parecido al periodístico, e incluso Trapiello añade regularmente sus artículos publicados en otros medios. En ocasiones, estas entradas tienen un tono más íntimo, como sucede con la siguiente:

ACASO lo que caracteriza la aparición de la luna sea el paso siempre misterioso con que lo hace, la majestad con la que asoma, la soledad que lleva consigo, palpable en el modo silencioso con el que las estrellas todas se van apartando de su lado hasta dejarla en lo más alto completamente sola. (...) Así la luna ayer. Se fue abriendo paso entre las ramas de los seculares e inmóviles alcornocos de lontananza y de las muy ligeras y pascalianas cañas de nuestro lado, para acabar subiéndose a un cielo que la iba a arropar con nubes negras de tormenta. Lo que luego sucedió fue aún más misterioso, pues apenas había asomado, cerró de nuevo la puerta tras de sí. Su aparición apenas duró unos minutos, y la aurora y el tramonto se confundieron, como si fuesen anverso y reverso de una misma moneda (Trapiello, 2012b).

En este ejemplo, el paralelismo con las entradas de su diario va más allá, pues cumple con una de sus características principales, que es sustituir la clásica fecha de la entrada por la fuente de la primera palabra, que tiene todas sus letras en mayúsculas. Se podría teorizar, a este respecto, sobre las posibilidades de que estas mismas sean entradas de su diario personal;¹¹² además, esta comparación entre blog y diario puede ser muy fructífera para analizar la naturaleza de las entradas diarísticas confeccionadas

¹¹² Al empezar en un año —2011— que todavía no ha salido a la luz en su *Salón de pasos perdidos* —a día de hoy, en septiembre de 2019, el último diario narra los acontecimientos de 2008—, todavía no se puede analizar el trasvase del diario al blog.

directamente en Internet. Sin embargo, y por circunstancias que atañen sobre todo al tono empleado, hay notables diferencias entre escrituras, y el propio Trapiello reconoce esto en una entrevista:

Son proyectos distintos. *Salón de pasos perdidos* es un libro que se escribe como diario y que, entre cinco y siete años después, se publica como novela. Busca un sentido que la realidad no tiene. Es decir, hace el trabajo de la ficción: ordenar la realidad. Por eso, por esa intención, el diario necesita un reposo, una distancia. El blog, sin embargo, es algo que se cocina cada día de cara al público. A mí me molesta un tanto esa inmediatez, por eso lo aplico solo a cosas inmediatas: un poema, una reflexión del día, cosas del Rastro... (Trapiello, *apud* Rodríguez Marcos, 2011).

Esa inmediatez que se encuentra en Internet es precisamente la que evita Trapiello con su propio método a la hora de publicar el *Salón de pasos perdidos*, y que será expuesto en el siguiente punto (II. 1. 3.). Ya no será una escritura del directo, sino una escritura mediada por el sistema literario de publicación.

II. 1. 2. 5. Tipografía y edición

La de tipógrafo es una de las facetas más importantes para entender el estatus de Andrés Trapiello como autor literario. Como ocurre con la faceta poética, esta afición es anterior al resto de motivaciones literarias. En uno de los capítulos de su ensayo dedicado a este tema, *La imprenta moderna*, Trapiello expone el origen de su interés, que nace en Madrid, pues fue en Madrid donde empezó a conocer «el oficio de tipógrafo» (Trapiello, 2006c: 314). Como se ha mencionado, en 1980 Trapiello monta su primera editorial, Libros de la Ventura, en la que comienza a editar unos pequeños libros de poesía, con especial énfasis en la belleza de la edición. Poco tiempo después, Trapiello conoce a Valentín Zapatero, junto al que en 1981 funda Trieste, editorial de modesto alcance pero que confeccionaba libros «distintos a los que normalmente se habían visto en España en los últimos cuarenta años» (Trapiello, 2006c: 332). Va a ser ya en 1989 cuando, al amparo de Miguel Ángel del Arco, Trapiello funde la colección La Veleta, dentro de la granadina editorial Comares.¹¹³ Esta colección cada vez es más conocida en el ámbito hispánico tanto por el rescate de grandes obras —por ejemplo, la

¹¹³ Este episodio se reproduce en *El tejado de vidrio* (Trapiello, 2016a: 121).

obra prosística de Gutiérrez Solana—, como por la belleza de sus ediciones, debida entre otras cosas al trabajo de Trapiello en la tipografía.

El aspecto más relevante de su trayectoria tipográfica es el traslado de un gusto y de un modelo al ámbito de la edición. La influencia y referencia de Trapiello son claras:

En los libros de viejo apreciábamos, aparte de la literatura vieja que tratábamos de resucitar, cualidades formales que no observábamos en los libros que se hacían entonces, al menos en los que comprábamos en las librerías de nuevo. Nos parecía que lo viejo estaba mejor hecho, que el papel era mejor, que los tipos eran más bonitos que los que nos encontrábamos normalmente de nuevo, que las cajas eran las adecuadas, que todo, en fin, estaba hecho con un gusto insuperable (Trapiello, 2006c: 321).

El gusto por la forma antigua —«lo viejo estaba mejor hecho»—, es una de las máximas que definen la poética literaria de Trapiello. Su estilo, aseguraba Redondo, tiene una correspondencia con los caserones viejos y el simbolismo, lo que deja traslucir el carácter casi decimonónico de la poética de Trapiello; circunstancia que se verá reflejada en el desarrollo del *Salón de pasos perdidos*.

El aspecto editorial-tipográfico, en último lugar, va a tener especial importancia en el *Salón* toda vez que es el propio Trapiello el que confecciona la tipografía y la edición de los mismos, producto de su amistad con los editores de Pre-Textos y Alfonso Meléndez. Esto ayudará a entender la naturaleza de una obra diarística que no acaba en el contenido de la letra impresa, sino que abarca absolutamente todo el paratexto; en la construcción de este estilo tipográfico, según Trapiello, «el verdadero maestro (...) es la tradición» (Trapiello, 2006c: 320).

II. 1. 2. 6. Política

Andrés Trapiello ha mantenido una posición clara, vinculada a ciertos aspectos de su obra literaria, en el contexto de la política española de los últimos treinta años. Si sus comienzos se relacionan con el Partido Comunista de su etapa estudiantil, y en 2009 declara haber votado siempre al PSOE (Trapiello, 2009c), en la última década su participación política e ideológica ha estado ligada a UPYD. El viraje de Trapiello se corresponde con el de muchos de los integrantes de su generación que se amoldaron al nuevo contexto democrático y analizaron los excesos de una juventud combativa. La

mirada crítica hacia su pasado, tal y como se ha dicho, es el combustible de su obra *El buque fantasma*, expiación de sus andanzas juveniles en partidos radicales de izquierda y novela que provocó un notable e inmediato rechazo:

El temor a infecciones de tipo ideológico hizo que se lanzaran sobre la novela con una ferocidad inusitada, tratando de atajar cualquier veleidad festiva al respecto. La novela tuvo unas 2000 reseñas, todas rabiosas. Era tanta la saña, que Ramón Gaya me dijo entonces: «La novela está bien, pero no te hagas ilusiones, el trato que le están dando solo se lo dan a las obras maestras» (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

Por otro lado, esta reflexión sobre su pasado tiene un punto de inflexión en la redacción de su ensayo *Las armas y las letras*, que supone la asunción de un discurso rompedor para el pensamiento histórico-literario dominante: los autores partidarios del régimen franquista ganaron la Guerra Civil, pero perdieron la historia de la literatura española. Mediante esta perspectiva, Trapiello intenta aportar algo de luz en un sistema literario vigente en los años ochenta y noventa en donde no se condenaron las obras literarias de gran parte de los autores del medio siglo, sino su biografía. Trapiello lo explica así:

Los escritores que ganaron la guerra, perdieron los manuales de literatura. La propaganda hizo circular que eran mejores los escritores republicanos. Pero no es así. En ese lado están Juan Ramón Jiménez, Machado, Cernuda; pero en el contrario, Azorín, Baroja y Ortega y Gasset (Trapiello, 2010b).

En su trayectoria política, este desencanto progresivo con la izquierda convencional se refleja en su apoyo oficial a UPyD en 2014; apoyo que supone la materialización de esa huida de un voto tradicionalmente socialista hacia un partido que canaliza el descontento con las políticas territoriales del PSOE de José Luis Rodríguez Zapatero. En un contexto político en el que tienen especial relevancia los desafíos separatistas de Cataluña, Trapiello ha mostrado su apoyo a la plataforma *Libres e Iguales*, cuyo ideario está basado en el afán de salvaguardar los derechos fundamentales de los ciudadanos no-nacionalistas en territorios nacionalistas. Esta defensa no solo se basa en este apoyo sino que es recurrente en muchos de los textos que Trapiello publica en *El País* (Trapiello, 2015b).

Un aspecto de mayor importancia para la comprensión de la poética literaria de Trapiello es el traslado de ciertos valores éticos a su concepción de lo literario. Trapiello vincula ética personal y literaria;¹¹⁴ concepción que deberá valorarse a la hora de analizar la perspectiva ética en sus diarios.

II. 1. 3. *El Salón de pasos perdidos*

II. 1. 3. 1. **Historia de una publicación**

Los diarios de Trapiello, en un país en el que apenas se habían publicado diarios de nombres aparentemente desconocidos para el sistema literario, tienen una complicada génesis editorial. Aunque antes de su publicación habían aparecido por entregas en el suplemento Citas del *Diario de Cádiz*, dirigido por Juan Bonilla, la acogida de los principales editores españoles es reacia. Después de ser rechazados por varias editoriales, son finalmente publicados en Pre-Textos por Manuel Borrás, ya por entonces cercano a Andrés Trapiello. El mismo Trapiello lo explica:

Cuando tuve listo el manuscrito de *El gato encerrado*, hice unas cuantas copias, y le mandé una a Beatriz de Moura de Tusquets, otra a Herralde de Anagrama, y cuando iba a enviar otra a Gimferrer, de Seix-Barral, editor de mi primera novela, este me dijo que no editaban diarios. Yo le recordé que precisamente acababan de editar los suyos, pero me dijo que no era lo mismo, y yo le dije: «Ah», abriendo mucho la «a», y ahí se acabó la conversación. Beatriz de Moura y Herralde lo rechazaron en sendas cartas personales, y digo sendas porque eran exactamente las cartas con las que sueña ser rechazado cualquier joven que quisiera presumir de ello, con teórica incluida y algún consejo gratis. Era mi caso. Cuando me respondieron las otras dos editoriales que faltaban, llamé a Manolo, y le dije: «Me lo han rechazado cinco editoriales, y entendería que tú también lo rechazaras; no te apures, porque si tú no puedes editarlo, lo haré yo en La Veleta. El libro no se va a quedar sin publicar». Una tarde le pasé la copia que no envié a Seix-Barral, y a la mañana del día siguiente, a eso de las nueve o las diez, me llamó para decirme que lo había leído

¹¹⁴ Llega a señalar Trapiello: «en arte, la ética precede a la estética» (Trapiello, 2018b). En otro lugar, señala: «Si lo que me pregunta es si yo creo que puede haber un gran escritor que sea fascista o estalinista, yo le diría que un gran escritor no» (Tena y Cárdenas, 2016).

durante la noche, de un tirón. No había dormido, y me dio las gracias por ello. Hasta hoy. (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

Estas declaraciones no solo manifiestan el poco peso que tenía Trapiello en el sistema literario español de 1990, sino también la precariedad comercial de un género como el diarístico, que solo era publicado en el caso de autores como Pere Gimferrer. Además, puede comprobarse cómo el autor tiene una idea muy clara de lo que quiere hacer con este diario: «el libro no se va a quedar sin publicar». Ya no se trata del escepticismo de los autores del XIX respecto de la publicación, sino de un autor que pelea por publicar su diario, a semejanza de Gide.

La recepción de este primer tomo, como señala el propio editor de la obra, Manuel Borrás, fue escasa, dado que se vendieron «menos de 200 ejemplares del primer tomo» (Trapiello, *apud* Moreira, 2017); también lo confirma Andrés Trapiello cuando señala, respecto a este primer tomo, que «no hubo la menor reacción» (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013). Como ellos dos mismos explican, la reacción posterior tampoco ha sido exponencial; lo que no ha impedido la periódica publicación de los tomos del diario en la editorial Pre-Textos, hasta alcanzar la cifra de veintidós tomos publicados hasta 2019. La lista de tomos es la siguiente:

1. *El gato encerrado* (1990)
2. *Locuras sin fundamento* (1993)
3. *El tejado de vidrio* (1994)
4. *Las nubes por dentro* (1995)
5. *Los caballeros del punto fijo* (1996)
6. *Las cosas más extrañas* (1997)
7. *Una caña que piensa* (1998)
8. *Los hemisferios de Magdeburgo* (1999)
9. *Do fuir* (2000)
10. *Las inclemencias del tiempo* (2001)
11. *El fanal hialino* (2002)
12. *Siete moderno* (2003)
13. *El jardín de la pólvora* (2005)
14. *La cosa en sí* (2006)
15. *La manía* (2008)

16. *Troppo vero* (2009)
17. *Apenas sensitivo* (2011)
18. *Miseria y compañía* (2013)
19. *Seré duda* (2015)
20. *Sólo hechos* (2016)
21. *Mundo es* (2017)
22. *Diligencias* (2018)

II. 1. 3. 2. Recepción de la crítica inmediata¹¹⁵

Se ha adelantado el escaso éxito comercial del primer tomo de los diarios de Andrés Trapiello; él mismo lo resume al describir la presentación de este primer tomo en la sociedad literaria:¹¹⁶

El primero, *El gato encerrado*, se presentó en Mirto, la librería de viejo más bonita que ha habido nunca en Madrid (...). Lo presentaron Soledad Puértolas y Juan Manuel Bonet. Por la mañana fui a llevar unos ejemplares a la librería, por si alguien quería comprarlos. Estaba allí Caro Baroja, que vivía al lado. Era muy amigo de Herminia. (...) Herminia le dijo: «Julio, esta tarde Trapiello presenta aquí un libro». Don Julio me preguntó: «¿Quiénes van a venir?». Era una librería en la que no cabían más de 15 o 20 personas. Le dije que algunos amigos y dos o tres periodistas. La presentación estaba ideada para eso, para presentarlo a la prensa y que se ocuparan del libro en los periódicos. Don Julio dijo: «Si vienen periodistas, yo no vengo». Y no fue. El caso es que tampoco fue ni uno solo de los periodistas a los que había avisado el editor. Estuvimos unos 12 o 13, entre amigos, conocidos y saludados. Eso fue todo (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

La anécdota de Caro Baroja adorna la narración de unos hechos que muestran la humilde acogida de estos diarios en su estreno. Según el propio Trapiello, la

¹¹⁵ En esta utilización del término se corresponde con la definición de crítica literaria proporcionada por Chicharro Chamorro: «la crítica literaria es un discurso interpretativo y valorativo, no científico, esto es, independizado de la teoría y ‘fascinado’ por su objeto, caracterizado además por poseer la función social de intervención inmediata» (Chicharro Chamorro, 1990: 105), basada en la denominación de «crítica inmediata» divulgada por Ricardo Senabre (Senabre, 1996a). Esta concepción de la crítica se correspondería con la noción de *crítica militante*, de Aullón de Haro (1994), que contraponen esta, de carácter polemizador e impresionista, a la *crítica científico-humanista*, de corte académico y que en el presente trabajo se denomina *crítica académica*.

¹¹⁶ En *Las nubes por dentro* (Trapiello, 1995a: 100-104) se narra toda esta presentación.

presentación del segundo tomo, *Locuras sin fundamento*, tuvo mayor éxito, pero rápidamente confiesa la escasa recepción en los medios culturales:

Los periodistas iban a un almuerzo, hablaban animadamente de sus cosas, comían y bebían en abundancia, porque el editor los llevaba a buenos restaurantes, pero seguían sin hablar del libro como se esperaba. Yo creo que no era culpa suya; si hubiesen podido hacer más, lo habrían hecho, pero cada uno de ellos tenía sus propios jefes, y a ellos, por la razón que sea, esos libros no les parecía que merecieran más de lo que ya les daban, que era poco (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

Las reseñas de la época son escasas y, a excepción de José Luis García Martín, que le dedica en *La Nueva España* un texto muy elogioso,¹¹⁷ todas transmiten cierta tibieza, como la que le dedica Ángel Basanta en *ABC* (Basanta, 1990). En los años siguientes, la recepción es cada vez más numerosa —lo demuestran las reseñas de Pozuelo Yvancos (1999), Jordi Gracia (2004, 2005) o García-Posada (2004)—, pero en 2008 Andrés Trapiello todavía define esta empresa como su «mayor fracaso literario» (Trapiello, *apud* Jiménez, 2008).

En la última década, sin embargo, el diario de Andrés Trapiello se ha consolidado como una de las propuestas más atractivas de la literatura española actual y los comentarios en la crítica han sido reveladores. Juan Bonilla, por ejemplo, ha definido el diario como el «más colosal de la literatura en español, no solo por su extensión —alcanza las 10 000 páginas— sino también por la calidad» (Bonilla, 2016); en palabras de Félix de Azúa, «será uno de los monumentos en la literatura española de dos siglos» (Azúa, 2013); según Alberto Olmos, se trata de «uno de los proyectos literarios más adictivos y perdurables de la literatura española de nuestro tiempo» (Olmos, 2017); Félix Ovejero lo cataloga como un producto «único en nuestra tradición literaria» (Ovejero, 2017); y definitivamente Arcadi Espada lo define como un «colosal ejercicio literario» (Espada, 2016).

Desde un punto de vista comercial, por otro lado, si bien no se trata de una literatura con gran proyección de ventas, en los últimos años se han reeditado los tomos descatalogados del diario, ha aparecido una edición de bolsillo de algunos tomos y el *Salón de pasos perdidos* se ha conformado como la propuesta editorial de mayor éxito

¹¹⁷ Señala García Martín, a propósito de *El gato encerrado*, que «es uno de los dos o tres libros que se seguirá leyendo cuando la mayor parte de la literatura de este final de siglo no sea sino envejecido pasto de eruditos» (García Martín, 1990).

de Pre-Textos, una editorial muy asentada en el panorama literario español. En todo caso, la modestia comercial del diario es precisamente, según Trapiello, una de las características definitorias del diario:

Al principio esta desatención nos descorazonaba un poco. Decíamos, tanto esfuerzo ¿para qué? Ahora sé que eso es lo mejor que haya podido sucederles a esos libros. Este proyecto, con notoriedad y ruido, sería inviable, o sería otro, me parece a mí. Yo mismo escribiría de otra manera, supongo, cautivo de la repercusión que tuvieran. Sabiendo que no va a suceder nada, escribo como siempre, y circulo por la vida como cualquiera y me acerco a la gente sin alterar la vida que hay a mi alrededor. Son, diríamos, unos diarios sostenibles, ecológicos (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

Esto resulta de gran interés para comprender, como se verá posteriormente, el efecto de la recepción lectora en la voluntad de verdad autobiográfica del diarista.

II. 1. 3. 3. Estudios y tratamiento académicos

Paralela a la recepción inmediata, la crítica académica ha tardado en prestarle atención a estos diarios. La problemática, en este caso, ha sido doble; a la escasa relevancia comercial de los diarios de Trapiello se le ha unido la poca atención que ha suscitado el diario personal dentro de los estudios literarios. Solo a partir del prestigio adquirido por la Literatura del Yo en las últimas décadas, nuevos textos que se sitúan en las fronteras entre lo literario y lo histórico son considerados y admitidos por el sistema literario. En este nuevo contexto, una de las obras que más atención ha obtenido ha sido el diario personal de Andrés Trapiello.

La importancia del *Salón de pasos perdidos*, desde un punto de vista académico, proviene de su inclusión en los últimos manuales de historia de la literatura española. Así ocurre, en primer lugar, en el tomo dirigido por Francisco Rico en el año 2000 y en cuyo interior Jordi Gracia y José-Carlos Mainer (2000) le dedican un capítulo al diario personal en el que este último trata el *Salón de pasos perdidos* en un pasaje concreto para situarlo «entre las obras definitivas de la literatura de los últimos veinticinco años españoles» (Gracia y Mainer, 2000: 460); en segundo lugar, en el tomo del propio Gracia dedicado a la literatura española contemporánea en la *Historia de la literatura española* dirigida por Mainer y publicada por Crítica en 2010, en donde define el *Salón*

de pasos perdidos como «uno de los proyectos literarios más fascinantes, originales y voluminosos de la literatura contemporánea» (Gracia y Ródenas, 2010: 936). El espacio que Jordi Gracia y Domingo Ródenas le dedican a Trapiello, en este sentido, es extenso. En estas páginas el acercamiento es minucioso, e incluso se aportan claves para la definición genérica del *Salón de pasos perdidos*. Señala así Gracia:

Mientras ratificaba las condiciones del género —como la insobornabilidad de un juicio o una opinión sin cálculo de efectos secundarios—, la serie se ha comportado como un organismo vivo y ha ido subvirtiendo casi todas las condiciones del género para llegar a ese híbrido basculante entre novela y diario que es una «novela en marcha» (Gracia; Ródenas, 2010: 936).

Esta inclusión supone un reconocimiento por parte de la historia de la literatura española más relevante de las últimas décadas y, en consecuencia, una ayuda en la confirmación canónica de unos diarios que son la muestra más ambiciosa de un nuevo género literario.

En los estudios sobre escritura autobiográfica, por otro lado, la inclusión de Trapiello ha sido tan necesaria como frecuente; si bien Anna Caballé todavía le dedicaba una sencilla mención en su temprano ensayo *Narcisos de tinta* (Caballé, 1995), en todas las monografías y artículos posteriores el desarrollo de un espacio para los diarios de Trapiello es habitual: es el caso de Virgilio Tortosa (2001), Romera Castillo (2000), Manuel Alberca (2007) o Jordi Gracia (2018). La última publicación importante en los estudios literarios sobre escritura diarística pertenece precisamente a Caballé, quien le dedica a Andrés Trapiello una parte notable de su diccionario de diaristas españoles publicado en 2015 con el título *Pasé la mañana escribiendo*. Aquí Anna Caballé lleva a cabo una minuciosa descripción de los diarios de Andrés Trapiello, a quien considera «catalizador de la explosión diarística que se produjo, especialmente entre los poetas, en los años noventa del pasado siglo» (Caballé, 2015a: 286).

En última instancia, la progresiva atención académica que reciben estos textos redundan en la consolidación del *Salón* como el gran proyecto diarístico de la literatura española actual; circunstancia que, sin embargo, no ha repercutido todavía en un acercamiento concreto a la obra. Solo un libro sobre la obra general de Trapiello (Sánchez Rosillo *et alii*, 1994) y una monografía dedicada al diario, editada por Pre-

Textos con el nombre de *Vidario* (Borrás *et alii*, 2009) —textos que servirán de apoyo continuo en la redacción de los siguientes epígrafes—, le prestan atención al *Salón de pasos perdidos*; y en el campo académico solo existe un artículo publicado en revistas académicas indexadas: «El viaje a Cuba de Andrés Trapiello (1995): un testimonio de la política cultural española al final del periodo socialista», de Gabriel Sánchez Espinosa (2009). Trabajo al que se le suma la única tesis dedicada al *Salón* hasta el momento: la de Eva María Miranda Herrero, con el título de *En los desvanes de la ficcionalidad: los diarios de Andrés Trapiello*, leída en la Universidad de Oviedo en 2017 (Miranda Herrero, 2017). Estas publicaciones corroboran el progresivo ascenso de los diarios de Andrés Trapiello en el ámbito académico.

II. 1. 3. 4. La escritura del *Salón de pasos perdidos*: los entresijos de la composición diarística

Uno de los elementos que mejor definen los diarios de Trapiello es el método de escritura que sigue y su elaboración de cara a la publicación. Si en el primer epígrafe de este punto quedaba clara la voluntad de publicación de estos diarios desde su origen, es muy interesante el proceso que las cuartillas sufren desde su origen manuscrito hasta la publicación final. Trapiello lo ha explicado en varias ocasiones:

Yo escribo casi todos los días en unas libretas las cosas que me pasan. Al cabo del tiempo vuelvo a las libretas manuscritas que correspondan al año que toque. Aproximadamente la mitad de lo escrito no me sirve. Digamos que me quedo con 150 páginas, que pueden crecer en el momento de la reescritura en el ordenador hasta las 500 o 600 (Trapiello, *apud* Espada, 2016).

En otro lugar, Trapiello lo explica de nuevo:

Salón de pasos perdidos es un libro que se escribe como diario y que, entre cinco y siete años después, se publica como novela. Busca un sentido que la realidad no tiene. Es decir, hace el trabajo de la ficción: ordenar la realidad. Por eso, por esa intención, el diario necesita un reposo, una distancia. De las 300 páginas que escribo a mano cada año, me sirven 50, que luego se alargan hasta 800 (Trapiello, *apud* Rodríguez Marcos, 2011).

Aunque las cifras varían ostensiblemente en las dos declaraciones, puede colegirse un método concreto de escritura: la anotación periódica de los sucesos que le acaecen en su cotidianidad y, a partir de ahí, su reelaboración y ampliación posterior hasta novelizar los sucesos cotidianos, configuradores de una obra que ya es literaria y no documental. A ello contribuye el hecho de que estos diarios se escriben años antes de su publicación; así, si el desfase temporal comenzó siendo de tres años, en la actualidad es de diez:

1. *El gato encerrado* (1990): narra los hechos de 1987
2. *Locuras sin fundamento* (1993): 1988
3. *El tejado de vidrio* (1994): 1989
4. *Las nubes por dentro* (1995): 1990
5. *Los caballeros del punto fijo* (1996): 1991
6. *Las cosas más extrañas* (1997): 1992
7. *Una caña que piensa* (1998): 1993
8. *Los hemisferios de Magdeburgo* (1999): 1994
9. *Do fuir* (2000): 1995
10. *Las inclemencias del tiempo* (2001): 1996
11. *El fanal hialino* (2002): 1997
12. *Siete moderno* (2003): 1998
13. *El jardín de la pólvora* (2005): 1999
14. *La cosa en sí* (2006): 2000
15. *La manía* (2008): 2001
16. *Troppo vero* (2009): 2002
17. *Apenas sensitivo* (2011): 2003
18. *Miseria y compañía* (2013): 2004
19. *Seré duda* (2015): 2005
20. *Sólo hechos* (2016): 2006
21. *Mundo es* (2017): 2007
22. *Diligencias* (2018): 2008

En este sentido, la configuración de los diarios es ya el primer paso para sembrar el debate acerca del carácter ficcional o autobiográfico de la obra. Anna Caballé, por ejemplo, ha señalado lo siguiente:

Del diario «auténtico» —esos cuadernos o libretas pequeñas, modestas y manejables a las que hace referencia a menudo— Trapiello toma prestada no sólo la estructura —entradas frecuentes y regulares inscritas en un marco temporal homogéneo—, sino también el punto de vista que genera la inmediatez de lo vivido, marca indiscutible de cualquier diario personal. Después, la publicación de las entregas se pospone entre 3 y 5 años, período suficiente para disponer de un control casi absoluto sobre lo vertido inicialmente en el diario (y en esta demora, calculada, radica una de las claves del proyecto; la otra es la novelización) (Caballé, 2015a: 287).

Se podría concluir, por tanto, que el proceso de elaboración de estos diarios es una de las señales más claras de novelización del diario, de literaturización de los hechos narrados. Ahora bien, este proceso solamente manifiesta lo que en tantos otros diarios ocurre de igual forma: la preparación del diario personal para su publicación. Si bien en Trapiello hay menos marcas del documento diarístico —no hay fechas, las alusiones directas al día son menos frecuentes y en muchas ocasiones no se tiene clara la situación temporal del Yo que se describe en la página—, desde Gide en adelante todos los diarios que se preparan para la publicación se someten a diversos filtros que evidentemente alejan el texto publicado del texto diarístico primigenio. Lo que Trapiello hace con ello es asumir con sinceridad la literaturización de su diario, pero esto no implica que se pervierta el carácter verídico de los hechos narrados, ni el compromiso con el lector. Incluso cuando él reconoce la ficcionalización de los hechos en este proceso, rápidamente se observa la complejidad de la afirmación. En la entrevista con Arcadi Espada hay un momento en que se señala lo siguiente:

A. E.- ¿En esa ampliación introduce elementos categóricamente ficcionales?

A. T.- Sí. Le pondré uno de mis ejemplos favoritos. Un año conté que me encontré con una muchacha en mi barrio y la seguí. La seguí hasta tal punto, que acabamos en un hotel, digamos que en el vestíbulo, porque ahí se detuvieron las fantasías del narrador. Cuando mi mujer leyó ese fragmento cerró el libro furiosa y me pidió explicaciones. Yo le dije, con alarma, que se trataba de una ficción. «Imposible», me contestó, «es imposible que eso que cuentas no haya sucedido, y también es imposible que no hayas pasado del vestíbulo del hotel». Por más que yo protestaba por mi inocencia conyugal no había manera.

A. E.- Como creo que siguen juntos debieron de cambiar sus pactos conyugales.

A. T.- Je, je. Esas cosas se gestionan como se gestionan, no sin problemas. Me dijo: «Te creo, porque es mi obligación y no indago más». Lo cierto es que era pura ficción, y que me habría gustado que no lo fuese (Trapiello, *apud* Espada, 2016).

Esta declaración, de gran importancia en las próximas páginas, demuestra cómo, aunque Trapiello es capaz de reconocer que introduce elementos ficticios en su obra, ni su propia mujer —uno de los principales protagonistas de este diario— es capaz de discernir el carácter verídico o falso de la narración, y, ante la duda, se decanta por una lectura verídica de los hechos; porque, aunque se produce un innegable proceso de literaturización, en el *Salón* asoma siempre la vida del autor.

II. 1. 3. 5. Recepción de un género difuso

Lo anterior puede alertar sobre la naturaleza paradójica de estos textos; a este respecto, el propio Trapiello ha intentado zanjar la polémica sobre el carácter referencial o ficcional de sus diarios al acompañar el título del *Salón de pasos perdidos* con el subtítulo de *Una novela en marcha*. Este subtítulo, que Trapiello incorpora al diario a partir de la cuarta entrega (Trapiello, 1995a), ha sido explicado en numerosas ocasiones por el autor, quien de hecho alude a la génesis del proyecto para aclarar la idiosincrasia del diario:

En realidad empecé a escribirlo porque quería escribir una novela, y no sabía cómo hacerlo. Pensé que si Galdós tenía razón, y que «por dondequiera el hombre vaya lleva consigo su novela», yo tenía una, como todo el mundo. Solo era cuestión de contar mi vida, o mejor aún, la vida de los demás, más interesante seguramente que la mía (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

La pretensión de escribir una novela, por tanto, determina el primer impulso del *Salón de pasos perdidos*. Esta intención inicial la extrapola el propio Trapiello a su poética del *Salón* cuando señala, además, que se trata de unos libros que se escriben como diarios y que se publican como novela, aludiendo precisamente al proceso comentado en el último punto:

Mis diarios fueron la puerta falsa para entrar en la novela, que es lo que yo quería escribir, eso que es mentira a medias y que es verdad a medias. Mi vida, ya he dicho antes, no daría para una novela, aunque tampoco para un diario, de modo que pensé hacer algo a medio camino. A medio camino de todo, de la ficción y la realidad, de la intimidad, la privacidad y lo público, de la poesía y la prosa, del ensayo y el aforismo, la confesión y el testimonio, lo confesional y la crónica... Y eso son esos libros, algo que se escribe como diario y se publica como novela (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

Esta «puerta falsa» le sirve para intentar entrar en el sistema literario, algo que Alberca criticaba cuando entendía la utilización de este subtítulo como una forma de pasar su obra diarística por la «aduana literaria» (Alberca, 2007: 134). Más allá de juzgar los propósitos de Trapiello, lo más interesante de esto es la asunción del propio autor de las características que asemejan su texto a una novela-río. Otros autores como Anna Caballé (2015a: 287) han aprovechado este subtítulo para confirmar la novelización de estas páginas diarísticas, si bien es cierto que en última instancia es imposible desligar el texto final de su naturaleza diarística original.

Al respecto de esto último, y tal y como se desarrollará en los siguientes epígrafes, debe establecerse una base interpretativa: la mayor parte de la crítica tanto académica como inmediata, así como la propia industria editorial, leen el *Salón de pasos perdidos* como los diarios de Andrés Trapiello; como textos que, en última instancia, narran la vida real del Yo protagonista. Pueden encontrarse muchos ejemplos en los que la crítica inmediata y la industria editorial presentan estos libros como diarios (Ovejero, 2017; Rodríguez Marcos, 2015; Espinosa, 2018) —incluso Pre-Textos, su editorial, los presenta como tales¹¹⁸—; de hecho, apenas pueden enumerarse casos en los que ocurra lo contrario. Ante la imposibilidad de mantenerse en esa situación indecible, el propio Trapiello señala lo siguiente:

Alguien decía que es una contradicción en los términos, ya que novela es todo aquello que tiene sentido, y no podemos hablar de sentido en unos libros a los que no se les ve un final, que están haciéndose a sí mismos, un poco improvisados, como las novelas de Baroja, que parecen estar un poco escritos a la buena de Dios, a medias entre el azar y él. Estamos hablando de algo cuyo sentido último es precisamente esa imposibilidad de tener sentido o de tenerlo solo cuando se muera su autor. (...) Pero lo cierto es que la literatura

¹¹⁸ <https://www.pre-textos.com/prensa/?p=3191> [En línea] [consulta: 25/05/2019].

es o puede ser una forma de trascender, sin salirse de nuestro mundo, la vida, una manera de armonizarla, dándole nosotros el sentido que no tiene. Decimos en la vida: parece mentira. Y decimos al leer una novela: es más real aún que la vida. (...) da igual si el *Salón de pasos perdidos* es un yelmo, una bacía o un baciyelmo, un diario, una novela o una diarivela (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

Esta naturaleza *baciyélmica* va a ser de suma importancia para la fundamentación teórica de estos diarios, pero en todo caso no contribuye a solucionar el problema desde un punto de vista pragmático. Para llegar a esta solución, se deberá asumir la paradoja de estos textos y plantear una teoría que justifique una lectura referencial del *Salón* al tiempo que se privilegia su carácter literario. El *Salón* no es solo un diario personal, ni tampoco solo una novela, sino un diario literario; tal será la hipótesis de estas páginas.

II. 1. 3. 6. Elementos paratextuales

La complejidad de la definición novelística del *Salón* se corrobora al valorar las diferencias que existen entre estos textos y las otras novelas de Trapiello; no hay, en este sentido, ningún parentesco entre los tomos del *Salón* y novelas como *El buque fantasma* o *Ayer no más*. Todos los elementos formales y paratextuales —difusión, recepción, etcétera— conducen a la idea de que las características novelísticas del *Salón* deben ser desarrolladas en relación con su condición primera de diario. Esto, a su vez, también puede aplicarse a los otros géneros que se emparentan en algunos aspectos con el diario: sucede así con el blog de Trapiello, *Hemeroflexia*. Si bien en *Hemeroflexia* puede encontrarse una escritura apegada a la cotidianidad, en esta no se produce una introspección en la personalidad de Trapiello, sino que su contenido es exterior, casi periodístico. El mismo Trapiello señala: «No se me ocurriría contar en Internet que he ido a ver a mi madre al hospital. Sería banalizar algo así. Es la distancia la que evita esa banalización» (Trapiello, *apud* Rodríguez Marcos, 2011). Aunque Trapiello ha querido entender alguno de estos textos periodísticos como satélites del *Salón*, es esta «distancia» ante la narración de los sucesos lo que diferencia ambos formatos. En el diario, Trapiello es capaz de construir un tono íntimo que precisamente incide en el carácter literario de estos textos.

Resultan de interés en último lugar algunos elementos paratextuales, relacionados con el interés tipográfico del autor, que contribuyen a la creación de su poética literaria.

Líneas arriba se destacaba el gusto de Trapiello por la tipografía editorial y su traslado al diario, en tanto que todos los tomos se publican con la intervención del mismo Trapiello: las portadas son elegidas por él, en algunas ocasiones fruto de la colaboración con Alfonso Meléndez, e incluso a veces las ilustraciones seleccionadas para las cubiertas y contracubiertas son obra del propio Trapiello o de alguno de sus hijos. Por ejemplo, en *El Jardín de la Pólvora*, el decimotercer volumen de los diarios, la cubierta se compone de un *collage* ideado por el propio Trapiello (2005); lo mismo ocurre con *La cosa en sí* (Trapiello, 2006a). Al mismo tiempo, se podría aludir a la elección de la encuadernación —dado que Trapiello es responsable, junto con Alfonso Meléndez, del diseño de la colección «Narrativa contemporánea» en la editorial Pre-Textos, en la que se publica el *Salón* desde su origen—, que se relaciona con el gusto de Trapiello por las ediciones antiguas, o al mismo diseño de los caracteres, que se podría asemejar al propio de la colección La Veleta, dirigida por Trapiello dentro de la Editorial Comares. En este sentido, se podría hablar en definitiva de una concepción de lo literario que va más allá del simple contenido de la obra: Trapiello se preocupa por todo lo que concierne al objeto libro. Es una concepción muy similar a la de Juan Ramón Jiménez, uno de sus autores de cabecera. Raquel Sánchez García explica en un artículo las relaciones de Juan Ramón con las ediciones de sus obras, afirmando que «fue un autor muy preocupado por la calidad de sus publicaciones, hasta tal punto que la corrección y la estética de sus libros se convirtió en una auténtica obsesión para él y en una pesadilla para sus impresores» (Sánchez García, 2003: 302).

Por otro lado, los diarios son editados en una colección, la de «Narrativa contemporánea» de Pre-Textos, que acoge todo tipo de textos narrativos, desde novelas hasta conjuntos de cuentos o textos autobiográficos de variada índole. Este hecho resulta de gran importancia a la hora de entender la situación pragmática del *Salón*: esta colección se diferencia de otras de Pre-Textos como la dedicada al ensayo, en tanto que prima la naturaleza filosófica de los textos ensayísticos frente a la literaria de los autobiográficos. A pesar de asumir claramente estos textos como diarios —se circunscriben a una subdivisión de las colecciones que es la de «diarios y cuadernos»—, también se comercializan como literatura, de tal manera que en última instancia todo lleva a pensar en el *Salón de pasos perdidos* como un texto literario.

Hay, no obstante, otros elementos de verdadera importancia a propósito del paratexto: sería el caso de los títulos y especialmente los prólogos, si bien es cierto que estos últimos merecen capítulo aparte. En el primer caso, tratándose de un tema que ha

estudiado minuciosamente Mainer (2009), todos los títulos están condicionados por el material heterogéneo del que están compuestos estos textos: no puede haber un tema que predomine sobre el resto y al mismo tiempo los temas son siempre similares, dado que tienen como epicentro la vida del Yo protagonista. Se podrían asemejar a títulos de poemarios, si no fuera por el hecho de que en estos predomina una afición por el juego paradójico, la gracia aforística, y, lo que resulta más productiva, la problemática relación entre verdad autobiográfica y ficción. Así es revelador cómo los últimos títulos del *Salón* aluden constantemente —quizás por las numerosas polémicas de Trapiello con la crítica— a esta relación entre verdad y ficción: es el caso de *Sólo hechos o Mundo es*. Estos títulos se relacionan frecuentemente con la teoría diarística o autobiográfica de Trapiello, que además suele exponer su propuesta teórica en los prólogos.

Los prólogos del *Salón* tienen una naturaleza cervantina: Trapiello expone toda su poética diarística y lo hace con frecuencia —y sobre todo en los últimos títulos— a la contra de los autores, provenientes normalmente del mundillo académico, que cuestionan la veracidad y la coherencia biográfica de los hechos narrados. Trapiello suele agrupar a estos autores, entre los que se encuentran Anna Caballé, Laura Freixas o Manuel Alberca, bajo diversas denominaciones irónicas: así habla de la PMD (Policía Montada de los Diarios) (Trapiello, 2006a: 550), la PDA (Policía de los Diarios Ajenos) o la BCA (Brigada contra el Crimen de los Diarios) (Trapiello, 2005: 131). Estas chanzas de índole cervantina le sirven a Trapiello para construir y modelar su propia teoría del *Salón de pasos perdidos*, de tal manera que, como sucedía con el escritor de las *Novelas ejemplares*, la obra literaria empieza verdaderamente en el prólogo, que ofrece el marco a partir del cual se construyen los demás elementos de la narración. El prólogo es, pues, espacio de debate y de ajuste de cuentas, que es quizás uno de los mejores momentos del *Salón de pasos perdidos*: la sátira reflexiva le sirve a Trapiello para exhibir sus conocimientos sobre el género y, sobre todo, para defender su propuesta como un texto literario que esquivo los escollos impuestos por la inquisición de la pureza autobiográfica.

En suma, los elementos paratextuales resultan determinantes para la comprensión de los textos que componen el *Salón*, por lo que hablaré de ellos con frecuencia en las próximas páginas.

II. 2. LA POÉTICA DIARÍSTICA DE ANDRÉS TRAPIELLO

Andrés Trapiello no solo es el autor español más prolífico en la escena diarística contemporánea, sino que también es de los pocos que se han detenido a reflexionar sobre el género. Además de sus ideas sobre el diario expuestas en el *Salón de pasos perdidos*, Trapiello es autor del primer volumen teórico-crítico sobre el diario personal como texto literario —se omite el texto de Dorta y Granell (1963) por ser una antología con algunas reflexiones desarrolladas en la introducción—: *El escritor de diarios*. Este ensayo es el volumen más importante de la teoría diarística de Trapiello y evidencia la importancia que esta faceta tiene para poder afrontar la categoría del *Salón de pasos perdidos* como diario literario. En los siguientes puntos partiré de este ensayo y de la teoría expuesta en los propios tomos del *Salón* para explicar la poética diarística de Trapiello, conocer la lógica interna que ha podido regir la escritura de su obra en marcha y servirme de este cuerpo de reflexiones para el análisis e interpretación posteriores.

II. 2. 1. *El escritor de diarios*

En *El escritor de diarios* (Trapiello, 1998a), Trapiello recoge sus tesis desarrolladas en los diarios publicados antes de esa fecha y las amplía para construir una poética del género y analizar textos diarísticos de la tradición hispánica. Sus aportaciones metapoéticas resultan doblemente importantes por cuanto van a iluminar la comprensión de su obra y la de su poética del diario.

El análisis de este ensayo, no obstante, es aconsejable comenzar por la reseña que le dedicó Laura Freixas. En esta reseña, muy negativa, Freixas tilda el ensayo de «decepcionante» y lo acusa de «falta de rigor» (Freixas, 1998). Las razones con que argumenta su juicio están expuestas con claridad en la reseña: la ausencia de definición clara del objeto de análisis, la escasez de bibliografía específica, la arbitrariedad de algunas de las tesis expuestas y la confusión, en suma, entre la perspectiva libre del

escritor y la obligadamente encorsetada del académico. Aunque algunos de los reproches de Freixas están justificados, su reseña adolece, como otros reseñistas de la obra de Trapiello —muy particularmente, de los que se suelen ocupar de su ensayo *Las armas y las letras*—, de cierta incompreensión de su poética ensayística, cuya perspectiva no es la del académico, ni la del historiador o el teórico de la literatura, sino la del escritor que se acerca a su propia materia de creación desde una perspectiva divulgativa. El ensayo de Trapiello es literario, forma parte como otro texto más de su obra literaria, y desde esta perspectiva debe ser analizado.

Este ensayo es crucial, insisto, para los propósitos del presente trabajo, pues revela las intenciones de Trapiello a propósito de su *Salón*: quizás la más importante es el desarrollo de su tesis según la cual el diario actual puede leerse como una novela. Lo que persigue en *El escritor de diarios*, en este sentido, es realizar un recorrido histórico para descubrir los paralelismos entre el desarrollo del género novelístico en el siglo XIX y los inicios del diario personal como forma de narración literaria, para interpretar las posibilidades y éxito del segundo en relación con la decadencia del primero. Para Trapiello, la estructura diarística refuerza el género novelístico, que la incorporaría, en su estructura cambiante, como vehículo discursivo innovador. Fruto de ello, vincula las ideas de diario y modernidad:

Seguramente el diario literario sea el género de la modernidad, el que le es más característico, aquel que no existía antes de ella y que puede representarla mejor que ningún otro justamente por su fragmentación y falta de sistema (Trapiello, 1998a: 15).¹¹⁹

A partir de esta idea, Trapiello responde en el ensayo a muchas de las cuestiones que más interesan en los estudios teóricos sobre el diario personal como texto literario: la relación entre diario y literatura; su capacidad literaria y autobiográfica; las posibilidades de construcción de lo privado o la recepción de los textos diarísticos contemporáneos. El mismo ensayo contiene un anexo en el que se seleccionan los párrafos más importantes del *Salón* referidos a tales asuntos, lo que muestra la importancia de sus ideas sobre el texto diarístico en los tomos posteriores y de su concepción del género, a su vez, como una poética en marcha. Se podría decir que toda la obra de Trapiello conlleva una continua reflexión sobre el género, toda vez que sus

¹¹⁹ Esta es justamente la idea mantenida por Juan Carlos Rodríguez cuando sostiene que el diario condensa «la problemática de la literatura moderna» (Rodríguez, 1984: 254).

diarios se constituyen como un experimento sin precedentes en el contexto literario. Por todo esto, se van a recopilar y reordenar aquí algunas de sus ideas más importantes que comienzan en el citado ensayo y prosiguen en sus diarios, puesto que su análisis será indispensable para entender la naturaleza del *Salón de pasos perdidos* como diario literario.

II. 2. 2. La construcción del Yo en el diario: imposibilidad y coraje del diarista

Si hay que destacar un aspecto de *El escritor de diarios* y de los fragmentos metapoéticos del *Salón*, así como de los testimonios expresados por Trapiello en sus publicaciones de prensa y en entrevistas concedidas, es el afrontamiento de los temas más polémicos relacionados con el diario y la escritura autobiográfica. Una de las primeras cuestiones tratadas en estas páginas es la construcción del Yo en el diario. A este respecto, Trapiello afronta con honestidad la aparente imposibilidad de reconstruir su identidad en el texto:

En los diarios hay todo el desgarramiento de la modernidad, la imposibilidad de recomponer un yo que parece haber llegado a ella maltrecho, sin creencias, sin programas, sin salvación posible, y, en cierto modo, todos y cada uno de ellos parecen más bien ese mensaje póstumo que arroja el náufrago en una botella con la esperanza de que le llegue alguien, pero con la convicción de que aun siendo así, no servirá de nada (Trapiello, 1998a: 16).

Trapiello resume la impotencia del diarista a la hora de intentar construir su Yo en la página. Tal perspectiva, de corte posestructuralista y deconstruccionista, está condicionada por el contexto en el que escribe, cuando las tesis de estos movimientos todavía son hegemónicas en la crítica y en los estudios literarios. Trapiello, de esta forma, asume la difícil correspondencia entre Yo autor y Yo personaje desde el comienzo, algo que va a ser muy relevante para entender su poética de la escritura diarística. Pese a esta asunción, Trapiello —como ya se deduce de la metáfora del náufrago— expone a su vez una concepción del autobiógrafo y del diarista como luchador romántico:

En un diario la vida se reconstruye lentamente (...) como el gabinete de un arqueólogo se van componiendo los pedazos dispersos y rotos de una vasija. (...) El diarista tratará en el diario de recomponer ese yo maltrecho, el yo que tanto odia de una manera más o menos satisfactoria, pues suele ser habitual que el diarista sea siempre alguien cuya visión de la realidad entre en colisión de intereses con la visión de la realidad que tienen sus contemporáneos (Trapiello 1998a: 26).

El diarista, según Trapiello, intenta reconstruirse en el diario a pesar de las dificultades; de esa lucha por la escritura sobre sí mismo se pueden concluir dos elementos: primero, el diario requiere la construcción del Yo para ser considerado como diario; y, segundo, el diarista escribe a partir de una suerte de ética que lo conduce a apostar todo en el intento de narrar su cotidianidad.

En lo concerniente al primer elemento, la poética de Trapiello se resume en la siguiente declaración: «Para que podamos hablar de diarios hemos de referirnos siempre a esa clase de anotaciones que se hacen de una manera regular y que entre todas forman una cierta unidad con personalidad propia» (Trapiello, 1998a: 28). Idea que refuerza pocas páginas más adelante: «el diario es el lugar desde donde un escritor habla en primera persona, sin intermediarios, sin personajes interpuestos» (Trapiello, 1998a: 30). De esta forma, incluso a pesar de las dudas desarrolladas en las primeras páginas, deja clara cierta concepción del Yo diarístico como reflejo —«sin intermediarios, sin personajes interpuestos»— del Yo autor. Se debe tomar conciencia de la disyuntiva planteada y de la posición intermedia de Trapiello: aunque el diarista comprende la imposibilidad de su empresa, lucha por representarse día a día, entrada a entrada de su diario, y en ese poder/no poder radica la belleza de la escritura autobiográfica. Esto se ve reflejado en su declaración siguiente:

Algunas veces, cuando he releído el centón de estas hojas, me he abatido al verlas tan parecidas a mí; otras, en cambio, me proporcionaban un espumoso contento por figurarme yo en ellas alguna sombra del arte y de la vida (Trapiello, 1998a: 175).

Esta disyuntiva protagoniza la lectura de lo autobiográfico: en ella se puede interpretar el Yo como una estructura vinculada o desvinculada del autor, algo que está presente en las principales preguntas que debe responder esta tesis. En el caso de Trapiello, sus diarios se sitúan en un espacio indecible entre lo referencial y lo

ficcional; frente a esta disyuntiva, en ellos predomina el segundo elemento citado: una ética del diarista por decir verdad sobre sí mismo, en cuyo análisis va a resultar indispensable el estudio de los conceptos de verdad autobiográfica y ficción en la poética del *Salón de pasos perdidos*.

II. 2. 3. Verdad autobiográfica y ficción en los diarios: el *Salón de pasos perdidos*

Es posible que se trate del punto más importante en el análisis teórico del diario, puesto que de aquí se derivan las grandes polémicas del *Salón de pasos perdidos* y la concepción que posee Trapiello de la escritura autobiográfica y su polémica relación con los conceptos de realidad, ficción y literatura. Para ofrecer un análisis riguroso, es necesario repasar algunas cuestiones clave como la génesis de estos diarios —antes sugerida desde un punto de vista pragmático— o el impacto de tales cuestiones en la crítica y en los lectores. Hay que partir, sin embargo, de la máxima de Trapiello según la cual «el diario es el único género de la literatura donde uno puede, si quiere, mentir, pero no engañar» (Trapiello, 1998a: 175).

II. 2. 3. 1. La génesis del texto

Aunque se ha abordado ya el *modus operandi* de Trapiello a la hora de escribir y publicar sus diarios, con las consabidas reelaboraciones y añadiduras, es interesante profundizar exactamente en esta forma de creación, porque puede aportar algunas claves para la interpretación de estos textos como verdaderos y veraces.

En el apéndice de *El escritor de diarios*, Trapiello alude a la elaboración del primer diario, confesando que no fue este el primer intento: «antes hubo muchas tentativas, frustradas o prematuramente abandonadas» (Trapiello, 1998a: 166). Estas tentativas, desarrolladas en cuadernos que rápidamente desechaba, desembocaron en la escritura de «cuatro o cinco» cuadernos que finalmente tuvieron la consistencia y la regularidad que estaba ausente en los anteriores. Estos fueron el germen de la escritura de *El gato encerrado*, si bien Trapiello aclara las circunstancias concretas:

Cuando quise pasar aquellos cuadernos a limpio, me di cuenta de que de cuatro o cinco que eran, había perdido tres, jamás recuperados. Pese a eso decidí reconstruirlos en un

volumen que se tituló así, *El gato encerrado*, que tiene mucho más de diario de 1989 y 1990 que de 1987, como se declara en una de sus páginas. ¿Importaba algo? Puedo asegurar que mi vida en 1987 fue más o menos la misma que la de 1990 o la de ahora mismo, en 1998, en que escribo estas líneas, de manera que en 1989 o 1990 por las mañanas pasaba a limpio o «reinventaba» los días vividos en 1987 y por las tardes escribía el diario de ese mismo día. Podría parecer que era de locos, pero el esfuerzo resultó ser muy pequeño, porque para reconstruir un día de 1987 solo tenía que observar con atención ese mismo día de 1990 (Trapiello, 1998a: 167-168).

Estas palabras, publicadas en 1998, son reveladoras de la voluntad de Trapiello por aclarar la idiosincrasia de sus diarios: si *El gato encerrado*, que además empezó a publicarse en prensa, es una reelaboración tan evidente como la explicada por Trapiello, la naturaleza testimonial de estos diarios va a ser puesta en cuestión desde su inicio. Trapiello resta importancia a la fidelidad del documento y confirma el carácter literario de las páginas que manda a la imprenta; no debe olvidarse su propia explicación del *modus operandi*: las anotaciones diarísticas puras, si se estiman en unas 400 páginas, pasan a ser unas 200 tras las correcciones, y unas 600 tras la reelaboración. En ese tránsito reside un proceso de literaturización que apunta a las ideas centrales de esta tesis.

En el debate sobre la dicotomía verdad autobiográfica/ficción, no obstante lo anterior, no quiere decir que Trapiello esté falseando su diario; es el propio autor el que ha alertado en muchas ocasiones del carácter reconstruido de sus textos diarísticos, algo que debe medirse no en los parámetros de verdad y mentira, sino de referencialidad y de ficción. De esta forma, el armazón de aforismos, reflexiones y entradas añadidas resulta la evidencia más clara del carácter del *Salón de pasos perdidos* como constructo literario. Un texto que es referencial y verdadero desde un punto de vista autobiográfico, pues Trapiello no miente en sus páginas, así como literario.

II. 2. 3. 2. El diario-novela

Estrechamente relacionado con lo anterior se halla el debate genérico del *Salón de pasos perdidos*, que Trapiello inaugura cuando añade el subtítulo de «novela en marcha» a su *Salón* y la sintomática sentencia de Galdós: «Por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela». La primera vez que aparece esta idea en el *Salón* no se debe al

propio Trapiello, sino a alguien cercano que le comenta sus ideas sobre el diario, en el prólogo a *El tejado de vidrio*:

Hace un tiempo alguien me confesó que este *Salón de pasos perdidos* le parecía una novela en marcha, por entregas, de la misma manera que muchas de las novelas que pasan por tales suelen ser una autobiografía, un diario íntimo o un trasunto de la existencia de su autor. La diferencia, me dijo, ni siquiera reside en las máscaras, siempre las mismas: unas veces finge el autor, otras sus personajes. Quién sabe. Quizá sea como él dice (Trapiello, 2016a: 7).¹²⁰

A partir del cuarto tomo, *Las nubes por dentro* (Trapiello, 1995a), añade finalmente el subtítulo, que va a convertirse en reflejo de una poética diarística que funda un proyecto, según las palabras del mismo Trapiello, sin parangón en la literatura española. La base se encuentra en esa «novela en marcha» que el autor escoge como eslogan y que fundamenta teóricamente en *El escritor de diarios*. En este ensayo, como se ha entrevisto, destaca la aparición del diario en un contexto de agotamiento de lo novelesco; la novela se nutriría precisamente de formas como las autobiográficas para reforzar su estatus de género predominante en el sistema literario desde el siglo XIX.

Trapiello, sin saberlo todavía en 1998, estaría hablando de modalidades muy similares a la autoficción, término acuñado por Doubrovsky veinte años antes a propósito de su novela *Fils* y que no accedería al medio hispánico hasta la publicación de Manuel Alberca, *El pacto ambiguo* (Alberca, 2007). Durante los años 90 y el 2000, el auge del Yo como tema literario habría conllevado una asunción de la novela de los registros autobiográficos, pero con matices diferentes al auge que se produjo en la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX —y que iría desde las producciones de Azorín hasta las de Proust—. La nueva ola de la temática yoística, aunque se enmarcaría dentro de lo ficcional, se relacionaría más estrechamente con la intención de problematizar el estatuto de verdad y narración de los géneros autobiográficos. Como se ha explicado en la primera parte de este trabajo, Doubrovsky desarrolla sus tesis en el contexto del pacto autobiográfico expuesto por Lejeune, y por tanto la autoficción se relaciona con la idea posestructuralista y posmoderna que cuestiona la solidez del Yo moderno y sus posibilidades de autorrepresentación

¹²⁰ Se emplea, para elaborar las citas, la reedición de 2016. La primera edición, como se ha dicho, es la de 1994: Trapiello, Andrés (1994), *El tejado de vidrio*, Valencia, Pre-Textos.

textuales. Como será tratado, Trapiello no lleva a cabo una autoficción *in stricto sensu*, pues nunca llega a renunciar a la verdad de sus diarios —y porque el aparato paratextual, incluida la recepción, tampoco lo hace—; su novela es más bien ese pato feo al que alude empleando una eficaz metáfora: «Los diarios, las memorias, las confesiones, son un género híbrido, de acuerdo, algo así como los patos: andan mal, nadan mal, vuelan mal. Pero no se le puede pedir a un pato que sea un cisne» (Trapiello, 2016a: 56).

Antes de ampliar el debate entre lo autobiográfico y lo autoficcional en el *Salón de pasos perdidos*, sería conveniente señalar la concepción de Trapiello en ese paso de diario a novela; así, lo que hace es asumir esa imposibilidad que se veía en el punto 2 de este epígrafe, situándose junto a Ricoeur al admitir la reelaboración novelística que implica toda rememoración y puesta en escrito del relato de una vida:

Al ver reunida nuestra vida llega incluso a figurársenos más armoniosa y rotunda, y no porque en verdad lo sea, sino porque es diferente: se vive más cuanto más se recuerda. De manera que ya estamos así de lleno en el terreno de la literatura, de la novela. No es preciso siquiera mentir. Llegados a un punto, la vida misma, de tan real, nos parece una ficción (Trapiello, 1998a: 179).

Trapiello no renuncia a la posibilidad de decir verdad autobiográfica —«no es preciso mentir»—, pero sí asume la inevitabilidad de fabulación en la rememoración de lo hecho por uno mismo. Aquí sería oportuno desarrollar los matices que Lejeune introduce a propósito de las diferencias entre diario y autobiografía, según las cuales el primero implicaría, por la cercanía de los hechos narrados, la forma más perceptible de lo que él denomina «antificción». Sin embargo, como es sabido, en el caso de Trapiello su *modus operandi* hace que el *Salón* se sitúe a medio camino entre la anotación cotidiana y la reelaboración posterior. De tal manera que, aun en el caso de dar por bueno el concepto de Lejeune —que más adelante se discutirá y matizará—, el texto diarístico de Trapiello seguiría participando de las características de la autobiografía y su inevitable proceso de literaturización de lo vivido, en tanto que ejercicio de reconstrucción de una vida.

De todo lo anterior se obtiene, en definitiva, una concepción del diario personal muy particular, que convive con una etiqueta de novela mediante la cual Trapiello justifica tanto el proceso de creación de estos diarios como la interpretación literaria que

de muchos diarios personales puede llevarse a cabo. Aunque representan a la minoría, algunos autores inciden en esa lectura del *Salón* como novela; García Montalvo, por ejemplo, señala lo siguiente: «cada tomo es la novela de un año y el conjunto una novela que alcanzará su fin solo cuando el autor quiera» (García Montalvo, 2009: 70); y, respecto al proceso de creación, Trapiello concluye en *Tropo Vero*: «Porque lo que sí sé, más o menos, es que estos libros al escribirse día a día son diarios, pero al publicarse cinco o seis años después, con las enmiendas, añadidos y supresiones, son novela» (Trapiello, 2009a: 10). Ahora bien, esta asunción de su diario como novela no implica, se mantiene aquí una vez más, una renuncia al decir verdad, y la conclusión habría que buscarla más bien en el estudio del carácter fronterizo de estos textos, algo que se hará en los próximos puntos y que el propio Trapiello resume en lo siguiente:

ESTO no es, como creíamos, ni un diario ni una novela. Ni siquiera una dianovela o un novelario. Esto, señores, no es más que un vidario, el lugar en el que concurren los sueños y las vidas de las gentes, de modo que podríamos también apodar a su autor como «el soñabundo» (Trapiello, 2009a: 175).

II. 2. 4. Autor y prologuista: un ejercicio cervantino

En sus prólogos, Trapiello lleva a cabo un despliegue teórico y metaliterario al modo de Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, por citar un ejemplo paradigmático y de gran influencia en su obra. Este tipo de juegos metanarrativos evolucionan hasta convertirse en los últimos tomos en una de las partes más relevantes del diario, toda vez que presentan la propuesta diarística del *Salón de pasos perdidos* y habilitan un espacio en el que Trapiello se dirige a los críticos y periodistas literarios. En los últimos prólogos, como se ha señalado, este interés aumenta al tratar en ellos las cuestiones más relevantes en relación con el debate entre realidad, ficción y carácter literario de sus diarios.

II. 2. 4. 1. El diálogo con Arcadi Espada

En *Sólo hechos*, el vigésimo tomo de los diarios, Trapiello responde a Arcadi Espada, conocido periodista que le ha realizado a Trapiello la entrevista más interesante sobre el

Salón (Espada, 2016) —no obstante, Espada colaboró con Anna Caballé en su grupo de investigación sobre escritura autobiográfica—. En esta entrevista, y amparado en las tesis de Lejeune, Espada problematiza el estatuto de verdad del *Salón* en sus preguntas a Trapiello, y consigue establecer un breve debate en el que Trapiello termina posicionándose. La entrevista es tan rica para el presente trabajo que comentaré algunos pasajes de la misma.

En primer lugar, Arcadi Espada pone en duda la ética autobiográfica de Trapiello al cuestionar la posibilidad de fabular en un texto que se lee como un diario autobiográfico. Hablando así de las ampliaciones y reelaboraciones del diario, Arcadi pregunta:

A. E.- ¿En esa ampliación introduce elementos categóricamente ficcionales?

A. T.- Sí. Le pondré uno de mis ejemplos favoritos. Un año conté que me encontré con una muchacha en mi barrio y la seguí. La seguí hasta tal punto, que acabamos en un hotel, digamos que en el vestíbulo, porque ahí se detuvieron las fantasías del narrador. Cuando mi mujer leyó ese fragmento cerró el libro furiosa y me pidió explicaciones. Yo le dije, con alarma, que se trataba de una ficción. «Imposible», me contestó, «es imposible que eso que cuentas no haya sucedido, y también es imposible que no hayas pasado del vestíbulo del hotel». Por más que yo protestaba por mi inocencia conyugal no había manera.

(...)

A. E.- Como en cada volumen incluye el año de referencia, deduzco que hasta las fechas son para usted novela.

A. T.- También lo eran para Galdós en sus *Episodios Nacionales*. Yo lo que no hago es trampa. Yo he explicado las reglas y he dicho que el lector debe tomarse todo lo narrado como un hecho novelístico. Por eso yo he llamado a esto *Una novela en marcha*, donde incluso la verdad de las fechas sigue aquella sentencia planiana, «más o menos, más o menos...». Una novela que lo único que necesita de modo indispensable es la verosimilitud. Yo no puedo escribir que Madrid tiene playa o que mataron a Kennedy en 2005. Yo soy un escritor realista y hago lo que Tolstói, por ejemplo. Todo aquello que se refiere a hechos históricos constatables es verdadero...

A. E.- No me parece lo mismo. Tolstói distingue radicalmente entre los sueños del príncipe Andrei y las órdenes de Kutuzov. Hay una zanja. Sus diarios son más bien un delta donde es difícil distinguir entre el agua dulce y salada.

A. T.- Es posible. No me quiero meter en honduras. No compete al autor... (Espada, 2016).

En estas respuestas Trapiello no solo evidencia sus reservas respecto al pacto autobiográfico, sino también su consideración ficcional de lo narrado, hasta el punto de que llega a señalar que él firma «el pacto de Sherezade» (Trapiello, *apud* Espada, 2016), en clara referencia a las teorías de Lejeune. Desde esta perspectiva, por tanto, cabría asociar más bien su poética a los géneros autoficcionales; sin embargo, la entrevista continúa, y Trapiello llega a afirmar lo siguiente:

A. E.- En las prácticas novelescas siempre hay en el fondo un problema social. Yo no puedo decir las cosas que dice él.

A. T.- ¿Sabe lo que significa todo esto? Que yo vivo peligrosamente. Y que los escritores como yo vivimos peligrosamente.

A. E.- Y que tiene una lógica necesidad de protegerse: su experimento tiene escasos precedentes.

A. T.- Sin duda. Hay que salvar a un mismo tiempo la verdad y la vida. Eso es, precisamente, lo que Miriam cree que hice con la narración de mi supuesto adulterio.

A. E.- ¿Y no sería mejor hablar claramente de la ficción, y otras vaguedades, como una forma de protección, sin más?

A. T.- Puede ser. Pero eso es asunto de otros, de los críticos. No es mi asunto (Espada, 2016).

De esta forma, Trapiello asume la dificultad de su proyecto y la utilización de muchas etiquetas —ficción o novela entre ellas— como protección frente al peligro de su empresa, caracterizada por el *coraje de la verdad* foucaultiano.

En esta misma línea, Trapiello se ve en la necesidad de contestar a la entrevista de Arcadi Espada en el citado prólogo a *Sólo hechos*, con una carta privada que envía un día después al propio Espada, y esta respuesta va a contribuir a la exposición final de una poética resumida en los epígrafes anteriores. Pese a su longitud, es necesario exponer gran parte de esta carta, en la que, tras resumir lo acontecido en la entrevista, Trapiello señala:

Y esta es la cosa, en mi opinión: en mis diarios las diferencias de naturaleza son a menudo sólo diferencias de grado. Quiero decir que a menudo hay un problema de indecibilidad: el lector no puede decidir muchas veces, en efecto, si eso que se le cuenta ocurrió o es sólo una ficción, aunque tiene sobradas razones para pensar que es sólo

ficción en muchos relatos (cuando el autor, por ejemplo, sale, en ese *Seré duda*, hablando a una hormiga, que le responde; o cuando aparece una zarza ardiendo que le habla a él, en alguno de los anteriores). Y tampoco puede determinar si X es X o Y o Z. Ni siquiera si es real. Estoy contigo en que la mayoría los lee como un diario de hechos reales relatados de una manera veraz, aunque admite que tales o cuales episodios (los referidos de la hormiga y la zarza y muchos más) sólo pueden ser una ficción. Entre unos y otros episodios, hay un sinfín de gradaciones.

¿Entonces? En estos libros hemos de admitir que la frontera entre los géneros literarios está desdibujada. (...) Y no obedece a una razón literaria, sino vital. Tú dijiste que eso era el modo de ponerse a salvo propio de «alguien que vive peligrosamente». El uso del difumino es deliberado: en esos bordes reverberantes que aproximan la novela a la crónica, la veracidad a lo verosímil, «la mínima ficción», es donde se construye «el mínimo sentido», propio sólo de las obras de ficción, no de los hechos, que carecen de él. Y así es como lo que empezó siendo un diario acaba siendo una novela... que se lee la mayor parte de las veces (tienes razón) como un diario, y me gusta que sea así, quiero decir, que no se tome esto como literatura, sino como algo vivo, como algo que es parte de mi vida, de la vida, de la verdad de la vida.

(...) El tono, casi siempre íntimo, contribuye probablemente a la verosimilitud: el lector asiste a un soliloquio de alguien que no quiere hablar de sí mismo (el yo suele ser una lata), sino contar la vida, la suya y la de los demás. Cuanto más pelma es alguien, más habla de sí mismo y menos cosas cuenta.

Y el crédito: el lector, por infinidad de historias verificables como reales, no sólo en mi vida escrita sino de mi vida real (al fin y al cabo uno es un ser real), ha visto que en asuntos de importancia nunca se le ha mentado, es decir, que el autor no sólo cuenta algunas historias inverosímiles (cuando una hormiga le habla) y verosímiles (la zapatera), sino veraces, la mayoría.

La objeción que se le puede poner a todo esto es muy razonable, y tú la planteaste: «¿Pero no hay peligro de los abusos de confianza, es decir un abuso de tono y un abuso de crédito para largar por verdad lo que es sólo verosímil, y ello con propósitos espurios, venganzas, adulaciones, tráfico de influencias, vanidad, réditos, etc.?». Pues sí, podría haber abusos... pero no los hay. Y el lector, o la mayoría de los lectores, así lo creen también. (...) Y por creer que no se les miente (pues al dar por veraces tantos relatos y crónicas de hechos reales en su sentido estricto, tienen por verdadero el del nódulo, y al revés), la mayoría de los lectores siguen leyendo, oyendo los interminables relatos de mi vida y de la vida, como el sultán con Sherezade, dándoles a todos ellos (inverosímiles — nunca falsos—, verosímiles y veraces) un sentido, el verdadero sentido que tienen: poético. Lo que tú llamaste acertadamente «el folletón de la vida o la vida por entregas»

se atiene a ese verdadero estatuto que comparten la vida y la literatura, el famoso (continuará) que figura en las novelas por entregas... y en la vida. Y porque la vida no tiene final de momento, tampoco lo podrían tener estos libros, mientras yo tenga fuerzas y alguna ilusión en ir contándola, sabiendo que «tanto si funda su argumento en sucedidos como si se los inventa, la representación narrativa tendrá siempre idéntico carácter de ficción», que decía Ferlosio.

Y hasta aquí es hasta donde yo puedo aclarar algo: estos libros (que se escriben como diarios y se publican como novela o «representación narrativa», y que tantos siguen leyendo como diarios) son sólo la obra de un poeta. O sea, alguien que no se arroga ninguna «verdad objetiva», suma en mi caso sólo de «algunas verdades subjetivas». O si lo prefieres, algo que sólo aspira a ser una verdad indemostrable y libre, que no otra cosa es la poesía. Suscribo también lo que decía Stendhal, que anda como aviso de navegantes en alguno de estos diecinueve tomos: «Cuando miento, me aburro» (Trapiello, 2016b: 9-11).

En esta última cita de Stendhal radica el nudo gordiano de la interpretación del *Salón de pasos perdidos*, pues mediante ella Trapiello mantiene una responsabilidad, al menos estética, de no mentir en su texto, y las posibilidades de la autoficción quedan severamente limitadas. Esta conclusión culmina un extracto que es un perfecto resumen del estatuto del *Salón*: Trapiello habla de «diarios»; analiza la recepción de su texto para concluir la ambivalencia de la lectura que se hace habitualmente y establecer un pacto entre autor y lector —que él denomina *de Sherezade*, pero que, dada la recepción del público, claramente se asemeja al establecido por Lejeune—; y, sobre todo, centra su discurso en el carácter indecible de sus diarios para admitir que en ellos «la frontera de los géneros está desdibujada» e insistir en la zona fronteriza, entre vida y literatura, en la que se sitúan.

Estas son las claves de interpretación más útiles para afrontar el texto del *Salón de pasos perdidos*; precisamente en el último elemento, su carácter indecible, reside la naturaleza de los diarios de Trapiello, que realmente no son un eslabón perdido, sino que representan el gran problema de interpretación de los géneros autobiográficos: su delicada idiosincrasia de texto fronterizo entre Literatura e Historia.

II. 2. 4. 2. El prólogo múltiple de *Seré duda*

Un año antes de la respuesta a Espada, Trapiello presentó una serie de prólogos en *Seré duda* que posee el mismo valor teórico. Uno de estos prólogos —el «Prólogo profesional» (Trapiello, 2015a: 15)—, lo utiliza para responder a Anna Caballé, quien, como representante de la citada PMD, estaría entre los críticos que cuestionan la veracidad de su diario por no atenerse a las normas clásicas del género —entendiendo estas como las propias del diario personal interpretado como texto histórico o lo que estos autores denominan *diario íntimo*—. En 2015, Caballé publica el citado ensayo *Pasé la mañana escribiendo*; allí ofrece una suerte de antología del diario escrito en España e incluye el de Trapiello, no sin achacarle una serie de objeciones para su consideración diarística. Trapiello responde a esta inclusión justificando tanto el uso de las X como la no utilización de fechas, que Caballé juzga bastante relevantes a la hora de analizar el género diarístico. En la última parte del prólogo, además, Trapiello aprovecha la ausencia de algunos diarios de referencia, como los de Uriarte, para pedirle a Caballé que, en próximas ediciones, no vuelva a incluirlo en tal antología, lo que da una idea del tono de la respuesta. Más allá de la polémica, que tampoco es de gran utilidad —pues Caballé asume rápidamente la concepción ambivalente del diario—, resultan interesantes algunas declaraciones de Trapiello, con las que incide en esta idea de *indecibilidad*. Así, en otro de los prólogos de este tomo, el «Prólogo anormal», Trapiello declara:

Ha dicho uno desde el primer tomo que estos libros son una novela, sólo una novela, no una novela real o unos diarios novelados, sino una novela, un relato largo, algo a lo que la gente no le dé ninguna importancia como literatura, aunque aspiro a que se la dé como algo que tiene que ver con la vida. Bromeé incluso diciendo que se trataba de dianovelas o novelarios, nectarina de novela y diario. Y algo de bacyelmo tienen (Trapiello, 2015a: 10).

Aludiendo al célebre capítulo cervantino del *bacyelmo* (Cervantes, 2015: 456-465), Trapiello aporta en este prólogo uno de los extractos más importantes para la comprensión de su obra: vuelve a asumir el carácter indecible de su obra, y para ello emplea la metáfora cervantina. Como es conocido, en ese capítulo de la novela de Cervantes, Sancho y Quijote encuentran un objeto y cada uno cree ver una cosa: en el

primer caso una bacía, en el segundo caso el yelmo de Mambrino. En una suerte de teoría de la ficción cervantina, Sancho acuña el término de *baciyelmo*, que conjuga la ficción idealista del Quijote con el realismo práctico de Sancho Panza. Como se verá más adelante, esta metáfora es una representación perfecta de la naturaleza del *Salón de pasos perdidos*, o al menos la que Trapiello quiere concederle, y es su condición de texto referencial y ficcional al mismo tiempo, verdadero y fabulado a partes iguales.

En otro prólogo, el «Prólogo sentimental», Trapiello vuelve a demostrar el vaivén constante en el que oscila su consideración del carácter del *Salón de pasos perdidos*, pues señala que «esta novela y mi vida en ella son la misma cosa, y no se puede estimar una y no apreciar la otra. Por eso no puedo ni mentirte ni pedir que me creas, precisamente porque esto casi no es ni literatura» (Trapiello, 2015a: 8). Esta asunción de la correspondencia entre vida y texto incide en la idea de Caballé, según la cual,

al definirlo en el subtítulo como una «novela en marcha», si bien parece aludir al tópico de la vida, lo cierto es que el escritor no engaña a nadie. Está decidido a hacer literatura de su diario, a explotar sus posibilidades intelectuales y narrativas y de ahí (...) la concepción que, de forma dispersa pero recurrente, sostiene del género (Caballé, 2015a: 287).

Habría que matizar esta afirmación, en tanto que Trapiello evidencia su propósito y no tiene intención de *engañar a nadie*, pero mediante ella Caballé confirma la naturaleza del *Salón*: un texto que parte del diario personal para terminar conformándose como un diario literario.

II. 2. 4. 3. Los otros prólogos

Del resto de los prólogos, aunque de menor importancia que los anteriores, pueden extraerse conclusiones muy parecidas. Especialmente significativo es el de *El jardín de la pólvora*, escrito años antes que los citados hasta ahora, en donde otro encuentro polémico con Anna Caballé le sirve a Trapiello para esbozar algunas de estas ideas. Pese a carecer de la claridad de exposición teórica de los prólogos posteriores, algunas de sus declaraciones resultan de interés: para empezar, alude a la cuestión suscitada por Lejeune a propósito de su concepto de antificción y la cercanía o lejanía de los hechos narrados. Ante esto, Trapiello deja clara su posición:

En la vida todo es memoria y en literatura todo es intimidad. Podrá haber grados en una y en otra (recordar a medias o mal; velar más o menos nuestros sentimientos y pensamientos, de una manera explícita o implícita), pero no categorías distintas, y así un diarista, anotando algo sucedido el día anterior, ejercita lo mismo que quien la aplica a sucesos ocurridos medio siglo antes, y está hartado probado que hay escritores más imprecisos recordando lo sucedido la víspera, y más confusos o falsarios, que otros volviendo a remotos sucesos del pasado (Trapiello, 2005: 14).

La etiqueta de Lejeune, basada precisamente en esa diferencia temporal entre diario y autobiografía, se vería inutilizada a tenor de las palabras de Trapiello; al mismo tiempo, encontraría justificación en el desfase temporal y el *modus operandi* de sus diarios, pues no podría medirse su capacidad de decir verdad en relación con la fidelidad de publicación de los textos originales, ni tampoco en lo concerniente a la lejanía de los hechos narrados. Esto cobra un sentido pleno cuando el mismo Trapiello ofrece su opinión acerca del pacto autobiográfico de Lejeune, del que señala lo siguiente:

En cuanto al llamado «pacto autobiográfico», vamos a dejarlo aquí; el único pacto de una palabra, pública o privada, es consigo misma, y tanto en la literatura como en la vida, en la ficción como en la realidad, la palabra no conoce otro pacto que el de la verdad; todas las palabras acaban siendo verdaderas, incluso en sus pobres e interesadas mentiras, y antes se pilla a un mentiroso que a un cojo, como suele decirse (Trapiello, 2005: 14).

Su argumento se muestra en consonancia con todo lo anterior: no se trataría tanto de una oposición real al concepto de Lejeune, ni un intento de evitar el compromiso propio de la obra autoficcional, sino más bien una búsqueda de la libertad para narrar su verdad autobiográfica, propio del escritor rebelde que no se atiene a etiquetas ni géneros preconcebidos: «no importa el género de un libro, y los libros son los que quiere que sean quien los escribe, y otros vendrán que acaben haciendo canónicos todos estos inarmónicos y contrahechos centones» (Trapiello, 2005: 16).

Acorde con esta poética, en estos prólogos se confirma la evidencia del carácter indecible de este diario; si Trapiello suele escribir contra la PMD, que ve un exceso en sus continuas fabulaciones y ampliaciones del material autobiográfico, en el prólogo a *La cosa en sí* Trapiello trata el caso contrario en la figura de un profesor que prohíbe a

su alumno hacer una tesis doctoral sobre el *Salón de pasos perdidos* por la siguiente razón:

Le expuso su intención al catedrático de turno que debía dirigirle la tesis, y este se la desautorizó con aspereza, improvisando sus razones. Le dijo: «Con la vida cotidiana es muy difícil hacer literatura; más aún, yo creo que imposible» (Trapiello, 2006a: 9).

En la figura de este catedrático están representados todos aquellos que ponen en duda la posibilidad de encontrar virtudes literarias en los textos autobiográficos. Como señala Manuel Alberca,

una de las rémoras que arrastra la autobiografía todavía es la falta de reconocimiento literario, porque la crítica, la academia y los propios autobiógrafos españoles la menosprecian, cuando no la desprecian abiertamente. Se ha considerado y se considera que es un géneroseudoliterario, registrador de hechos históricos sin gracia ni vuelo artístico. En fin, una literatura mediocre y adocenada, al alcance de cualquier escribiente notarial (Alberca, 2018: 10).

Esta otra corriente de estudiosos leería los textos de Andrés Trapiello como textos referenciales con numerosos impedimentos para ser interpretados desde lo literario, pues los materiales cotidianos de los que se nutre su texto imposibilitarían su comparación con las grandes narraciones novelísticas. La presencia de este bando incidiría entonces en el carácter fronterizo de la poética de Trapiello, que tendría que reivindicarse frente a unos y a otros: por un lado, los autores que censuran sus excesos fabuladores para darle al texto un estatuto de ficción pura —el cual falsearía su carácter autobiográfico—; por otro, los autores que cuestionan el carácter literario de lo autobiográfico, pues solo considerarían la ficción pura como propia del terreno literario.

Trapiello ha mostrado esta posición intermedia, situada en la frontera entre géneros y críticos enfrentados, en todos estos prólogos, como se ha ido recogiendo hasta ahora. La conclusión debería pasar por dar fe de este carácter inevitablemente fronterizo del texto de Trapiello y su naturaleza ambivalente entre lo real y lo ficcional, que en última instancia deberá ser dirimida por el lector. Como ejemplo del primer caso, es muy ilustrativa a efectos pragmáticos la anécdota que Trapiello relata en estos prólogos en relación con el expresidente del Gobierno José María Aznar:

Hace años X, secretario de Estado de Cultura, le dijo a MB., editor de este Spp, quien le había preguntado por qué no era invitado yo jamás a ciertos almuerzos con el presidente de Gobierno, a la sazón el señor Aznar: «No, mientras siga publicando su diario» (Trapiello, 2015a: 23).¹²¹

Es posible que no haya mejor ejemplo para explicar la recepción referencial de los diarios de Trapiello, que inevitablemente son leídos en clave real por muchos lectores. En el otro extremo, estaría la posición de Arcadi Espada, que le reprochaba a Trapiello su ambigüedad referencial, y a la que el autor respondía así:

Arcadi Espada decía: «Tolstói distingue radicalmente entre los sueños del príncipe Andrei y las órdenes de Kutuzov. Hay una zanja. Sus diarios [refiriéndose a los míos] son más bien un delta donde es difícil distinguir entre el agua dulce y salada». En efecto, pero ¿qué hacemos con los Julio César de Shakespeare, o sus Ricardos y demás personajes históricos de sus tragedias? ¿O con tantos personajes de *À la recherche*? ¿Cuánto tienen de figuras históricas y cuánto de invención, de salado y de dulce? ¿Los suprimiremos de la literatura por el abuso de atribuir a personajes históricos sueños y parlamentos sólo de Shakespeare, en un caso, o de la ingeniería proustiana, en el otro, muy alejados seguramente de los hechos históricos que trataban de evocar? Por eso si yo declaro que esto es una novela no le estoy mintiendo a nadie (2016b: 12-13).

Trapiello explica su inocencia en el contexto de la promesa autobiográfica con la utilización de ese estatuto ficcional que pretende atribuir a sus diarios. Además, con la mención de nombres como Tolstói, Shakespeare o Proust, compara su *Salón de pasos perdidos* con las grandes obras de la literatura europea. En este sentido, tiene razón Caballé cuando señala que Trapiello está decidido a hacer —gran— literatura de su vida; porque, aunque su pugna por novelar su día a día sea constante, él mismo se detiene cada cierto tiempo para reconocer las dificultades de su empresa. Así, en la conclusión de su prólogo a *Apenas sensitivo*, señala: «Lo más extraño de todo es que ni yo, autor de esta ficción nuestra, sé qué ocurrirá, y no debería ser así» (Trapiello, 2011a: 12).

¹²¹ Pese a ello, en *Las inclemencias del tiempo* se relata una invitación de este tipo mediante la que Trapiello asiste, junto con otros escritores, a una recepción del entonces presidente José María Aznar (Trapiello, 2001: 371-376).

Esta última frase ilustra la naturaleza de su texto como diario real y autobiográfico, pues el escritor no puede predecir la vida. Trapiello no puede saber cómo va a concluir su *Salón de pasos perdidos*, pues se trata de una trama en movimiento, en plena marcha, y ahí es donde confluyen su idiosincrasia real y su carácter fabulado. Una vez más Trapiello admite la contradicción constante de su proyecto, que respira con salud cuando se libera de las reglas genéricas y los moldes conceptuales para habitar las aguas dulces y saladas del delta de Espada. En esto último reside, justamente, la poética diarística de Trapiello: el reconocimiento de su diario como texto híbrido, ambivalente y monstruoso, tema central de estos prólogos.

II. 2. 5. *La intimidad en el Salón de pasos perdidos*

Otro asunto destacado por Trapiello en estos textos versa sobre el carácter íntimo de sus diarios, concepto que protagoniza un debate frecuente en los estudios sobre el género y que ha afectado en ocasiones al *Salón de pasos perdidos*. Autores como Laura Freixas, Manuel Alberca o Anna Caballé emplean el concepto de lo íntimo para censurar los excesos del *Salón* respecto de la norma diarística. Freixas, por ejemplo, señala que «Trapiello rehúye el carácter tradicionalmente íntimo del diario» (Freixas, 1995: 38); Manuel Alberca añade que Trapiello escribe «con el freno de mano de la intimidad echado» (Alberca, 2013) y Caballé acusa a Trapiello de «mantener la intimidad (...) al margen de sus proyectos diarísticos» (Caballé, 2015a: 286). El mismo Trapiello utilizaba el concepto para arremeter contra el ensayo de Caballé, señalando que esta «no acaba de diferenciar entre privacidad e intimidad» (Trapiello, 2015a: 16).

En sus reflexiones, Trapiello muestra gran cercanía con la obra filosófica de José Luis Pardo, autor del texto citado *La intimidad*.¹²² Como ya se han desarrollado las relaciones entre intimidad y diario en la primera parte de este trabajo, se vincularán ahora estos conceptos con las declaraciones de Trapiello; para ello, hay que partir de su siguiente reflexión, ya expuesta:

La intimidad en un diario no existe, es una de esas ilusiones típicamente francesas por las que se supone que gracias a ella los diarios se alquitaran, como los perfumes, otra

¹²² Trapiello, incluso, menciona un encuentro personal con Pardo en el que aparecen estos mismos temas (1998a: 45).

ingenuidad como creer que la buena comida se guisa con mantequilla: cuando la intimidad se hace pública en vida de un autor, justamente por ello deja de serlo (has citado muchas veces aquello tan gracioso maireniano «nada menos íntimo que un diario íntimo»); y cuando ese autor muere, la intimidad se disuelve o se evade, por la misma razón que los piojos abandonan un cuerpo cuando éste muere (Trapiello, 1998a: 248).

Aunque el tono de la reflexión tiende a la *boutade*, se puede reseñar el ejercicio de desmitificación de lo íntimo llevado a cabo por Trapiello, estrechamente relacionado con las teorías de Pardo. Según estas últimas, lo íntimo es precisamente aquello que, por su naturaleza, cuando sale al exterior deja de ser tal, evidenciando el carácter contradictorio de etiquetas como *diario íntimo*. Con esta declaración, Trapiello pretende desacralizar el espacio privado del diario personal, un instrumento que en muchas ocasiones se ha utilizado para medir la sinceridad del diarista a la hora de construir un diario realmente autobiográfico. Para él, «la intimidad no puede ser juzgada como valiosa, sino únicamente como intimidad, y en ambos casos se roza, sin duda, con una intimidad en estado puro, hasta donde es pura la intimidad que se participa a un diario» (Trapiello, 1998a: 45). En estas coordenadas, ofrece su propia definición de lo íntimo: «lo íntimo hace referencia siempre a aquello cuya publicidad modificaría o imposibilitaría nuestras relaciones con los demás» (Trapiello, 1998a: 47). Y añade, después de muchas páginas de reflexión,

Intimidad es exactamente aquello sobre lo que descansa nuestra verdad, lo que realmente somos no a ojos de los demás, sino para nosotros mismos. (...) La intimidad viene a ser así como la conciencia en estado puro, antes que la modifique nada, prejuicios, intereses, educación, inhibiciones... Algo, en definitiva, que, mientras permanece íntimo, no tiene valor ninguno más que para el sujeto. Paradójicamente, la intimidad, pues, no tiene en un primer momento valor de cambio ninguno, al contrario que cuando es saqueada, que puede llegar a ser algo muypreciado en los más diversos sistemas de trueque, compras y chantajes. Pero en un momento determinado la intimidad deja su ámbito natural de reserva (y habría seguramente que hacer una distinción entre lo íntimo y lo secreto, en la medida en que lo íntimo nace y muere con uno y lo secreto nace siempre fuera del sujeto, y muere en él) y por diversas razones se pone en circulación. Digamos que se inicia un tráfico. De hecho en los diarios íntimos también se trafica con intimidad (Trapiello, 1998a: 62).

Si bien el autor distingue rigurosamente entre la intimidad «en estado puro» y la que se construye en un diario —en cuyo proceso, en términos de Pardo, se pasaría de intimidad a privacidad—, finalmente reconoce su capacidad para ser puesta en circulación y el tráfico de intimidad que puede existir en determinados diarios. Mayor relevancia posee su equiparación entre intimidad y «nuestra verdad», puesto que se trataría de lo que somos «para nosotros mismos»; esa concepción de la intimidad como relación con uno mismo determina la poética diarística de Trapiello toda vez que conlleva el punto central de su pensamiento: carece de sentido medir la intimidad de un diario si esta depende del carácter personal del diarista, circunstancia que lo conduce a oponerse a los críticos que miden cuantitativamente el espacio íntimo del diario personal. El carácter subjetivo de lo íntimo se relaciona además con el tipo de verdad autobiográfica que transmite el diarista: igual que sucedía antes, carece de sentido medir la sinceridad de un diarista teniendo en cuenta la cantidad de intimidad o privacidad expuesta. No es más sincero así el diario de Anaïs Nin, amiga del escándalo, que el de César González-Ruano, cuya privacidad se encuentra sugerida y ha de ser deducida de los detalles.

Esta concepción de lo íntimo redundante finalmente en la construcción del espacio íntimo llevada a cabo en el *Salón de pasos perdidos*, que Trapiello define como un lugar familiar y cercano:

A mí me gustaría que estas páginas fuesen solo la novela de esa pequeña sala a la que se va sumando gente (...) El lugar en el que no se cuentan intimidades, desde luego, pero del que tampoco está ausente esa clase de confianzas que guardamos para unos pocos, queridos y leales, escépticos y románticos, afables y solitarios (Trapiello, 1998a: 183).

Frente a los diarios de las escandalosas revelaciones personales, propone un texto que se encargue de «restituir un poco de silencio a una sociedad dominada por el ruido, y un poco de quietud a una civilización demasiado movida» (Trapiello, 1998a: 48). Un texto en el que, como una casa, metáfora que emplea en muchas ocasiones, el diarista recibe a sus fieles lectores para contarles privacidades que solo tienen valor en la atmósfera de confianzas construida en el *Salón*. El carácter familiar y sincero de sus diarios se ve reflejado, por ejemplo, en la distinción que hace entre el tono de sus diarios y el tono de su blog:

Llegó uno a sentirse incómodo, porque sin querer me veía en el almanaque hablando de cosas íntimas. Aquí no me molesta hablar de mi intimidad; allí mucho. O mejor dicho, aquí no me importa hablar con intimidad de las cosas, un libro, un paseo, un viaje, un amigo, una urraca, M., mis hijos... Pero allí sí. El hecho de que en el blog pudieran leerlo gentes que no conozco en absoluto me inquietaba. Por el contrario, siempre he creído conocer a todos y cada uno de los lectores de estos libros, como si el papel nos uniera con vínculos que internet todavía no ha sido capaz de forjar (Trapiello, 2015a: 22).

Trapiello no renuncia a un tono «casi siempre íntimo» que «contribuye probablemente a la verosimilitud», dado que «el lector asiste a un soliloquio de alguien que no quiere hablar de sí mismo (el yo suele ser una lata), sino contar la vida, la suya y la de los demás» (2016b: 10). Una intimidad, por tanto, que se adapta a ese intento de Trapiello por, si no superarlo, rodear el Yo para hablar de sí mismo sin tener que agotarse en un discurso egoísta.¹²³

Como se sostenía en la primera parte de este trabajo, Trapiello es consciente de que lo íntimo en el diario es un componente que potencia, más que dificulta, su carácter literario. Ahora bien, ya no se trata de una intimidad en sentido estricto, sino la propia de una obra literaria. Así, el espacio íntimo se construye a semejanza de una atmósfera novelística y es potenciador de la literariedad del diario, hasta el punto de que, siguiendo a Aira (2008), se podría hablar de una intimidad literaria. Trapiello desarrolla esta idea para construir una intimidad propia en el *Salón*:

Mi intimidad de hoy está hecha de leer libros, de ir al Rastro, de estar aquí escribiendo cosas muy poco íntimas. Pero a veces leer un libro es más íntimo que fornicar, a veces mirar por la ventana sin pensamiento ninguno es más íntimo que todos los pensamientos, porque la intimidad se produce siempre en el ámbito del sentir, no en el del narrar, y de ahí que la literatura haya de elevarse sobre la prosa de la que está hecha porque la literatura es la primera destructora de la intimidad, ella, que puede crearla cuando deja de ser prosa, cuando, al fin, es poesía, vértice de todo aquello que llamamos creación (Trapiello, 1998a: 230).

Andrés Trapiello asume el carácter literario del espacio íntimo en el *Salón*, que además debe interpretarse en relación con lo poético. Este último elemento es muy

¹²³ Unamuno, en su *Diario íntimo*, ya hablaba de la «pueril yoización» (1970: 144).

importante para entender la naturaleza del *Salón*: su autor escribe cada entrada del diario como el poeta acude a cada poema de su poemario, por lo que recalca que «puede haber más intimidad en el poema que tal o cual escribió la víspera y publicó al día siguiente que en cientos de páginas de diarios sedicentemente íntimos» (Trapiello, 2015a:15). Consciente de que la intimidad es condición *sine qua non* de la mejor literatura —«Sin intimidad no hay literatura que valga, aunque para compartirla haya de aparecer bajo un disfraz» (Trapiello, 2017: 53)—, construye la suya a través de una atmósfera familiar, que busca acercarse al lector para susurrarle las confidencias de su día a día.

En último lugar, y a pesar de esta insignificancia buscada, hay que valorar el componente de arrojo que implica toda revelación privada, sobre todo a partir de que el diario, año a año, haya ganado popularidad y nuevos lectores. El escritor es consciente de esta circunstancia y se hace eco de ello en varias ocasiones: en la entrevista de Arcadi Espada reconoce «vivir peligrosamente» cuando este le pregunta por la necesidad de usar cierta protección y en *Mundo es* declara que «circular nuestra intimidad tiene costes altos» (Trapiello, 2017: 207). Esta intimidad del *Salón*, aunque se diferencia de las grandes confesiones autobiográficas, conlleva el foucaultiano *coraje de la verdad*, lo que será relacionado más tarde con la propuesta ética de estos diarios.

II. 2. 6. Algunas conclusiones: el Yo baciyélmico

Una idea que puede trenzar las cuestiones descritas acerca de la poética diarística y resumir todo lo planteado es la siguiente: Trapiello intenta cabalgar las contradicciones de su texto para dejar clara la que en todo caso es su intención primordial, que es la de crear una obra de gran literatura a partir de un diario personal. Casi todos los interrogantes que se plantea con respecto al *Salón* se relacionan en última instancia con la interpretación y lectura real o ficcional del texto diarístico; esto, que es de sumo interés para un acercamiento teórico, resulta sin embargo incómodo para el autor que intenta mantener cierta coherencia. Como se ha dicho, el autor tiene que lidiar con dos grupos de escritores: por un lado, los críticos que le reprochan sus infidelidades continuas a lo que consideran el género puro del diario personal, o diario íntimo en su terminología, para leerlo como texto ficcional sin otro interés; por otro lado, aquellos que solo admiten una lectura referencial del texto, sin reparar en las virtudes literarias del *Salón* e incluso planteando objeciones a su posible inclusión en el canon literario.

Ante estas dos posiciones, Trapiello opta por tomar una intermedia, construida, eso sí, por las diferentes declaraciones que expone a lo largo de los casi treinta años que median entre la publicación del primer tomo y el último. Esta posición intermedia se resume en la asunción de las cualidades inevitablemente referenciales de su texto y su naturaleza final, que es novelística. Reemplazando el debate entre lo verdadero y lo falso por el que diferencia entre lo verídico y lo verosímil, Trapiello entreteje una reflexión teórica que, si bien puede tacharse de contradictoria en algunos aspectos, resulta de interés para entender el diario personal como género literario, así como la idiosincrasia de la Literatura del Yo. A partir de esta teoría, el texto creado como documento cotidiano es modificado y reformulado en sucesivas ocasiones hasta su versión final; esto no tiene por qué implicar una desnaturalización del diario, dado que no se trata de falsificar lo otrora verdadero, sino de reconstruir literariamente una vida, como hace el autobiógrafo. Para Trapiello, hay un proceso de novelización, no de falsificación; este proceso es inevitable en todos los textos publicados que aspiran a ser interpretados desde un punto de vista literario. Por ello, no asume la mentira de lo literario, sino la configuración poética inherente a toda construcción referencial, que Vera Toro definía como *fictio*; incluso relata en numerosas ocasiones el modo en que su escritura diarística se corresponde con su vida. Por ejemplo, en *Los caballeros del punto fijo*, Trapiello relata una escena que funciona como metáfora: allí narra el recuerdo de cuando era un niño y, al quedarse solo en casa, solía buscar los álbumes de fotos familiares en las que aparecía él con menos edad todavía; su apariencia en esas imágenes, como ocurre en muchas ocasiones en esas circunstancias, le decepcionaba hasta tal punto que un día decidió romper las fotos: «comprendí que era posible destruir el pasado, incluso el presente. Fui rompiendo en trocitos irrestañables todas aquellas fotos que tanto daño me habían causado» (Trapiello, 1998a: 193). A lo que añade:

Han pasado más de treinta años de aquel día y no siempre consigo permanecer indiferente delante de retratos que me han ido haciendo después, pero yo creo que ya no me tomaría la molestia de romperlos. ¿Para qué? La experiencia nos dice que muchas de esas imágenes de nosotros mismos, que nosotros juzgamos execrables, otros, por el contrario, las creen fidedignas de lo que somos, incluso les parecen favorecedoras. Por otro lado, no tendría objeto quitarlas de la circulación, pues me asiste la sospecha fundada de que nadie habría de echarlas de menos. La naturalidad, hoy, me parece que es dejar las cosas como estaban, como nos van llegando. En las páginas de esta novela en marcha yo también me

suprimiría a veces, si pudiese, pero de nuevo me acomete el desánimo y cierto desasosiego, al mismo tiempo, y ya no hago nada. (Trapiello, 1998a: 194)

Para empezar, admite la posibilidad de realizar lo evidente: ofrecer una imagen edulcorada de sí mismo y rechazar aquello que lo afea ante la mirada de los demás. Esto, que seguramente es inevitable en un diario —André Gide confiesa su «exasperación» al leerse en sus diarios de juventud (Gide, 2013: 252)—, y el propio autor admite en varias ocasiones, es compensado sin embargo por una actitud como la del anterior párrafo; Trapiello expone a la hora de retratarse una honestidad, basada en la naturalidad y en cierto estoicismo, que resume así: «para la vida uno tiene que acostumbrarse a estar siempre un poco desilusionado y un poco triste. Quizás la naturalidad sea eso, no ser más ni menos de lo que pensamos, sino otros» (Trapiello, 1998a: 194-195). Esta última declaración apunta a dos elementos: por un lado, la ética del autobiógrafo que se deduce de sus palabras, quien, si bien renuncia al pacto autobiográfico, escribe con la honestidad del que no se miente a sí mismo; por otro lado, la frase de ecos rimbaudianos —*Yo es otro*— lleva a pensar en el desdoblamiento que Trapiello lleva a cabo en sus diarios y que permiten hablar de un Yo personaje, un Yo otro, un Yo novelesco y literario. En la convivencia de estos dos elementos puede verse el doble carácter de los textos de Trapiello, en donde el Yo mantiene características referenciales y performativas al mismo tiempo, tal y como se veía en el primer punto de este capítulo.

Esta poética de honestidad en los diarios puede relacionarse con la construcción del Yo, configurado a partir de una primera persona que pretende ser natural y liviana:

El yo que emerja de un libro como éste ha de ser como la boca de una chimenea, con un fuego ni tan vivo que nos eche para atrás, ni tan convaleciente que nos eche a la cama. (...) El yo no de la cobra, que nos hipnotiza o el de narradores demasiado conscientes de su poder de seducción, sino el más apacible yo del que intercala la conversación de sugestivos silencios. Un yo silencioso y expresivo. Nunca elocuente (Trapiello, 1998a: 228).

Este Yo que no sobrecarga, que además dialoga con el estilo de Trapiello, puede ser puesto en conexión con el Yo de las *Epístolas a Lucilio* de Séneca y con el Yo de los *Ensayos* de Montaigne. Según Trapiello, el Yo debe compensar su omnipotencia,

pues todo se narra desde su perspectiva, con una ligereza buscada. Esto contribuye al tono novelístico que persigue; en algunas ocasiones aparece un narrador en tercera persona (Freixas, 1995: 40) y en otras su personaje Trapiello se olvida en la narración de otros sucesos; esta ausencia del Yo —que muchas veces es Uno— permite una lectura más ágil que el mismo autor reconoce: «admiraba mucho a Baroja, que escribe sus novelas poniéndose un poco en segundo término, nunca te dice: ojo, aquí hay un novelista. En esos diarios novelados creo que los lectores acaban olvidándose un poco de mí» (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

Este Yo, por tanto, se desarrolla en dos direcciones: por un lado, es reflejo de la naturalidad buscada por Trapiello, que repercute en la construcción de una sinceridad textual; por otro, le proporciona al diario un carácter narrativo que no se encuentra en otros textos limitados por el protagonista. Se construye un texto sincero —que contiene una verdad autobiográfica— y al mismo tiempo un texto novelístico, lo que redonda una vez más en esa *indecibilidad* entre lo referencial y lo ficcional en la que se mueve el *Salón de pasos perdidos*.

Ha repetido este escritor muchas veces el motivante para el nacimiento de su texto:

No podía esperar a ser conocido para escribir un diario, porque entonces no hubiese podido escribirlo nunca. En realidad empecé a escribirlo porque quería escribir una novela, y no sabía cómo hacerlo. Pensé que si Galdós tenía razón, y que «por dondequiera el hombre vaya lleva consigo su novela», yo tenía una, como todo el mundo. Solo era cuestión de contar mi vida, o mejor aún, la vida de los demás, más interesante seguramente que la mía (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013)

Escribir sobre los demás a partir del filtro inevitable del Yo; ese es el basamento que sustenta el *Salón* y en ello reside su poética diarística: en la construcción de una novela de la vida, sin renunciar a ninguna de las lecturas de su texto, interpretable desde coordenadas ficcionales y referenciales. Por tanto, para llegar a la médula de estos diarios, se propondrá un análisis del estatuto literario y autobiográfico a un tiempo del *Salón de pasos perdidos*.

II. 3. ELEMENTOS LITERARIOS DEL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS* I: ESPACIO, PERSONAJES, TIEMPO Y ACCIÓN

Para analizar las posibilidades de interpretación literaria en los diarios de Andrés Trapiello, se va a construir un análisis a partir de dos puntos de vista: en el primer caso, trataré de localizar los diferentes elementos que pueden dotar al texto diarístico de un estatus similar al de la narración literaria; en el segundo, estudiaré los componentes de contenido y estilo que pueden inducir a la lectura del diario como texto literario. En lo referente al primer análisis, llevado a cabo a lo largo de este capítulo, el punto de vista se situará en las inmediaciones de la narratología. Se expondrán cuatro elementos primordiales en toda narración literaria como son el espacio, los personajes, el tiempo y la acción. Planteados estos, se podrá entender la lectura propuesta por estas páginas para afrontar las similitudes entre narración diarística y narración novelesca. En la segunda parte del análisis, desarrollado en el siguiente capítulo, se procederá a una exploración de las diferentes formas genéricas que nutren el diario, en tanto que se trata de una forma abierta en donde caben todo tipo de discursos, así como al estudio del estilo prosístico, que puede arrojar luz sobre las cualidades literarias del texto.

II. 3. 1. *De los espacios referenciales a la espacialización*¹²⁴

El título de los diarios evidencia su construcción como espacio con una identidad concreta. El *Salón de pasos perdidos*, como Trapiello explica en cada edición, es aquel salón de las viejas casas «donde nadie se detenía, pero por donde se pasaba siempre que

¹²⁴ Se emplea el concepto de espacialización, utilizado por Darío Villanueva para explicar el proceso narrativo que se produce en el *Salón* cuando los espacios referenciales se desarrollan como espacios literarios. La definición de Villanueva es ilustrativa: «Operación fundamental en el proceso de transformación de una Historia en un Discurso mediante una Estructura narrativa. Consiste en la conversión del Espacio de la Historia en un espacio verbal en el que se desenvuelvan los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la Descripción» (Villanueva, 1992: 189).

se quería ir a alguno de los otros».¹²⁵ Ese sitio de paso, sin aparente grandeza, es presentado a través de la *captatio benevolentiae* de Trapiello para explicar su propia consideración de los diarios: libros en los que es «absurdo quedarse», pero por los que es necesario pasar. El concepto del *Salón* se configura como un marco narrativo empleado para cobijar todo el mundo que se desarrolla a partir del Yo de Trapiello; lo interesante es que nada del marco elegido es inocente: la naturaleza vetusta y destartalada del palacio español venido a menos coincide con toda la poética modernista del Trapiello que se nutre de la obra de Francis Jammes (Marià Manent, 1994: 60). Los paralelismos con el tópico de la hidalguía española en decadencia son claros, pero además hay también cierto galicismo, como señala Carlos Pujol (2009: 33), que asemeja esta poética a la de los poetas simbolistas franceses, con los que Trapiello comparte otras características, como se ha expuesto en el primer epígrafe de esta segunda parte. La segunda parte del título completa ese tono decadente cuando alude a los «pasos perdidos» que son el símbolo más notorio del *flanêur*, el paseante en el que Trapiello se convierte en muchas partes del *Salón*. Estos pasos perdidos, como ha visto Carlos Pujol, remiten además a un elemento temporal, dado que son los que «al vivir se dejan atrás rápidamente, porque la vida empuja sin miramientos, y que no tardan en ser recuerdos confusos, en la mayoría de los casos simple olvido» (Pujol, 2009: 33), y una de las funciones del diario es la de rescatar estos recuerdos en la página escrita.

El *Salón de pasos perdidos*, en suma, es el marco cuya función es englobar a los otros espacios del diario, que serán descritos a continuación. No es arbitraria, en este sentido, la naturaleza doméstica del nombre; como señala Mainer,

el rito de denominar la propia casa —expresión de nuestra proyección en la realidad y, a la vez, corazón de nuestra intimidad, cuerpo concéntrico con ella— forma parte de un instinto común de posesión. Los autores de dietarios o de series personales construyen con palabras un artilugio parecido que les muestra y, a la vez, les vela y por eso, las

¹²⁵ Se reproduce aquí el texto inscrito en todas las contracubiertas del *Salón*: «En las viejas casas había siempre un Salón Chino, un Salón Pompeyano, un Salón de Baile, otro de Retratos, cada uno empapelado o pintado de un color, con unos muebles apropiados y decoración idónea... En estos palacios españoles, un tanto vetustos y destartalados, había también un salón que llamaban de Pasos Perdidos. La casa que no lo tenía no era una buena casa. Era el salón donde nadie se detenía, pero por donde se pasaba siempre que se quería ir a alguno de los otros. Al autor le gustaría que estos libros llevaran el título general de *Salón de pasos perdidos*. Libros en los que sería absurdo quedarse, pero los cuales no podríamos llegar a esos otros lugares donde nos espera el espejismo de que hemos encontrado algo. A ese espejismo lo llamamos novela, y a ese algo lo llamamos vida».

denominaciones metafóricas que ponen a su obra recuerdan tan poderosamente el ámbito doméstico (Mainer, 2009: 38).

II. 3. 1. 1. El Rastro

Juan Marqués destaca en un artículo (Marqués, 2018) la primera frase del prólogo de *El Gato encerrado*, que empieza así: «Esta mañana tenía el Rastro esa grandeza de los días de invierno» (Trapiello, 2010a: 9).¹²⁶ El Rastro de Madrid es el espacio más emblemático de los diarios de Trapiello y presenta una simbología que se corresponde perfectamente con la atmósfera narrativa del *Salón*. Solo hay que comprobar el resto de ese primer párrafo: «Apenas había amanecido y ya estaban desplegándose los primeros puestos. Todas las cosas que iban extendiendo sobre la acera parecían oxidadas (...); hasta los libros tenían algo de escombros». Esta utilización irónica del término *grandeza* para referirse a un conjunto de chatarra muestra el tono tragicómico y distorsionador de Trapiello; la naturaleza de escombros del libro, además, le otorga al Rastro un parecido con las ruinas simbolistas a las que Trapiello se acerca en su poesía. El Rastro es el escenario perfecto para que el Trapiello *flanêur* deambule durante horas en un espacio que, aparte de poseer un carácter literario en tanto que almacén de libros, es un vertedero de objetos humanos de todo orden: en el Rastro están desde los restos de casas señoriales, hasta ropajes o muebles de lujo venidos a menos, conviviendo con monedas de cobre, libros viejos y todo tipo de chatarra. Un mundo en ruinas en donde el paseante deambula con el objetivo de encontrar algo que no sabe qué es exactamente; no puede haber un símil más claro con el *Salón de pasos perdidos*. Juan Marqués va más allá al conectar esta búsqueda con una poética literaria:

Encontrar cosas en el Rastro es revitalizar objetos, devolver algo de vida y calor a cosas desmembradas, separadas, dispersas..., es reunir las para, haciéndolas nuestras, convertirlas en otra cosa. Como en la poesía, el proceso de selección o descarte de lo que va saliendo al paso delata una personalidad, revela un carácter, dice mucho del *flanêur* ilusionado que indaga (Marqués, 2018).

¹²⁶ Se emplea, para elaborar las citas, la reedición de 2010. La primera edición, como se ha dicho, es la de 1990: Trapiello, Andrés (1990), *El gato encerrado*, Valencia, Pre-Textos.

El Rastro se presenta como alegoría del diarista que selecciona, en un ejercicio de índole literaria, los momentos de su vida que quiere narrar. Aunque se trata de un lugar real, en el que Trapiello desarrolla su cotidianidad, también posee una función ficcionalizadora, en la medida en que el autor lo dota de características que superan la dimensión familiar del día a día:

El Rastro le pone a la gente siempre un poco melancólica. El Rastro viene a ser para uno como ese cementerio trapense, en el que van los hermanos a cultivar las flores de la metafísica para el jardín de ultratumba. El Rastro nos enseña a quitarnos importancia. Y sólo por el ánimo que traemos de él, podemos leer el mundo y la realidad de otro modo (Trapiello, 2006a: 57).

Esa forma de «leer el mundo y la realidad de otro modo» es efectivamente esa transición del espacio real al literaturizado que Trapiello propone. Esto se puede ver igualmente en las continuas descripciones que Trapiello realiza de los personajes que circulan por el Rastro, que se convierte en un escenario galdosiano lleno de vida. Trapiello, por ejemplo, describe la agitación que se vive:

Esta mañana en el Rastro presenciamos una discusión furiosa y violenta entre dos a propósito del derecho de emplazamiento. Uno le dijo al otro: «Mira, no me toques los cojones, porque te voy a dar una hostia en el cielo del paladar». Yo siempre me paro a mirar estas discusiones. Nos paramos siempre unos cuantos, a cierta distancia, vueltos de medio lado, dispuestos a seguir el camino si la cosa se pone mal, y empiezan a repartir (Trapiello, 1995a: 335).

También describe los personajes que protagonizan el teatro del Rastro:

En el Rastro se entera uno de cosas, como cuando se vive en la calle. Hablando de X, a quien yo llamo el hamburgués, porque va con una de esas gorras holandesas de marinero, me contó algo extraño, que yo no había oído nunca. Es un hombre que ha tenido dieciocho hijos, nueve de una mujer y nueve de otra. A los de esta última los hemos visto crecer, porque la madre se los traía siempre con ella, con meses, helara o hiciera calor, y la hemos visto darles de mamar allí, con aquel frío (...) (Trapiello, 2013: 44).

En la descripción de estos personajes, una descripción que se produce de forma regular en el diario, se manifiesta la literaturización de tal espacio, que de escenario cotidiano pasa a convertirse en uno de los pilares narrativos del *Salón*, puesto que en él «no quedan ya sino las pavesas de un gran fuego», que «es justamente lo único que termina dando testimonio de personas y de vidas, lo que arma las novelas» (Trapiello, 2016a: 35).

II. 3. 1. 2. Las Viñas

Si el principal escenario urbano es el Rastro, la contraposición natural, el espacio rural que más abunda en el *Salón*, es el referente de la casa de campo que tiene Trapiello en Extremadura con el nombre de Las Viñas, en la que AT¹²⁷ pasa muchos periodos vacacionales en compañía de su familia. De hecho, se trata del primer espacio que aparece regularmente en el diario, pues este comienza siempre el primer día de cada año. Dado que AT suele pasar la Nochevieja en Las Viñas, este lugar se ha conformado como el pórtico habitual del *Salón*.

Las Viñas se conforma como el lugar de evasión de estos diarios. Allí Trapiello ha compuesto las páginas más simbolistas y, posiblemente, las que establecen una mayor cercanía entre su prosa diarística y su poesía. Para entender lo que significa este paisaje bucólico en el desarrollo de los diarios, hay un pasaje significativo de *Las nubes por dentro* en el que Trapiello describe la abrumadora sensación de felicidad que lo invade en su casa de campo:

Al llegar a Las Viñas se produce siempre ese milagro que es encontrar todo igual que hace un mes, unos años, doce, doscientos. Acostumbrados a ver que las cosas cambian cada temporada (desde los yogures hasta la literatura), algo como Las Viñas no tiene precio. (...) Todo el campo está verde, los membrillos por el suelo y las aceitunas volviéndose cada día que pasa más negras y brillantes. (...) Una vez leí en Julian Barnes algo de la gente que se extasiaba al oler el césped recién cortado. Puaj, decía él. Uno debe de ser de la tribuna de los puaj, porque me gusta el viento templado y benigno del otoño y mirar las últimas rosas de este año, resistiendo todavía las acometidas de las noches, cada día más frías, rosas, noches (Trapiello, 1995a: 307).

¹²⁷ Como se verá más adelante, AT. es la denominación del protagonista narrador: Andrés Trapiello. Se empleará con asiduidad para aliviar la repetición nominal entre autor, narrador y personaje.

Frente al dinamismo de lo urbano, de un espacio como el del Rastro, el espacio rural que describe Trapiello es estático y atemporal, y se relaciona con el tópico renacentista de la feliz Arcadia. La mención a todos los elementos de la belleza rural (rosas, membrillos, aceitunas) culmina un paisaje poetizado por el protagonista. En este sentido, hay un nombre que ha aparecido antes y que es muy importante para entender la idiosincrasia de este escenario, y es el del poeta Francis Jammes. El propio Trapiello se refiere a él:

No era de noche del todo y salí como Francis Jammes con los dos perros, pendiente del pequeño, por si quería fugarse de nuevo, como los hospicianos. Los olivos recordaban al poeta bearnés, unas sombras que llevaran capa y capucha (Trapiello, 2005: 308).

Como se ve, reconoce la influencia literaria a partir de la que describe un espacio que, aunque real, es construido mediante técnicas literarias, y sobre todo poéticas. Las equivalencias con muchos pasajes de su obra poética son perceptibles. En «Silva de los olmos», de su poemario *El mismo libro*, Trapiello canta a un campo que, en su estado crepuscular, es muy similar al pasaje citado antes:

ME gusta ir por el campo
cuando muere la tarde. Son momentos
de no pensar en nada
ni de sentir tampoco sino acentos
mínimos, la callada
arboleda o el cielo prisionero
en el profundo pozo. Qué lastimero
aire tienen las cosas
entonces, las quimeras que soñamos,
los mundos sin reclamos,
las sombras y las derrotadas rosas
que van a nuestro lado.
Todo al final resulta un es cansado
como escribió Quevedo:
la lámpara encendida,
la noche entrando

montada sobre el miedo
y el río de la vida
con duelo de riberas y pasando (Trapiello, 2002b: 265).

En una construcción circular de los tomos del diario, Las Viñas es también el lugar donde normalmente vuelve a terminar el año, de tal manera que se conforma como el sitio «donde queda ubicado el balance final de cada calendario, con su melancolía, su contabilidad emocional, su debe y su haber, sus ganancias y sus pérdidas, lo aprendido y lo terminado» (Marqués, 2018). Las Viñas es el marco bucólico y literaturizado del *Salón de pasos perdidos*; su idiosincrasia, además, puede emparentarse con el material genético de estos diarios: un caserón viejo e intempestivo, perdido en la España rural, que tiene una naturaleza referencial al tiempo que se construye con elementos líricos de carácter literario.

II. 3. 1. 3. Conde de Xiquena y otros espacios referenciales urbanos

Tras el Rastro, el espacio urbano más importante en el *Salón* es la vivienda habitual de AT en el centro de Madrid, en la calle Conde de Xiquena. Paradójicamente, el espacio más destacado en este contexto no es la propia vivienda, sino los lugares cercanos a ella: la plaza de las Salesas, la Iglesia y convento de las Mercedarias Descalzas (conocido popularmente como Las Góngoras) o muchos de los comercios cercanos, entre otros. Esto resulta de interés porque la mirada de Trapiello prefiere centrarse en lo exterior; además, muchos de estos espacios pierden su referencia real y, a fuer de ser descritos en repetidas ocasiones a lo largo de los tomos del *Salón*, caen en un claro proceso de literaturización. Ocurre con la plaza de las Salesas, que termina convirtiéndose en una parte más de la vivienda de Trapiello:

Cuando me siento morir, a eso de las cinco o las seis de la sobretarde, anocheciendo, me pongo el abrigo y bajo despacio las escaleras, sin encender la luz. Se sabe uno de memoria la escalera de su casa, y porque también ella está muriendo, lo hago de puntillas, por no estorbarle esa hora corta de su agonía. Salgo a la calle en el momento en que se empiezan a encender las luces de las farolas y los escaparates de los pequeños comercios. (...) Me cruzo, hasta llegar a la plaza de las Salesas, con otras gentes que caminan sin hacer ruido. (...) Siempre quedan en los castaños que suben a la plaza de las Salesas

algunas hojas amarillas (...) Me conocen tanto como conozco yo la escalera de casa (Trapiello, 2015a: 62-63).

Este párrafo es un claro ejemplo de lo comentado: Trapiello desarrolla la narración a partir del momento en que sale a la calle; el punto de vista es siempre hacia el exterior, hasta el punto de que se funden los tres espacios: el de su hogar, el de la escalera de vecinos y la calle. Así, aunque se encuentran en el *Salón* pasajes en los que se describe el interior de esa vivienda, la perspectiva siempre se suele centrar en detalles concretos para llevar a cabo descripciones con un alto contenido de lirismo:

A quién dar gracias por todo esto: esta mañana entraba la luz de lado sobre la mesa, llegaba hasta las fotos de M. y de los chicos, en sus marcos de madera, y vestía el tapete con pátina lujosa. En el platito de cristal azul había unos pétalos secos de rosa y al lado un ábaco antiguo para sumar los momentos felices. Las fotos, de hace unos años, me echaron encima más tiempo del que en realidad ha transcurrido, y sentí de pronto el deseo de volver a este día de este año para vivir lo que estaba llamado a escaparse (Trapiello, 2016a: 73).

En otro pasaje de *La cosa en sí*, AT habla de su vivienda a propósito de una instalación de calefactores (2006a: 205-212), pero rápidamente el relato se centra en la descripción del instalador de calefactores. De igual modo ocurre cuando, en algunas ocasiones, habla de sus vecinos, como sucede en *Locuras sin fundamento* (Trapiello, 2003: 48-50).¹²⁸ El mundo de Conde Xinquena, por tanto, es ampliado a los espacios circundantes y poetizado como ocurría en buena parte de las escenas de Las Viñas, en tanto que el paisaje es, como ocurre generalmente en la poesía, un pretexto para exponer el estado de ánimo del Yo que se describe en la página.

Además de Conde de Xiquena y sus cercanías, hay numerosos elementos urbanos que circulan por estas páginas, normalmente relacionados con el Madrid de Trapiello: la cuesta de Moyano, los jardines del Retiro, calle de Serrano, etcétera. Estos escenarios tienen como denominador común una naturaleza vetusta; por ejemplo AT fija la mirada en comercios antiguos:

¹²⁸ Se emplea, para elaborar las citas, la reedición de 2003. La primera edición, como se ha dicho, es la de 1992: Trapiello, Andrés (1992), *Locuras sin fundamento*, Valencia, Pre-Textos.

Y qué belleza hay en las cacharrerías que aún siguen abiertas en Madrid. Han ido sucumbiendo en el resto de las provincias, pero aquí, al paio de las tormentas del tiempo, han logrado enquistarse en las viejas, torcidas y sombrías calles de estos barrios costrosos, de beneficencia (Trapiello, 2016a: 222).

Son frecuentes además ciertos espacios interiores por los que AT siente especial predilección y que favorecen la literaturización de lo narrado frente a la nota cronística de otros lugares: se trata frecuentemente de viejas casas del Madrid dieciochesco y decimonónico a los que AT llega por diferentes motivos, en muchas ocasiones relacionados con su pasión bibliófila. En *El gato encerrado*, AT visita la biblioteca «de un drogadicto, cuyo padre había sido amigo de Hemingway y Cyril Connolly» (Trapiello, 2010a: 30), y la descripción del espacio decadente, unida a la de un personaje digno de Burroughs, ofrece el espacio vetusto de las casas señoriales de Madrid; en otro pasaje de *Los caballeros del punto fijo*, AT describe una casa del barrio de Salamanca que está vaciándose, y la enumeración de los objetos en decadencia le sirve como pretexto para enlazar una serie de greguerías (Trapiello, 1996: 362-363). Hay en estos escenarios una suerte de poética del espacio envejecido que casa a la perfección con su espíritu simbolista, habitante de ese «Madrid un poco cochambroso y viejo» (Trapiello, 2011a: 61) que descubre en todo momento en el *Salón* y que tiene en su esencia la naturaleza del constructo literario.

II. 3. 1. 4. Los viajes

En último lugar, otros elementos espaciales de importancia en el *Salón* se derivan de los numerosos viajes que AT acomete en calidad de escritor y también de turista. Entre los viajes más emblemáticos del *Salón*, se hallan los viajes a Lisboa, a Roma, a La Habana, a Nueva York, a México o a Puerto Rico, entre otros. Hay en todos estos viajes una suerte de voluntad cronística que se parece a la de los diarios de viajes clásicos: desde el *Diario de viaje a Italia*, de Montaigne, hasta el *Diario de un viaje a las Hébridas con Samuel Johnson*, de James Boswell. Sería uno de los elementos más externos del *Salón*, si bien es cierto que AT no puede dejar en ningún momento de ofrecer una mirada filtrada por el Yo diarístico. Por ejemplo, aunque el viaje a La Habana, a un acto cultural patrocinado por el Ministerio, comienza como una auténtica crónica periodística, a medida que el relato avanza rápidamente el Yo protagonista empieza a

hablar de sí mismo en relación con los otros escritores invitados, y la crónica deriva en auténtico relato autobiográfico, con tintes más novelísticos que cronísticos (Trapiello, 2000: 389). Lo mismo ocurre en el viaje a México, invitado con motivo de la Feria del Libro de Guadalajara y que Trapiello narra extensamente en *La cosa en sí*. Allí el viaje ni siquiera puede tener un carácter diferente al del *Salón*, pues AT narra todo con el mismo tono que utiliza en el resto de entradas —la mirada se centra en los pensamientos del Yo diarístico frente a las acciones de las que es protagonista activo o pasivo; la crónica del viaje es secundaria—, e incluso se conforma como el pasaje más importante de ese tomo con un total de 97 páginas (Trapiello, 2006a: 544-641). Incluso en el viaje turístico de corte familiar, en compañía de M. frecuentemente y que incita a lo cronístico —como sucede con el viaje a Nueva York narrado en *El tejado de vidrio* (Trapiello, 2016a: 83-104), en donde el narrador suele centrar su mirada en las novedades de la plaza visitada—, el Yo de Trapiello termina aflorando para abundarse a lo largo de la página —en este viaje, por ejemplo, a propósito del trayecto en avión, en donde narra sus andanzas con un claro tono novelístico—, de tal manera que podría concluirse que el propio Trapiello utiliza estos viajes como un componente literario —y *literaturizador*— más del *Salón*.

Hay un tipo de viaje, por otro lado, que es diferente al viaje internacional y que refuerza la hipótesis anterior. Su carácter es local y se relaciona exclusivamente con la profesión de escritor de AT: son los recurrentes actos a los que es invitado en las diferentes capitales de provincia de España, casi siempre por su condición de poeta. Estos actos suelen estar narrados con un matiz melancólico que le aporta a la narración un carácter literario. En *El gato encerrado*, describe el deprimente proceso de esta visita a las capitales de provincia, en encuentros poéticos financiados por cajas rurales y con escasos asistentes, y culmina con este final:

Si la ciudad es pequeña, esperas que se vayan todos. Entonces sales a dar una vuelta por esas plazas sombrías, góticas y viejas. Por esas calles en las que resuenan tus pasos perdidos. Son las dos o tres de la madrugada. Esperas que suceda algo. Tal vez un alma, una sola, que supiera guardar silencio, tu silencio. Miras en el cielo el alto embrujo de las estrellas y aspiras lentamente el bebedizo de la luna. No sabes a dónde ir. Si uno tuviera lágrimas, lloraría. Llevas en el bolsillo cincuenta mil pesetas más, pero estás más solo que nunca y pides al cielo que nunca más te vuelvan a llamar, temiendo ese día en que nadie se acordará de ti (Trapiello, 2010a: 80).

El personaje que dibuja AT es un *flanêur* fracasado y solitario en una ciudad vacía, y todo ese estado sentimental está condicionado por el espacio: el escenario deprimente de la ciudad de provincias le ofrece la atmósfera propicia para configurar un escritor caracterizado como un viajante que debe frecuentar destinos tristes y ajenos por motivos profesionales. Esto es recurrente en otras partes del *Salón*, en donde se mezcla la dudosa ética de las invitaciones institucionales dentro del mundillo literario (Trapiello, 2002a: 170-173) con estos contextos provincianos que favorecen este relato de escritor perdedor (Trapiello, 2015a: 185-189). En la configuración de este personaje en su relación con el espacio se confirma la condición literaria del cronotopo vinculado al viaje en los diarios de Andrés Trapiello.

II. 3. 2. Los personajes

La aparición del narrador como personaje, con las diferentes personalidades que lo acompañan, es posiblemente el elemento de novelización más claro de estos diarios: el paso de la realidad a la textualidad se vuelve más perceptible cuando se trata de representar a los tipos humanos. En el *Salón de pasos perdidos* este es un elemento esencial, a su vez, por el carácter referencial de los personajes: el lector se siente atraído por la existencia de unos personajes que puede llegar a reconocer. Una de las características de estos personajes es que con frecuencia están camuflados con una X o con su inicial, lo cual induce a pensar en la discreción del autor respecto a su privacidad. El elemento secreto es una de las claves del diario personal en toda su tradición; aquí Trapiello recurre a una técnica que ya estaba en Stendhal (1888: 108) para ampliar las posibilidades de interpretación. Esta técnica arroja luz sobre la naturaleza narrativa de tales nombres, que ya no son personas reales sino personajes. El propio Trapiello lo explica:

El lector de estos libros verá desfilar ante sí, como cuando nos sentamos en el velador de una terraza, un montón de personajes, interesantes por lo que cuentan, no por lo que son o han sido. En el libro no hay una norma fija, muchos aparecen con una X, otros con sus iniciales y otros con su nombre propio (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

Pese a esta ausencia de norma fija, la utilización de una forma u otra a la hora de denominar a estos personajes obedece a algunas razones: los que tienen mayor trascendencia en el desarrollo del diario suelen responder a la inicial de sus nombres reales. Es el caso de todos los que van a ser analizados aquí: sus familiares y amigos. Como Trapiello señala, a veces estos personajes pueden responder a varias etiquetas, como es el caso de Ramón Gaya, pero normalmente la elección obedece a lo anterior. Así, desfilan por estas páginas numerosas X que se corresponden con nombres de todo tipo: desde escritores de tercera fila hasta presidentes del gobierno. Esto último sirve a Trapiello para escudarse ante las críticas de los propios personajes famosos que puedan verse afectados por sus declaraciones, pero, al mismo tiempo, incide en su poética de priorizar una construcción del personaje basada en sus acciones y no en su identidad nominal.

II. 3. 2. 1. El personaje M.

M., que según Juan Marqués es «uno de los grandes personajes de la narrativa española contemporánea» (Marqués, 2018), es el nombre-abreviatura empleado por Trapiello para referirse a Miriam Moreno Aguirre, su esposa, que también lo es en el espacio textual. M., por tanto, es la protagonista más regular del diario junto a Trapiello. A pesar de ello, y de la tendencia a configurarse como un personaje referencial en tanto que enlace entre la vida de Trapiello y su texto, la propia Miriam Moreno ha publicado un trabajo en el que problematiza el estatuto de esa M. diarística. A propósito de la carta de un amigo que le asegura saber de su vida solo a través de los diarios, Miriam se pregunta quién es realmente esa M.: «El *Salón* me acercaba tanto a aquello que ya era lejano a mí, que me dejaba confundida y perpleja. ¿Dónde estaban los límites de mi propia existencia, por más que yo confiara en que la mía estaba a salvo de vendavales?» (Moreno, 2009: 238). En este mismo texto, ante el problema de su carácter indecible, «de lo que no es ni realidad ni ficción» (Moreno, 2009: 240), no termina por llegar a una conclusión, pero en las preguntas que se hace deja entrever la problemática de un personaje que va más allá de su naturaleza referencial.

En el *Salón* se desarrolla un personaje que, para empezar, está configurado a través de la mirada de AT. La propia Miriam duda de su personaje en el texto citado: «Ella tan juiciosa, discreta, prudente y dormilona, y yo tan impulsiva, impaciente, maniática y tantas veces insomne» (Moreno, 2009: 237). La Miriam que se observa en

su existencia empírica, por tanto, es diferente a la que AT observa; esto provoca que en numerosas ocasiones se defina por apariciones indirectas: sus ausencias de casa o sus viajes laborales a propósito de su trabajo en RTVE hacen que protagonice las evocaciones del protagonista AT. El personaje de M. en los diarios es un ser apacible, educado, que se muestra como una fiel escudera de AT en todo lo que concierne a su carrera literaria; apenas hay aspectos negativos que puedan definirlo. Si bien el personaje evoluciona tanto como puede ser lógico en una obra que abarca más de veinte años, lo cierto es que hay cierta homogeneidad. La propia Miriam acierta con sus atributos principales, pues la primera escena de importancia que protagoniza en los diarios, en *El gato encerrado* (Trapiello, 2010a: 62), aparece como una mujer dormida que acompaña a un AT maltrecho; es el símbolo del apoyo conyugal, que va a ser la principal característica de M. en los diarios. Esta condición, sobre todo, se da en los primeros tomos, pues su aparición, así como la del resto de componentes de la familia, es menor en los comienzos de este diario, como atestigua también Miranda Herrero (2017: 323), y a medida que se publican nuevos tomos adquiere un papel preponderante en la trama del *Salón*.

Hay, no obstante, algunos momentos que propician la evolución de M.; entre ellos, los referidos a los fallecimientos de sus seres allegados. Por ejemplo, el de su hermana, que hace a AT escribir uno de los párrafos más desgarradores del *Salón*:

M. ha pasado la noche en el hospital. Volvió a las diez de la mañana. Nunca una palabra, agonía, ha significado de una manera más brutal tantas cosas penosas. Lo más horrible, dijo desolada, es cuando la muerte se convierte en una burocracia, en un trámite interminable, y llorando hizo que le jurase que jamás la dejara llegar, si eso ocurría, hasta donde se había dejado llegar a su hermana. Acaba como sea ese dolor, me pidió, como si ella misma se muriese en ese mismo momento, y viéndola, saliendo de mi noche tranquila y descansada, se le partía a uno el corazón (Trapiello, 2000: 307).

Otros pasajes muestran recovecos de la personalidad de M., como los celos que siente en *Las inclemencias del tiempo* (Trapiello, 2001: 309-310) al recordar la posible infidelidad de AT narrada en *Los caballeros del punto fijo* (Trapiello, 1996: 38-65), pero quizás la parte más ilustrativa de la personalidad de M. es precisamente la más íntima, y se produce cuando se le detecta un posible tumor (Trapiello, 2015a: 624). Esta entrada resulta impactante para el lector porque por primera vez se muestra una M. débil

y asustada, invirtiendo el patrón normal en los diarios —ahora es AT quien la apoya— y produciendo una de las múltiples analepsis del texto, pues el propio AT recuerda la agonía de la hermana de AT al fallecer de cáncer. La perplejidad aumenta cuando M., en la locura de su dolor, acusa a AT de ocultarle su enfermedad, y se desencadenan los párrafos en los que se muestra a un AT más nervioso e inseguro. En estos párrafos, M. se desarrolla por fin como un gran personaje, que tiene independencia incluso respecto a la mirada omnipresente de AT, que a veces adapta un punto de vista más propio del novelista que del diarista. Aquí se halla esa doble condición que Miriam Moreno destaca en su texto:

Porque ella es un reflejo, un espejo, un espejismo. ¿Mi espejo? ¿Mi doble? Pero si justamente ese era el embrollo del principio, que es que ¡no tengo nada claro quién dobla a quién! Sospecho que estoy cruzando esa franja que es una tierra de nadie, la de la ambigüedad de no poder decidir cuál de nosotras dos tiene más consistencia (Moreno, 2009: 240).

II. 3. 2. 2. Los personajes R. y G.

La extensa lista de personajes que aparecen en el *Salón* permite encontrar muchos nombres en la familia paterna o política de AT, pero, aparte de M., destaca sobre todo la presencia de sus hijos, R. y G.

El primero que aparece es R., su primogénito Rafael, en una de las primeras entradas de *El Gato encerrado* (Trapiello, 2010a: 27). En esta primera aparición se adivina un uso habitual por parte del narrador: la aparición del hijo suele estar relacionada con una mirada nostálgica del Yo que mira al pasado. En este caso, se trata de la nostalgia inspirada por el *tempus fugit* que invade al narrador y a M. cuando reparan en el transcurrir de la infancia de su hijo. En la segunda aparición de R. en el tomo, esta sensación de nostalgia está aún más presente:

R. trataba de trenzar unos juncos. He estado a punto de creer que era yo mismo hace veinticinco años y que todo aquello que pasaba ya había pasado una vez, y que se repetiría tal vez dentro de otros veinticinco, cuando mis padres ya no estén con nosotros... (Trapiello, 2010a: 156).

La vinculación con la personalidad del hijo va a ser una constante en los diarios. En otro pasaje de ese primer tomo señala verse en los ojos de uno de sus hijos «a su edad» (Trapiello, 2010a: 72) y en una entrada de *Tejado de vidrio*, el Yo narrador vuelve a confesarlo:

OBSERVO a mis hijos, las horas muertas que se les vuelven siglos, el aburrimiento de buena parte de sus jornadas, y no puedo sino acordarme de aquellas horas más muertas, y en cambio, vivas ahora, resucitadas en ellos (Trapiello, 2016a: 147).

Aunque también hay escenas en las que los hijos protagonizan actividades alegres, la mirada del Yo suele abundar en esta nostalgia provocada por el autorreconocimiento; ocurre otra vez en *Las nubes por dentro* (Trapiello, 1995a: 38), cuando los materiales escolares de su hijo R. le devuelven su propio paso por la escuela. Esto resulta de gran interés porque demuestra cómo, al menos en su etapa infantil, los hijos no funcionan exactamente como personajes independientes, sino como espejos del propio Yo narrador.

Otro elemento que desarrolla el Yo narrador es la inocencia de la mirada infantil, que en muchas ocasiones le sirve para contraponerla a la suya. Por ejemplo, la lucidez práctica frente a la falta de pragmatismo del escritor. En este caso, el Yo narrador está divagando sobre pretenciosas cuestiones metafísicas cuando su hijo G., Guillermo, cinco años menor que R., le dice lo siguiente:

Sin darme cuenta de que G. estaba detrás de la mesa recortando monigotes con unas tijeras, he leído el párrafo anterior en voz alta. G. me ha dicho: «Papá, estás loco, sentado todo el día para escribir eso». Me ha dado la risa y le he dicho: «no lo sabes tú bien». Se acabó por hoy. G., ven a jugar conmigo. (Trapiello, 2016a: 177).

Los personajes de los dos hijos van ganando independencia sobre esa mirada del Yo narrativo a medida que van creciendo y van protagonizando sus propios acontecimientos. Se ve de forma muy clara cuando los dos hijos comienzan sendas relaciones amorosas: G. se echa una novia rusa (2011: 16) y R. comienza una relación seria que el narrador describe así:

DENTRO de un rato se marchará R. a Madrid. Va contento. Se reunirá con la novia. Su vida tiene sus propios raíles, y llegada a una encrucijada, vemos cómo sigue su camino. Hemos visto cómo tenía la cabeza estos días más allá que aquí, más con esa muchacha que con nosotros. Vive en esta casa, pero con quien habla, para quien reserva las confidencias íntimas y proyectos es para ella. Nunca hasta ahora había hablado del momento en que terminará la carrera. Era estudiante y le gustaba serlo, y sin embargo ahora parece soñar con el momento en que pueda irse de casa, y vivir su propia vida. (Trapiello, 2011a: 302-303).

Este comienzo de entrada es muy ilustrativo; como ocurría con M., los personajes acaban adquiriendo cierta independencia de su condición referencial y de la perspectiva del narrador. Esta independencia, sin embargo, nunca podrá ser completa: en el propio párrafo citado puede comprobarse cómo la descripción del personaje está pasada siempre por el filtro de la subjetividad: «hemos visto».

II. 3. 2. 3. Otros personajes del entorno familiar

Sin demasiada presencia, la figura paterna posee importancia simbólica en el *Salón*. Tanto el padre como la madre de AT, que carecen de inicial y solo aparecen con el apelativo de «padre» y «madre», sugieren una atmósfera que explica el personaje de AT. La primera aparición del padre, por ejemplo, en las primeras páginas de *El gato encerrado*, regala una de las entradas más bellas del *Salón*:

UNO se pasa unos años reprochándole a su padre haber ganado la guerra. Luego otros en que ignoramos que la hubiera ganado. Cuando al fin estamos dispuestos a admitirlo, somos todos tan viejos que sólo tenemos fuerzas para preguntarnos si valió la pena hacerla. Cuando ocurre esto, ya ni siquiera sabemos de qué hablar. Nos miramos con pena, tal vez amargamente, cada uno desde una orilla distinta. Orillas distintas del mismo río (Trapiello, 2010a: 20).

Esta disputa con el padre, que se ve reflejada en la trama de su novela *Ayer no más*, define muy bien la juventud combativa del Yo narrador, si bien en los diarios solo se encuentra sugerida en las alusiones autobiográficas. En el *Salón*, por el contrario, el padre es un hombre ya anciano: «Viendo a mi padre trabajar en sus colmenas, he pensado en un verano antiguo. Él, que ha sido un hombre de nervio y acción, se movía

como un monje contemplativo» (Trapiello, 2010a: 156). De esta forma, el padre apenas tiene independencia como personaje, pues se trata de un personaje nutrido de los recuerdos del Yo narrador. Resulta interesante, como ocurría con los hijos, que el padre le sirva a AT para la autoconstrucción, esta vez inversa:

Mi padre, cada 24 de diciembre, recuerda el 24 de diciembre de 1937, las trincheras de Teruel, los veinte grados bajo cero, los piojos, y que les dieron un poco de turrón, unas pasas secas y algo de coñac para combatir el frío, que ellos pisaban con alpargatas de esparto sobre la nieve. Mi padre recuerda cada año las mismas cosas, y yo, cada Noche Vieja, a mis hijos les cuento cosas de mi colegio, mi internado, los inviernos leoninos, las pasas secas (Trapiello, 2016a: 15).

La madre, por otro lado, al tener más presencia a medida que avanza la serie del *Salón* —pues su fallecimiento es posterior al del padre—, protagoniza una mayor evolución, e incluso da pie a algunas revelaciones del Yo narrador, como la siguiente:

HAN llegado de León la madre y los hermanos. Unos seguirán hacia Valencia y la madre y el hermano mayor se quedarán aquí. La falta del padre, bien palpable, nadie la menciona, porque nadie sabría qué hacer con ella si se sustanciara. Claro que uno querría tenerlo aquí, pero recordando la tristeza que le envolvía en los últimos años, aquella especie de contrariedad constante que parecía tenerlo disgustado a todas horas, uno siente en un rincón remoto que es mejor así, que cada cual tenga la paz que haya querido darle el tiempo. Desde luego madre querría tenerlo a su lado, siquiera fuese para compartir la pesada carga del cuidado de su hijo, pero son cosas de las que no se hablará nunca. Son nuestros padres, y preguntas elementales que se hacen las personas que se aman no las habremos formulado nunca. Podríamos hacerlo, pero algo nos lo impedirá. Si le preguntáramos a nuestra madre, por ejemplo, si echa en falta a nuestro padre, sabríamos qué respondería, pero ¿sería esa una respuesta completa? Sabemos que muchas personas, habiendo amado a una persona, al morir esta, parecen aliviarse un poco y de una manera que acaso no se atreverían a confesarse, un sentimiento ambiguo, envuelto de contradictorios impulsos. Creo que pensaría en él y en sus mejores años, y diría que sí, pero si le preguntaran si querría prolongar los últimos cinco, quién sabe (Trapiello, 2006a: 395).

Trapiello describe la relación de sus padres en los últimos años y modela a su madre a semejanza de un personaje universal. A este respecto, resulta un pasaje de gran

interés porque muestra el movimiento que va de lo concreto a lo general: la que es la madre de AT se ve convertida en una madre cualquiera, a la que no se le pueden plantear cuestiones que son tabú en la sociedad actual, de tal manera que representa a un personaje colectivo, no solo individual. En última instancia, como ocurría con su padre, el personaje de la madre tiene en todo momento en el *Salón* una función que se relaciona con la propia construcción del Yo principal: la madre de AT es un personaje del pasado, que le sirve al personaje para reconstruir su propia identidad.

II. 3. 2. 4. Personajes y amigos: V., R. y JM.

Tiene una función principal en el diario la presencia de amigos íntimos del Yo narrador, entre los que destacan tres nombres: Valentín Zapatero, su compañero de editorial en Trieste, Ramón Gaya y José Manuel Bonet.

La aparición de Valentín Zapatero, que es una persona de relevancia en la vida de Trapiello previa a la escritura del *Salón*, tiene un gran impacto en el desarrollo de *Las nubes por dentro*, incluso tratándose de una figura que apenas había participado en la trama de los anteriores tomos. V. aparece, en uno de los episodios más dolorosos del *Salón*, como un ser demacrado y moribundo: «Me ha impresionado verle, ha adelgazado hasta asustar, tiene amarillo el blanco de los ojos y a la altura del hígado se le ha hinchado como si hubiera un balón debajo de la piel» (Trapiello, 1995a: 141). La descripción prosigue durante varios párrafos y muestra el efecto en AT tras haber visto a su amigo después de mucho tiempo; por primera vez se descubre en el *Salón* a un Yo triste: «Era todo muy triste. No queríamos separarnos y sin embargo ya no teníamos mucho de que hablar. (...) Yo creo que es la primera vez en muchos meses que podemos hablar sin hacernos reproches» (Trapiello, 1995a: 142). El pasaje, además, va a funcionar como una suerte de reconciliación del protagonista con V., justo antes de ofrecer otra de las entradas más desgarradoras del diario: cuando V. le anuncia a AT que los médicos no le han dado ninguna esperanza de vida. Es una entrada desoladora y quizás uno de los momentos más conseguidos desde un punto de vista literario del *Salón*. El final, cuando se ha despedido de V., es una muestra perfecta de la construcción literaria de la verdad autobiográfica llevada a cabo en estas páginas:

He venido llorando desde Villanueva a casa. Cuando llegué le dije a M. que le llamara y hablara con él. Estuvieron hablando durante más de una hora, hablaron como siempre,

como si hiciera dos días que hubieran dejado de verse. M. le animó, le habló de todos los casos en los que los médicos se equivocan, de todos los casos en los que, pese a haber acertado en el diagnóstico, la gente se curaba. Hemos quedado en vernos pasado mañana, domingo. Yo, mientras, he escrito sobre un libro que no me ha gustado nada, pero conozco la retórica de estos tiempos, conozco qué es lo que hay que decir de Conrad, como lo que hay que decir de Joyce o de Faulkner y de casi todos, y no me he salido ni un ápice del camino marcado (Trapiello, 1995a: 189).

La muerte llega poco después. La entrada es muy significativa porque es de las pocas fechadas en el *Salón*: «Ayer, 14 de julio, murió V.» (Trapiello, 1995a: 197). La muerte protagoniza varias entradas más hasta convertirse en el suceso más importante del tomo y en uno de los episodios en los que, como ya se ha desarrollado, mejor se despliega la construcción de la sinceridad en estos diarios, que se produce a través de la declaración desgarradora del Yo. Un último pasaje puede arrojar luz acerca del tono amargo de estas páginas:

Yo, en cambio, creo que jamás he estado tan triste en todos los días de mi vida. Jamás olvidaré ese corto trayecto en coche, entre Trujillo y Las Viñas. M. me decía, muy bajo, para que no lo oyesen los que venían en el asiento de atrás: A., no llores. Yo no lloraba, ya había llorado antes, pero entonces no podía llorar, y si hubiese querido no habría podido. Estaba seco por dentro, pero sentía algo que me abrasaba, como si me hubieran desgarrado con un garfio de hierro (Trapiello, 1995a: 198).

Ramón Gaya, camuflado bajo las iniciales de RG., G. o R., es, con la excepción de M. y el propio narrador, el personaje que mayor espacio ocupa en el *Salón*. Si bien su presencia en los primeros tomos es menor, esta se incrementa a medida que el proyecto va cumpliendo años. Gaya, para AT, es un amigo extraordinario, pues a pesar de la diferencia de edad y de su relevancia como artista en el contexto español de posguerra, es un mentor y un confidente al mismo tiempo. En este sentido, es un claro padre artístico tanto para AT como para M. En la entrada que AT le dedica tras su muerte, en *Seré duda*, se observa con nitidez:

Nunca vimos en él a un padre tampoco, sino, sí, al hermano mayor, figura maravillosa, pues tiene el hermano mayor lo mejor de un padre, y ninguno de sus inconvenientes. Pero al saber que había muerto ha sucedido algo extraño, se diría que en cierto modo el

hermano mayor cede su lugar al padre, y siento que quien acaba de dejarnos lo había sido para nosotros durante tanto tiempo sin que jamás nos hiciera sentirlo así. Digamos que el pasar por hermano ha sido como una cortesía suya, como otra manifestación de su delicadeza (Trapiello, 2015a: 472).

La entrada, de más de veinte páginas, funciona como una bella elegía que demuestra el cariño brindado por AT hacia la figura del padre espiritual que es Ramón Gaya; una suerte de guía artístico que se comporta en el diario como figura ejemplar a la que el protagonista venera.

Finalmente, cabe señalar la figura de JM. o J.M., Juan Manuel Bonet, quien camina al lado de AT a lo largo de todos los tomos del *Salón*. Como se ha indicado en la biografía, Trapiello ya conoce a Bonet en 1980 cuando inician su primera aventura editorial, lo que puede arrojar una idea sobre la cercanía entre los dos. En el *Salón*, JM. acompaña normalmente al protagonista en sus visitas semanales al Rastro; Bonet es otro bibliófilo que ejerce como perfecto colaborador del protagonista en sus tratos con los vendedores. Bonet, aunque sugerido, es el gran personaje fantasma del *Salón*, puesto que aparece siempre con una presencia velada y para protagonizar situaciones rutinarias. La figura de Bonet adquiere más importancia en algunos episodios concretos del Rastro y también tras su dimisión como director del Museo Reina Sofía (Trapiello, 2013: 239), pero en todo caso conserva su carácter de personaje omnipresente, cuya importancia reside en aparecer sin estar.

II. 3. 2. 5. AT: el Uno frente al Yo

El personaje principal de estos diarios no es otro que el personaje que identifica a autor con narrador y protagonista bajo la sigla de A. y al que todos conocen como AT. (Trapiello, 2017: 423). El personaje de AT., dada la naturaleza del texto diarístico, se caracteriza por su omnipresencia en el *Salón*: absolutamente todos los elementos se derivan de su mirada, en tanto que son modelados a través de la perspectiva del Yo. De esta forma, no se trata sencillamente del protagonista del relato, sino que es el creador del relato, un personaje que, desde Montaigne, tiene tanta fuerza como el autor y el narrador porque unifica estas instancias narrativas. En este sentido, por las implicaciones teóricas que conlleva, base de la presente tesis doctoral, ahora solo se van a esbozar algunas pinceladas para la construcción de AT como personaje literario.

El primer elemento de interés es la naturaleza del Yo, que en muchos pasajes de estos diarios tiene que competir con otra forma pronominal: el Uno. Trapiello utiliza este pronombre que ya implica, por parte del personaje, cierto alejamiento del sujeto real: «A UNO le gustaría el silencio ordenado, práctico y reglamentado de los antiguos anacoretas del desierto» (Trapiello, 2010a: 24). Este alejamiento formal es fruto de la poética diarística de Trapiello, quien ha manifestado en sucesivas ocasiones esta diferenciación entre él mismo y su personaje del diario: «Mis diarios están escritos por una persona que se parece algo a mí, pero que no soy exactamente yo» (Trapiello, *apud* Arias, 2009). Aunque en muchas ocasiones aparece el Yo, e incluso también el narrador utiliza el plural mayestático, un gran número de entradas está protagonizado por la presencia de un Uno que, además, universaliza al personaje; ya no se trata de un individuo concreto, de AT, sino que el Uno, al rebajar la individualización del sujeto, está sugiriendo la presencia de un personaje que puede ser cualquiera. Hay una reflexión de Antonio Moreno que es importante para entender lo anterior:

El yo de su autor es, claro está, un punto de partida, (...) pero basta leer un solo tomo de estos diarios para entender que, paradójicamente, huyen del ensimismamiento del yo como de la peste. Aunque Trapiello exponga mil peripecias y mil detalles de su vida, siempre lo hará imponiéndose una distancia narrativa que transforma esa primera persona del singular y ese pronombre indeterminado —el «uno» distanciador tan propio de él— en meros accidentes gramaticales (Moreno, 2009: 163).

Como se deduce de las palabras de Moreno, en el *Salón* no hay un Yo tan marcado como en las obras clásicas de la Literatura del Yo, como pueden ser las *Confesiones* de Rousseau o el *Diario* de Gombrowicz; la mirada de AT esquivaba al propio protagonista para evitar una sobreexposición del sujeto diarístico. Ahora bien, si hay autores como Laura Freixas que han aprovechado esta circunstancia para destacar la falta de intimidad de estos diarios (Freixas, 1995), lo anterior no se opone a un profundo desarrollo del Yo que puede comparar esta obra a los grandes relatos en los que se construye un espacio íntimo de forma ejemplar. En ello tiene que ver la extensión total del *Salón*, pero también la capacidad de Trapiello para modelar una perspectiva por medio de la cual habla de todo lo que le rodea y, al mismo tiempo, habla de sí mismo. En esto último radica la característica más notable de Trapiello en estos diarios: hablar de sí mismo para construir un personaje que, sin embargo, no se vacía en ese egotismo

de otras obras similares; por el contrario, amplía las posibilidades para construir un mundo en torno de sí que acaba conformándose como una novela cuyo principal personaje es él mismo.

II. 3. 2. 6. El resto de personajes/las caricaturas

Se han analizado los que podrían considerarse los personajes más relevantes del diario, que son aquellos que permiten vislumbrar de forma más cercana la construcción narrativa de la personalidad referencial, pero justamente los personajes de menor importancia, que forman una lista cuya extensión sobrepasa los límites de este trabajo, le otorgan una identidad concreta al *Salón*. Muchas de estas iniciales y equis se corresponden, como se ha dicho, con figuras de importancia de la literatura, la cultura y la política española de los últimos treinta años, y la perspectiva de Trapiello tiende en muchas ocasiones a ser satírica y retorcida con algunos de estos personajes. Por poner varios ejemplos, sucede así con la familia de Leopoldo Panero (Trapiello, 1995a: 314); con Javier Marías, al que acusa de cobarde después de una sonora polémica entre ambos (Trapiello, 2016b: 96);¹²⁹ o con las constantes críticas a la profesora Anna Caballé y su posición sobre el diario como género. Esta circunstancia motiva el acercamiento de muchos lectores cuyo único objetivo es descubrir la identidad de los sujetos criticados y el morbo que se deriva de tales narraciones.

Esta lectura referencial, válida, debería ser matizada en la medida en que, como se ha sostenido, estas iniciales tienen capacidad para construir una personalidad textual. Así lo entiende Juan Marqués, cuando señala que «es normal querer saber de quién se está hablando, pero sería sano que todo el mundo entendiese que el retratado en el *Salón* ya no es una persona sino un personaje, construido por la mirada del autor» (Marqués, 2010). En la misma línea incide el propio Trapiello cuando le asegura a Arcadi Espada que tales X «son conductas, no personas» (Trapiello, *apud* Espada, 2016). Desde esta perspectiva, y aunque la lectura referencial de estas páginas es insoslayable, la libertad textual de los personajes respalda las anteriores afirmaciones: la identidad referencial de estos personajes, como se irá entendiendo a lo largo de este

¹²⁹ Javier Marías tilda a Trapiello de «novelista de muy patético destino: empeñado en ser el más cervantino de todos, el pobre hombre no se da cuenta de que cuanto sale de su pluma huele a zapatillas a cuadros y a casino de ciudad rancia» (Marías, 2006), a lo que este responde llamándolo «señorito español» (Trapiello, 2006d).

trabajo, acaba siendo relevante solo en relación con la propia trama que pone en marcha el *Salón de pasos perdidos*.

Un ejemplo de lo anterior es el desarrollo de un personaje secundario como Miguel el Loco, quien es presentado como «un loco como los de antes, de esos a los que tiraban piedras los chicos y a los que las madres daban un trozo de pan» (Trapiello, 2010a: 71). Este personaje, vecino peculiar semejante a un vagabundo, aparece intermitentemente a lo largo del diario, y lo interesante es que lo hace de forma presencial pero también de forma sugerida, para representar, mucho más que un personaje, una suerte de símbolo. Miguel el Loco es un personaje sin importancia en la sociedad que la mirada de AT destaca sencillamente para darle un espacio en el *Salón* como símbolo del barrio en el que vive. Es, así, un personaje real profundamente literaturizado, que representa no tanto lo que el propio personaje real es, sino lo que el narrador hace con él; el propio Trapiello admite su intención de escribir una novela a partir de su figura, lo que da cuenta de la naturaleza narrativa de Miguel el Loco.

II. 3. 3. Tiempo y acción

El tiempo, en la escritura autobiográfica, se conforma como un elemento esencial por dos motivos: en primer lugar, resulta fundamental para entender el componente retrospectivo de una escritura que adopta una perspectiva pretérita; en segundo lugar, permite diferenciar entre manifestaciones genéricas, dado que la perspectiva temporal se conforma como determinante entre modalidades como la autobiografía o las memorias por un lado, y el diario personal por otro.

La gran diferencia entre autobiografía y diario personal estriba en la lejanía temporal de los sucesos narrados; mientras que en la primera, como ya se colegía de la famosa definición de Lejeune, destaca el carácter retrospectivo del relato, que se remonta a los orígenes del Yo y desarrolla su vida hasta la actualidad —al menos en su formato más frecuente—, en el diario no hay lejanía temporal que pueda sobrepasar el comienzo del día, dado que se supone una escritura de la jornada. Si bien esta fidelidad a la famosa cláusula de Blanchot es relativa, tal y como se ha visto en la primera parte de este trabajo, el diarista tiende a escribir en un momento cercano a los hechos que desarrolla en su diario. Esta diferencia es precisamente la que lleva a Lejeune (2007) a tildar la escritura diarística de antificcional, pues la cercanía de los hechos narrados

parece dificultar al diarista la posibilidad de fabular. Por ello, se va a analizar el modo en que Andrés Trapiello trata estos elementos temporales en el *Salón*.

II. 3. 3. 1. Fechas: la cláusula del calendario

En la célebre cita de Maurice Blanchot que se ha expuesto, este trataba el diario como una forma textual condicionada por una cláusula temporal que se corresponde con la jornada en la que escribe el diarista y que deviene, en el texto, entrada. Para analizar un diario personal hay que partir de esta base: no hay diario sin entradas y la escritura diarística está limitada por el fragmento, elemento que le otorga identidad.

El elemento formal que estructura la entrada es la fecha. La fecha es la prueba del registro cotidiano, fundante de la propuesta diarística. Esta marca formal no es obligada, y su ausencia no implica la falta de la estructuración temporal diaria, pero sí conlleva una correspondencia referencial que ata al diario al afuera del texto: la fecha forma parte del contrato autobiográfico. En el caso de Andrés Trapiello, una de las características más notables del *Salón* es que no está fechado: salvo alguna excepción, las entradas solo destacan tipográficamente al estar encabezadas por la primera palabra en mayúscula. Por lo demás, aunque en muchas ocasiones se puede deducir la referencia temporal del contenido, no hay nada que relacione la entrada con el tiempo exterior en el que está escrita. Esto, además de liberar de las ataduras referenciales a un texto que pretende ser novela, favorece la lectura de las entradas como un relato; un relato fragmentado, pero, como se ha visto a partir de Braud, relato. Esta circunstancia se corresponde con la poética diarística de Trapiello: como se ha explicado antes, los diarios sufren un proceso de reescritura profundo, de tal manera que no tiene sentido fechar entradas que mutan con los años —que deberían tener varias fechas, entonces— y que, además, se combinan con otros elementos incorporados en diferentes momentos de escritura —tales como sentencias, aforismos o breves apuntes—. Como reconoce él mismo, ni siquiera le importa «que haya anacronismos, siempre que sean leves y no alteren los retratos morales o históricos de los personajes» (Trapiello, *apud* Espada, 2016).

Esta circunstancia, que es un rasgo claro de su poética, ha sido empleada por especialistas como Anna Caballé para problematizar la naturaleza diarística de estos textos. Pese a ello, la fecha no se revela como una condición *sine qua non* del diario personal, tal y como demuestra Braud al nombrar varios diarios literarios construidos

sin fechas (Braud, 2006: 163); por el contrario, el elemento relevante es la estructura de la entrada, que Trapiello respeta en todos los tomos de su obra en marcha. La entrada favorece un punto de vista construido a partir de la inmediatez de lo vivido, lo que Caballé reconoce (2015: 287) y como se explicará en el punto 5 de este trabajo. En este punto, sin embargo, resulta de mayor interés la interpretación de la ausencia de fechas —en clave positiva— como uno de los elementos del *Salón* que favorecen su lectura novelística a semejanza de un relato literario.

II. 3. 3. 2. Narración intercalada

Como queda dicho, el diario personal muestra, frente a las otras formas autobiográficas, una cercanía a los hechos narrados por parte del diarista, que cuenta sucesos relacionados con su jornada. Esto conduce a considerar el diario, en palabras de Gérard Genette, como una narración intercalada, según la cual el diario combina, a priori, dos espacios temporales: el del pasado reciente que el diarista evoca para recoger los sucesos del día recién concluido —«Hoy me ha ocurrido lo siguiente»— con la simultaneidad en la exposición de los pensamientos —«Ahora pienso lo siguiente»— (Genette, 1989: 275). Este concepto, que define el tiempo narrativo del diario, se restringe no obstante a la concepción del diario como práctica cotidiana en la que quien escribe se ciñe a lo acontecido en el día: una mirada a los diarios más conocidos muestra cómo el diarista puede remontarse mucho más allá si lo que va a contar lo requiere.

En el *Salón*, por ejemplo, Andrés Trapiello está lejos de ofrecer una regularidad temporal. Con cierta frecuencia emplea un tono autobiográfico para recordar anécdotas de todo tipo —el narrador sigue hablando desde el presente pero ignora el «Hoy me ha ocurrido lo siguiente» de Genette—, y al mismo tiempo combina estas con momentos del presente de escritura. Se podría decir que, en el *Salón de pasos perdidos*, el Yo opera con una libertad que intenta desafiar la cláusula de Blanchot en la medida de sus posibilidades: necesariamente, la entrada tiene un límite formal, pero esta poética amplía la perspectiva temporal. Un ejemplo puede ser la siguiente entrada:

QUEDABAN por hacer media docena de planos de la película. Es todo latoso, unas veces porque no hay gente en la calle y no hay ambiente, otras porque hay demasiada y no se

puede trabajar. Es verdad, el otro día, después del Rastro, 10:30, se hallaban las Salesas, la plaza de París y nuestra calle vacías (Trapiello, 2015a: 307).

La anterior entrada comienza con el pretérito imperfecto de la primera oración para referirse a un pasado indeterminado e impersonal, de tal manera que incorpora un registro, muy cercano a la narración en tercera persona, casi novelístico. En la siguiente oración, sin embargo, el narrador introduce un presente que lo hace protagonista de la narración; se incorpora su reflexión presente y, además, se evidencia su participación en lo narrado. Algo que culmina en la tercera oración, que mezcla el presente de la reflexión —«Es verdad»— con una vuelta al pretérito imperfecto para recoger la información de la primera oración; además, el Yo queda finalmente evidenciado en el determinante «nuestra», que culmina el juego pretérito-presente al que aludía Genette. Esta narración intercalada entre el pasado y el presente, sin embargo, sorteando los posibles condicionantes de la escritura diarística y ampliando la perspectiva, otorgando a la narración un mayor dinamismo y ampliando sus posibilidades como relato. Dos entradas después, Trapiello vuelve al registro más típico del diario personal:

ESTAMOS a 17 de junio, o 18, son las ocho de la mañana y la radio anuncia para hoy cuarentaidós grados. Hace veinte minutos me asomé al pozo del huerto: cien metros de averno me contemplaban. Busqué un guijarro y lo dejé caer a plomo, con la oreja pegada al tubo del sondeo. Conté despacio. Al cabo de diez segundos se oyó claro y distinto el doloroso golpe de inequívoco diagnóstico: seco. Un pozo seco es lo más triste que hay, porque es la constancia del fracaso del esfuerzo humano y de la naturaleza (Trapiello, 2015a: 308).

Este párrafo, con una constante tensión entre lo narrado en el presente y lo acontecido poco tiempo antes, es la muestra de lo explicado por Genette. El Yo, en un texto que parte de una fecha, cuenta lo que acaba de suceder desde el presente y, al mismo tiempo, reflexiona sobre los propios sucesos. En el *Salón de pasos perdidos* pueden encontrarse muchas entradas de este tipo, puramente diarísticas, combinadas con otras como la anterior, en las que se multiplican las perspectivas temporales para dotar de dinamismo al relato, y otras que sencillamente están exentas de valoración temporal, como las referidas a los aforismos. Esto último, como se verá a continuación,

está relacionado con la elaboración de un ritmo narrativo que otorga al texto un estatuto similar al de la novela.

II. 3. 3. 3. Acción: una poética del fragmento

El estudio del diario como relato, como se ha visto, es un terreno poco frecuentado en el ámbito de la teoría sobre el diario personal como género literario. Dada la fragmentariedad formal del texto, así como las limitaciones temporales señaladas, es lógico suponer una falta de ritmo en el diario que, al menos en su naturaleza original, le impediría ser leído como un relato. La falta de un plan o una organización previa para ejecutar lo narrado incidiría en esta misma idea. A pesar de tales inconvenientes, en la primera parte de este trabajo se ha posibilitado un análisis del diario como relato, para lo que se han elegido varios elementos que habilitan esta lectura. Michel Braud hacía hincapié en dos: la tensión narrativa que puede existir en muchos diarios (Braud, 2009b: 389) y en la construcción narrativa —no planificada— de una vida (Braud, 2009b: 388).

En el caso del *Salón*, es posible encontrar una tensión narrativa que el autor logra construir a través de diversos elementos. La aparición de personajes concretos que vuelven cada cierto tiempo —como Miguel el Loco— y la recurrencia de asuntos temáticos y de determinadas reflexiones se conforman como la primera muestra de ello. Un caso ilustrativo puede ser una noticia que protagoniza varios pasajes del diario: la enfermedad de M. En *Seré duda*, a M. se le detecta un tumor benigno después de varias entradas de incertidumbre en las que se consigue crear una auténtica atmósfera de novela, con un desenlace feliz (Trapiello, 2015a: 609-619). Los momentos de tensión descritos por la voz protagonista crean un relato construido fragmentariamente por medio de las entradas diarísticas; lo más interesante es que el narrador evita en todo momento hacer una historia de lo sucedido, y el lector asiste a una serie de confesiones oscuras e inconexas que, ante todo, se nutren del tono sincero de quien escribe asustado. La historia, por tanto, se levanta a pesar de la verdad autobiográfica inherente a lo narrado.

La tensión narrativa está fuertemente interrelacionada con el otro factor que Braud destaca: el desarrollo de una vida. Empleando el concepto de Simonet-Tenant, en el diario de Trapiello hay una impresión de «eterno retorno», puesto que al final el relato no es sino una narración de los días del protagonista en los que se repiten «parecidas acciones, parecidos pensamientos» (Simonet-Tenant, 2004: 107). Puede verse en cada

tomo del *Salón de pasos perdidos*: aunque muchos personajes secundarios aparecen y desaparecen, y las situaciones parecen cambiar cada cierto tiempo, en el fondo se trata siempre de la misma atmósfera, con los mismos personajes principales y parecidas reflexiones por parte de un Yo que no puede dejar de ser él mismo. De forma parecida se expresa Sánchez Rosillo cuando señala que «en realidad, Andrés Trapiello —y no podría ser de otra manera, dada la autenticidad del escritor— ha estado siempre escribiendo ‘el mismo libro’, como el propio autor diría» (1994: 12). El mismo Trapiello, en un pasaje de *Siete moderno*, se muestra consciente de ello:

Tengo la sensación de que todo se repite. Estaría bien que dentro de un rato apareciera por el barrio Miguel el Loco, y a todos los que se han muerto o ya no están, cuando venían hasta aquí los gitanos de la cabra. Quién sabe si la famosa trompeta de la resurrección no sea ésta. Quién sabe si no habrá uno acabado de resucitar. Quién sabe si no estará uno trabajando ya sobre su propia ruina, que nunca llegó más lejos (Trapiello, 2012a: 158).¹³⁰

En ello radica la naturaleza del diario como relato: aunque se componga de fragmentos, el resultado total es el de una narración que se erige por encima de ellos, como una suerte de «libro de bosquejos», como señalaba Enric Bou (1996: 126), construido a partir de la «musicalidad del fragmento», en palabras de Jordi Gracia (2004: 230). De forma muy parecida lo entiende Anna Caballé cuando señala que las entradas del *Salón* «están concebidas como pequeños relatos autónomos aunque tienen una unidad, la que confiere la propia voz de Trapiello» (Caballé, 2015c). Esta voz, construida a través de la musicalidad del fragmento, produce una acción que es equivalente a la del relato novelesco, lo que se relaciona con toda la poética de Andrés Trapiello que será estudiada más tarde: el diario puede leerse como una novela porque está diseñado, con los límites propiciados por su retórica formal, para ser leído como un relato de los días. No es extraño, en este sentido, que muchas novelas tengan una estructura diarística, puesto que se puede levantar una narración novelística incluso a pesar de su estructura formal. Como señalaba Philippe Forest (2012: 221), en este caso el relato ficcional y la crónica referencial de los días cotidianos son indistinguibles. Todo diario, de hecho, implica una selección de los sucesos, aunque esta tenga la

¹³⁰ Se emplea, para elaborar las citas, la reedición de 2012. La primera edición, como se ha dicho, es la de 2003: Trapiello, Andrés (2003), *Siete moderno*, Valencia, Pre-Textos.

arbitrariedad que no tiene la selección de la novela. Ello no supone que el diarista mienta, sino que todo relato, ante la imposibilidad de contarlo todo, conlleva siempre una selección de los materiales. Esta selección no perjudica el carácter autobiográfico de lo narrado; salvada la cuestión autobiográfica, el *Salón de pasos perdidos* funciona exactamente igual que una novela, como una narración fragmentada en la que se suceden hechos, aparecen personajes y demás elementos que se relacionan entre sí gracias a un argumento principal: la vida del Yo que se narra a sí mismo, el eje de la historia narrada.

II. 4. ELEMENTOS LITERARIOS DEL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS* II: GÉNEROS Y ESTILO

II. 4. 1. Géneros y discursos literarios

Pudiendo ser interpretados como partes de una novela en marcha, como la ha definido el propio Trapiello y se ha intentado analizar en el punto anterior, los tomos del *Salón* contienen a su vez algunos microgéneros literarios insertados en el macrogénero diarístico. Se puede recordar, en este sentido, la consideración de Béatrice Didier sobre el diario como «forma abierta» (1996), capaz de aglutinar textos de variada índole bajo la forma de la entrada diaria. Este concepto de Didier es resumido por Trapiello en el siguiente pasaje de *Una caña que piensa*:

(...) uno procura llenar el diario de casi todo. No sé por qué, los diarios me han parecido siempre uno de aquellos viejos ultramarinos en los que se vendía de todo, de aquí y de las colonias, y en cuya trastienda solía reunirse, al final de la tarde, una selecta cofradía (Trapiello, 1998b: 10).

En un texto en donde cabe todo, como evidenciaba Carmen Martín-Gaité en el título de sus diarios —*Cuaderno de todo*—, ciertos géneros de índole literaria afloran de entre las páginas para contribuir al carácter literario del *Salón*. Un análisis de estas manifestaciones puede servir para entender la naturaleza literaria de los diarios de Andrés Trapiello. Se han seleccionado, entre las múltiples posibilidades de un texto poliédrico, varias formas discursivas que resultan de gran importancia en el desarrollo del *Salón*: los aforismos, los textos de viajes, los textos críticos y otros géneros pequeños como el cuento o el ensayo.

II. 4. 1. 1. Aforismos: la *filosofía del pobre*

El aforismo es uno de los elementos más representativos de la idiosincrasia fragmentaria del *Salón*. Trapiello suele combinar entradas diarísticas con aforismos que agilizan la narración y otorgan al diario un estatuto ensayístico: el aforismo adorna el

discurso diarístico y dinamiza este con su naturaleza breve y sentenciosa. Los ejemplos se suceden a lo largo de las páginas del *Salón* y la temática es variada:

HAY amistades que al romperse quedan en el corazón como cascotes de una porcelana (Trapiello, 2010a: 94)

PARA ser bueno no hay otro camino: hay que ser malo (Trapiello, 1997: 223)

SILENCIO rima con todo (Trapiello, 2000: 93)

QUIEN escribe un diario ha elegido el camino más largo para llegar a sí mismo (Trapiello, 2006b)¹³¹

COMO amigo fue un gran amigo, pero como enemigo no vale ni la mitad. Sí, nada tan difícil como ser un buen enemigo, noble, leal y cumplidor (Trapiello, 2009a: 570)

A TODO se llega: Me cuesta ya más enviar un libro que escribirlo (Trapiello, 2018a: 20).

El aforismo conlleva una suspensión de la entrada; esta permite una ruptura del ritmo de la narración y al mismo tiempo lo agiliza, pues los aforismos son breves y resultan de fácil digestión para el lector. En este sentido, la incorporación del aforismo puede ser interpretada en dos direcciones: en una primera, desde un punto de vista formal, le otorga a la narración una rapidez que potenciaría su carácter novelístico; en una segunda, puede entorpecer la narración cotidiana del Yo mediante la introducción de pensamientos aislados que, en la mayor parte de los casos, no tienen relación con la vida del diarista.

Desde esta última perspectiva, el aforismo incide directamente en el carácter ensayístico que muchos diarios poseen. Como se observa en la clasificación de los géneros expuesta por García Berrio y Huerta Calvo (2015), desde Montaigne los géneros autobiográficos muestran una construcción cercana en ocasiones a los géneros didáctico-ensayísticos, y en este caso el aforismo es una fórmula relacionada con la sentencia. El propio Trapiello señala que una colección de aforismos debería llamarse la

¹³¹ Para *Los hemisferios de Magdeburgo* se emplea, en la elaboración de las citas, la reedición de 2006. La primera edición, como se ha dicho, es la de 1999: Trapiello, Andrés (1999), *Los hemisferios de Magdeburgo*, Valencia, Pre-Textos.

«filosofía del pobre» (2003: 32), lo que confirma el grado de conciencia del autor respecto a la naturaleza filosófica de esta forma. A ello se le suma la metapoética que Trapiello construye sobre el aforismo en numerosos pasajes del *Salón* a partir de reflexiones como las siguientes: «Es curioso cómo los que aforisman quieren huir siempre de la muerte por el camino más corto» (1995: 191); «Es tan tentador escribir aforismos, porque son un poco la puerta falsa para hacerse socio del club que frecuentan Schopenhauer, Leopardi...» (1998: 385); o «El aforismo largo es como esa bala a la que pudiéramos seguir en todo su recorrido» (1998: 385).

En esta línea, la reflexión atemporal le otorga al diario un estatuto referencial, pues hay una relación directa entre lo narrado y la voz autorial; el autor de esos aforismos no es otro que el autor externo a la obra literaria, como sucede en las obras ensayísticas. Si bien en apariencia esto se conformaría como un impedimento para el desarrollo del diario personal como novela, en última instancia resulta un elemento que agiliza la lectura del relato diarístico. En relación con esto, resulta destacable la menor presencia de aforismos en los diarios publicados entre *El fanal hialino* y *La manía* —el volumen de *Siete moderno* (Trapiello, 2012a), por ejemplo, carece de entradas aforísticas—; después de este periodo vuelven a aumentar y se siguen conformando como una de las formas más características del proyecto. Se puede aventurar cierta intención en Trapiello de novelizar el diario, mediante entradas narrativas, durante dicho periodo, que se contrarrestaría con una conciencia posterior sobre las posibilidades dinamizadoras del aforismo, el cual facilita la lectura del relato en tanto que le otorga rapidez, como vuelve a suceder en los últimos tomos a partir de su recuperación.¹³²

De lo anterior puede concluirse que el aforismo desarrolla las dos direcciones citadas más arriba; si bien remite constantemente a una realidad externa al texto, también puede favorecer la lectura del relato diarístico. Al mismo tiempo, habilita un espacio que privilegia el tono humorístico, en donde el Yo se muestra jovial e irónico con frecuencia. La voz de Trapiello se hace más presente en estos fragmentos y ahonda en la naturaleza de este diario como discurso del Yo, lo cual no se opone al intento de novelización de sus días; al contrario, es un elemento de cohesión en un discurso basado en la construcción y vigencia de ese protagonista que se describe a sí mismo. En suma,

¹³² El propio Trapiello reconoce en una entrevista virtual de 2004, ante la pregunta de por qué en sus diarios cada vez incluye menos aforismos, que estos eran «escalones a veces demasiado bruscos, entre relato y relato. Como cataratas en el curso apacible de ese río» (Trapiello, 2004).

el aforismo evidencia la naturaleza necesariamente mixta del proyecto de Trapiello, diario autobiográfico y literario, así como su condición de forma abierta.

II. 4. 1. 2. Literatura de viajes

Una de las modalidades temáticas más representativas del *Salón* está protagonizada por los viajes de Trapiello, quien, como se ha visto a propósito de los espacios, suele describir en los diarios gran parte de sus desplazamientos al extranjero y al territorio nacional. Estas narraciones de viajes se emparentan directamente con el género de la literatura de viajes y en concreto el diario de viaje, que desde Colón y Montaigne es una constante en la historia de la escritura diarística. Si bien en muchos de estos casos se trata de una forma de escritura atada a lo referencial, en donde predomina lo testimonial y la datación de los registros del viaje, en el *Salón* el viaje es una excusa para mostrar las reflexiones del Yo protagonista a propósito de diferentes experiencias relacionadas con la visita a otros espacios. En la vida de un escritor profesional como Trapiello, invitado a numerosos actos literarios, el viaje es una excusa para mostrar todo tipo de personajes y situaciones nuevas en las que se desenvuelve a partir de su mirada cotidiana. Aunque también suelen abundar los viajes con amigos y, sobre todo, de índole familiar, es en los viajes profesionales donde Trapiello construye un estilo cronístico más cercano a este género literario.

Los viajes de Trapiello oscilan desde desplazamientos a los más sórdidos lugares de provincias hasta estancias en capitales como Nueva York, Roma o París. Se puede destacar su viaje a Nueva York, invitado a la Universidad de Princeton (Trapiello, 2016a: 90-112), que sirve como ejemplo de un tipo de profundo interés narrativo, que posibilita una lectura tanto novelística como referencial. Gabriel Espinosa ha estudiado (Espinosa, 2009), por ejemplo, cómo el viaje a Cuba narrado en *Do Fuir* deviene de gran interés para entender la política cultural del gobierno del PSOE. Este viaje contiene además muchos elementos reseñables, como la polémica inclusión de Trapiello entre los escritores seleccionados como parte de la embajada cultural española: en estas páginas, Trapiello relata cómo su inclusión varía en diferentes momentos desde su primera notificación, condicionada por la consideración de un cargo influyente del ministerio (Trapiello, 2000: 389-414).

Un segundo ejemplo de todo lo anterior es la crónica de su viaje institucional a Colombia, a propósito del IV Congreso de la Lengua Española, celebrado en marzo de

2007 y relatado en el penúltimo de los diarios: *Mundo es*. Por la magnitud de su crónica (Trapiello, 2017: 78-169), así como por la importancia de algunos sucesos que narra, este viaje es representativo de lo que ha llegado a significar esta forma genérica en el *Salón*. El relato del viaje funciona así como una novela breve introducida dentro del tomo; en ella se construye un mundo propio, con sus propios personajes y una trama amena que el Yo diarístico desarrolla conscientemente. Entre los personajes principales el lector puede identificar al escritor Antonio Soler, amigo personal de Trapiello que lo acompaña a lo largo de todo el viaje; Soler, oculto tras las iniciales AS., es así el amigo confidente que comparte clase literaria con Trapiello —quien se incluye a sí mismo entre los escritores de segunda división— y que le brinda charla durante todo el periplo en tierras colombianas. Basada la trama precisamente en los relatos privados que el Yo va hilando acerca de otros escritores, entre los aludidos se pueden encontrar a escritores caricaturizados como Marcelo Birmajer, al que bautiza «Mick» por su parecido con Mick Jagger; de una autora, camuflada bajo la X, que bien podría ser Carmen Posadas, y a la que dedica un divertido y satírico párrafo; o de Héctor Abad Faciolince, también bajo la X, quien lo invita a comer a su casa y al que describe con bastante respeto y veneración —alabando su novela *El olvido que seremos* y brindándole una bonita despedida—.¹³³ También dedica unas líneas a Antonio Muñoz Molina y a Gabriel García Márquez, estrella del Congreso y protagonista del discurso principal.

La crónica de ese viaje, por otro lado, deja entrever el *modus operandi* de Trapiello, pues combina en todo momento los tiempos de la narración: así, en las primeras entradas relata de forma retrospectiva lo sucedido en el viaje y en las siguientes, a partir de su aclaración al indicar «Ahora sí es tiempo real», vuelve al tiempo propio del diario. Este multiperspectivismo temporal posibilita el juego narrativo y, a su vez, libera a Trapiello tanto de los deberes referenciales formales del diario como de los novelísticos. El propio Trapiello confiesa, para mantener en todo momento el tono lúdico, lo siguiente: «Ya no sabe uno lo que ha contado ya o no, y esto, en un diario, puede pasar, pero en una novela es, no cabe duda, perjudicial» (Trapiello, 2017: 150).

¹³³ Señala Trapiello: «Ha sido lo mejor del viaje. Gracias, amigo. Dáselas a tu madre de mi parte, si algún día llegan a ti estas palabras; hazle saber a tu maravillosa hija el gran contento que hubiéramos recibido de haber podido emparentar, y que le deseo lo mejor para su vida» (Trapiello, 2017: 114). Este pasaje muestra, además, el carácter referencial de este tipo de viajes.

II. 4. 1. 3. Cuadro de costumbres literarias

Un discurso derivado del aspecto metaliterario de los diarios, como se ha señalado, es la narración de la vida literaria de la época, que se constituye como una rama temática autónoma. En la línea de los hermanos Goncourt en su *Diario*, y a semejanza de otros diaristas contemporáneos como Miguel Sánchez-Ostiz o José Luis García Martín, Trapiello despliega en el *Salón de pasos perdidos* una crónica de la escena literaria contemporánea en la que está inserto. En esas páginas los asuntos son numerosos: la participación de Trapiello en el jurado de algún premio conocido; el encuentro con autores literarios de reconocido prestigio; las comidas con los editores y críticos más poderosos del país; las conversaciones con amigos literatos a propósito de otros libros o escritores; las presentaciones de libros; las críticas a otros escritores o las maledicencias de compañeros de profesión que llegan a oídos de Trapiello, son algunos de los escenarios más recurrentes en los diarios. Como ocurría con el *Diario literario* de Paul Léautaud, en ocasiones el reclamo más atractivo para el lector contemporáneo son las declaraciones sobre la vida literaria y las murmuraciones que Trapiello recoge en el *Salón*. A partir de ellas, elabora retratos costumbristas de interés metaliterario y, en la medida en que desarrolla unos componentes narrativos contrastables, también literario.

En este último sentido, el comentario de la vida literaria se relaciona con una de las características más conocidas del diario: la utilización de X y otras iniciales para referirse a la mayoría de los personajes públicos que desfila por las entradas del *Salón*. Esta herramienta de Trapiello ha sido objeto de varias polémicas, dada la tendencia a interpretarla como subterfugios del autobiógrafo, pero adquiere pleno sentido al valorar la concepción del autor respecto a estas personas, que, como se desarrollaba páginas arriba, ya no son tales, sino personajes. Desde esta perspectiva, puede interpretarse el desarrollo diarístico de la vida literaria como un discurso narrativo que parte de lo referencial y deviene retrato literario en las páginas del *Salón*, incidiendo nuevamente en la doble naturaleza, referencial y ficcional, de los diarios de Trapiello.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en un pasaje de *Una caña que piensa*, en el que Trapiello se entrevista con el editor del ensayo que posteriormente se publicaría con el nombre de *Las armas y las letras*. Este editor le expresa su descontento sobre el manuscrito entregado por Trapiello y protagoniza una escena que este último considera humillante: el editor, «furioso», le recrimina la falta de rigor histórico en su texto, y lo hace por medio de continuas «groserías» (Trapiello, 1998b: 491-492). Aunque todos los

elementos de la entrada inducen a efectuar una interpretación referencial, en tanto que se trata de personajes, espacios y sucesos reales, el lector no necesita saber quién es ese editor —del que no se revela su nombre—, de qué ensayo se trata —solo se ha revelado la temática en entradas anteriores—, ni cuándo se produce exactamente el encuentro. La escena se halla totalmente novelizada, y los referentes se emplean solo para reforzar la acción del relato y la tensión que Trapiello mantiene desde la primera frase de la entrada: «No he dormido en toda la noche» (Trapiello, 1998b: 490). Es posible que un lector avezado localice rápidamente el ensayo que se trata, el citado *Las armas y las letras*, o incluso la identidad del editor, Rafael Borrás, pero en todo caso estos elementos se subordinan al interés de la trama diarística.

Otros ejemplos problematizan esta última idea, en la medida en que existen pasajes de insoslayable valor referencial. En *Las inclemencias del tiempo*, Trapiello describe un encuentro con el entonces presidente del Gobierno español, José María Aznar. Aunque Trapiello denomina al presidente como «anfitrión», el lector rápidamente identifica al presidente gracias al contexto y a la entrada anterior que anuncia la visita. En la escena, Aznar protagoniza una curiosa situación: el presidente invita a sus contertulios a una sala para mostrarles una bandera republicana que, ante el asombro de todos, desdobra mientras explica que se trata de la bandera que había cubierto el cadáver de Manuel Azaña. Resulta muy difícil desligar el contenido de la entrada de su naturaleza referencial; el lector reconoce el contexto de la situación y detecta la aparente paradoja de que un «presidente de un gobierno de derechas» (Trapiello, 2001: 375) como Aznar conserve una bandera republicana, detalles sin los cuales no se puede interpretar el relato. En oposición a la anterior, en esta entrada el interés de la trama reside precisamente en su condición autobiográfica de carácter referencial.

Los dos pasajes comentados muestran, en última instancia, el papel que desempeña el retrato costumbrista de la vida literaria, el cual evidencia el carácter referencial y ficcional —empleado este último término para aludir a la construcción narrativa erigida a partir de los materiales vitales— del *Salón de pasos perdidos*. La frecuente alusión a la vida literaria le permite a Trapiello construir relatos de interés literario: en algunas ocasiones estos relatos pueden superar este estatus referencial, y se conforman como formas novelísticas breves; en otras la naturaleza referencial de los nombres citados refuerza su carácter costumbrista y constata la condición

autobiográfica de los diarios. En todo caso, estos pasajes testimonian la utilización de este subgénero narrativo que deviene uno de los cimientos literarios del *Salón*.

II. 4. 1. 4. Metaliteratura: crítica y poética

En muchos casos, como se ha visto, el diario personal le sirve al escritor como cuaderno de apoyo respecto a su obra literaria: funciona en este caso como un espacio en el que el escritor practica con formas literarias, reflexiona acerca de la literatura, comparte opiniones sobre su propia obra y la obra de otros autores y, en general, habilita un lugar de pensamiento literario propio, de autopoética. Hay, de hecho, importantes diarios que se limitan a ser cuadernos de reflexión: el ejemplo más característico es *El oficio de vivir*, de Pavese, que, aunque en algunas entradas revela detalles de su vida y su espacio privado, en su mayor parte es un documento que ejerce como texto de apoyo a su obra literaria.

En el caso del *Salón*, si bien no se trata de un cuaderno de trabajo, Trapiello hace de la literatura uno de los grandes ejes de su escritura; las entradas de sus diarios no solo hablan de escritores y de la vida literaria, sino que además funcionan como espacio en el que se despliega un juicio constante acerca de todos los componentes del sistema literario. Esta faceta hace del diario de Trapiello un espacio metaliterario cuyo pensamiento puede dividirse en dos direcciones: en un primer momento realiza una crítica de otros autores y de la vida literaria; en un segundo, teoriza acerca de géneros literarios como la poesía, la novela o el propio diario, y también, aunque en menor medida, habla de sus propias obras. Esto, claro, hace que el valor metaliterario del *Salón* sea evidente, lo cual no es sino otra característica literaria más, dada la importancia de lo metaliterario en el contexto literario último (Barth, 1987).

La crítica a otros autores puede producirse a través de múltiples registros, pero predomina el comentario impresionista que no renuncia a su naturaleza subjetiva. Sucede así con sus breves apuntes acerca de autores que no son de su agrado o con los tributos que rinde a sus autores de cabecera. Por ejemplo, de Pío Baroja dice lo siguiente:

Era una vida gris, triste, sin muchos alicientes. No obstante escribía. Escribió cuentos, artículos, preparó el tomo de sus poemas sentimentales y villonianos, los siete con sus memorias y los ocho de sus obras completas. Publicó también algunas novelas, en general

un poco deslavazadas, donde la gente entra y desaparece con pasos erráticos que se parecen mucho a los del propio novelista, de escasa prosapia, pero en cambio sin afectación ni tramoya (Trapiello, 2016a: 10).

El escritor practica este tipo de crítica afectiva o emocional con frecuencia: a propósito de la muerte de Camilo José Cela, por ejemplo, señala lo siguiente del Nobel:

C., genuino representante de la España cerril, alcanzó cierto virtuosismo amanerado y casticista, pero la grandeza de lo español, la de Velázquez o la de Cervantes, la de San Juan o la de Bécquer y JR ni la olió. Ahora, como fuente de charadas y barbarismos fue único. Su aspecto, su corpulencia y la voz campanuda que tenía apabullaban, sobre todo a las autoridades, jefes locales del Movimiento, concejales, directores generales, ejecutivos y chupatintas de empresas, que a cambio de un almuerzo en el que les amenizaba con sus procacidades, le premiaban con toda clase de prebendas, calles y galardones de alpaca (Trapiello, 2009a: 98).

Esta crítica abunda a propósito de escritores canonizados o de poetas contemporáneos, si bien es cierto que en las observaciones sobre estos últimos suelen mediar las relaciones y las anécdotas personales del Trapiello escritor.

Por otro lado, la crítica sobre su propia obra es frecuente en todo el *Salón*; la más frecuente, y que deviene de enorme interés para nuestro trabajo tal y como se ha visto en el capítulo 2, redundaba en el pensamiento sobre sus propios diarios y el diario como género. En este sentido, la reflexión metagenérica resume su concepción de la literatura y, por tanto, de sus obras. Sobre la poesía, género predilecto del autor, abundan los comentarios. Por ejemplo:

A Unamuno le acusaron siempre de lo mismo: de duro de oído. Pero no se suele decir que toda esa poesía que suena tan bien, tan cantarina, tan verbenera, es sorda. Porque en la poesía la música que vale no es la que suena, sino la que siente; y no la que canta, sino la que calla. Casi toda la poesía moderna, desde el surrealismo y el 27, es en España y en lo español una poesía de imágenes. Las imágenes, al contrario que las ideas, suenan al momento de producirse. A las ideas hay que escucharlas, entenderlas y aceptarlas. Una imagen se impone siempre por su vistosidad, por su colorido, por su musiquilla pegadiza. Se producen en la poesía como las amapolas en los trigales: son cosa de pocas horas. Luego se agotan, en el momento en que uno les coge el truco o al minuto de haberlas

metido en un florero, para guardarlas. Las ideas, por el contrario, y quien dice ideas, dice la vida, el relato y experiencia de la vida, es necesario sembrarlas, abonarlas y recogerlas, como el grano (Trapiello, 2010a: 110).

A través de la defensa de la poesía unamuniana, Trapiello expone su poética, lo que resulta de gran interés por cuanto revela una concepción de la literatura que prima la búsqueda de la idea y la reflexión frente a la forma; una literatura de ideas que se relaciona además con «el relato y experiencia de la vida». Lo anterior muestra la segunda función del discurso metaliterario en el *Salón*: confeccionar la poética literaria de la escritura de Trapiello.

II. 4. 1. 5. Narrativa breve y otros géneros

En los diarios aparecen con frecuencia muestras de otros géneros. Por ejemplo, algunas de las entradas más destacadas de Trapiello se pueden interpretar como cuentos breves que el autor introduce a propósito de diversos temas. Sucede con las entradas de viaje, que estarían asociadas a ese género concreto ya analizado, pero también con otro tipo de relatos que el Yo diarístico desarrolla como un autor novelístico: hay muchos ejemplos a lo largo del *Salón*, e irían desde el relato largo, perfectamente leído como un cuento, hasta el microrrelato, que muchas veces se construye a través de la descripción de un personaje, a la manera de una semblanza. En *La cosa en sí* (Trapiello, 2006a: 366-368), por ejemplo, una entrada describe la aparición del «ciego del pueblo» que vende cupones en Trujillo, pueblo de veraneo de Trapiello; en la descripción del personaje, construye una emotiva imagen que sitúa al ciego entrando en el supermercado y manteniendo una conversación con la joven cajera en la que ambos fingen que no está ciego. La imagen, claramente poetizada, le sirve al autor para desplegar un breve relato más literario que referencial.

Un ejemplo de relato largo, por otro lado, es el protagonizado por el gitano Josué en *Seré duda*, quien se encarga de venderles un lote de cuatrocientos euros a AT y JM —siglas de Juan Manuel Bonet—, después de dejarlos plantados en varias ocasiones y provocar la búsqueda de estos dos, quienes incluso se ponen en contacto con sus familiares para conseguir el lote (Trapiello, 2015a: 127-131). Aunque el final es abrupto y AT no vuelve a recuperar al personaje, esta historia protagoniza varias entradas en las que se llega a construir un relato en el que el Yo se subordina a la acción narrada.

Otro género sería el ensayístico, que aparece a partir de los abundantes epigramas y entradas cercanas a la escritura de pensamiento que el *Salón* recoge. Estas entradas, extraídas de la reflexión cotidiana a semejanza de los múltiples aforismos, se suceden cada cierto tiempo en los diarios. Por ejemplo, en *Do fuir*:

SÚBITAMENTE, en un momento de ansiedad o de miedo, se nos aparece un remoto recuerdo de la infancia que teníamos por completo olvidado. Con frecuencia ni siquiera se presenta articulado o vertebrado con nada. Y lo sentimos como en un baluarte. En él nos encontramos a salvo, y miedo y ansiedad se sienten derrotados o enviados a la retaguardia. Este fenómeno quizá explique la razón por la cual los viejos, expuestos como nadie a los embates de uno y otra, recuerdan con tanta frecuencia y nitidez hechos de su infancia y juventud remotas, en tanto olvidan, por inservibles, otros recientes y acaso más significativos (Trapiello, 2000: 129-130).

Piezas de la filosofía menor que Trapiello denominaba «filosofía del pobre», estas entradas forman parte de uno de los tonos narrativos más representativos de estos diarios. Derivado de este último estilo, y en consonancia con lo metaliterario y la literatura del aforismo, en Trapiello habría finalmente otra modalidad representativa, que es la cita de otro autor que da pie a la reflexión propia, como una suerte de diccionario de autoridades. Una entrada ilustrativa de esto, por ejemplo:

ME cuenta X. que en Navarra los milicianos navarros gritaban durante la República y los primeros meses de la guerra: «¡Viva la UHP! ¡Viva el socialismo! ¡Viva la anarquía! y ¡Viva lo peor!». María Zambrano relata en *Delirio y destino* que el día en que se proclamó la república en la Puerta del Sol, alguien, que se había desgañitado dando ¡Vivas! a la República y a España, cerró su ciclo de vítores con éste: «¡Viva todo el mundo!» (Trapiello, 2000: 146).

Las diferentes formas en que se desarrolla la escritura de estos diarios, en definitiva, podría dar pie a la aparición de otras modalidades literarias, pero la muestra empleada es suficiente para exponer la naturaleza multigenérica de estos diarios. La presencia de tales estilos literarios le otorga al *Salón* una idiosincrasia necesariamente literaria.

II. 4. 2. Estilo

Sin caer en el fetichismo lingüístico de las escuelas formalistas, el estudio del estilo sigue siendo uno de los aspectos fundamentales para entender el funcionamiento de una obra literaria. En el caso de Andrés Trapiello y el desarrollo de sus diarios, este elemento resulta de más importancia todavía, dado que amplía las posibilidades de análisis desde un punto de vista teórico-literario.

El estilo de la escritura de Andrés Trapiello suele ser señalado por la crítica literaria que se aproxima a su obra: Alberto Olmos lo ha definido, a propósito de sus diarios, como «el mejor prosista español de nuestro tiempo» (Olmos, 2013); Eloy Sánchez Rosillo como «uno de los más grandes poetas en prosa que ha dado hasta la fecha nuestra literatura» (Sánchez Rosillo, 2009: 57); Felipe Benítez Reyes como «uno de los mejores prosistas actuales» (Benítez Reyes, 1994: 87); y Jon Juaristi ha definido su prosa como «la combinación precisa de lirismo y humor que anuncia la aparición de un clásico» (Juaristi, 1994: 96). El estilo de escritura es uno de los motivos esenciales para la valoración de la obra de Trapiello; en el *Salón*, además, tiene especial importancia por otras dos razones: en primer lugar, conecta directamente con su obra lírica; en segundo lugar, su particular naturaleza como *hablar desnudo* posibilita un *decir verdad* que dialoga con la obra de Montaigne y toda la herencia de la literatura de la sinceridad establecida desde Séneca. El estilo de Trapiello, en este sentido, favorece el relato de lo cotidiano y la creación de una atmósfera de confianza entre autor y lector.

Junto a todo lo anterior, cabe destacar el motivo de más peso: el estilo prosístico es uno de los elementos más relevantes para una lectura literaria del *Salón*.

II. 4. 2. 1. Poética de un estilo propio

La identidad del estilo de Trapiello se extrae de las propias declaraciones del autor, que se ha pronunciado en numerosas ocasiones sobre el tema:

El estilo es bueno si no se nota. Decía Tolstói: «Señor, dame la sencillez de estilo». Creo que uno puede hacerse un estilo a base de estudio, de trabajo, en la fragua. Pero la sencillez de estilo te la conceden. No sé qué hay que hacer para eso, creo que nada. Es regalo precisamente porque no puede alcanzarse con mérito ni trabajo. El otro, el que llaman gran estilo, es conquista y por lo general muy pesado. El estilista es como un

káiser. Pero lo que vale, creo, es lo otro, esa transparencia que no altera las cosas, el estilo que empieza a brotar y hace que te desentiendas de él. Suele ser muy hospitalario. Ese que te hace sentir como en tu propia casa, por el que vas como quieres, descalzo o en zapatillas. El estilo es siempre tacón, coturno, plataforma, para parecer más alto. Aunque también hay que tener cuidado con la afectación de la sencillez. (...) No sé, yo creo que lo mejor es pararse y oír la respiración de la prosa, y si no se nota, bien. Y si se nota, mal, habrá que oxigenarla (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

La sencillez o ausencia —por otra parte imposible— de estilo; he ahí la principal ley de la poética estilística de Trapiello. En esa línea, los antecedentes y las influencias, dados los numerosos comentarios de Trapiello, son fácilmente rastreables: Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Machado. En una de las entradas del *Salón*, vuelve a ser bastante explícito:

«... EL estilo es la mentira, la verdad mira y calla.» Según esta frase, de Galdós, en la literatura española son verdaderos muy pocos: Manrique, el Romancero, el Lazarillo, Fernando de Rojas, San Juan, Cervantes, Bécquer, Rosalía, el propio Galdós, tal vez Baroja, Machado, quién sabe si JRJ, puede que Unamuno y... basta. (Trapiello, 2010a: 98).

La misma idea se repite en la frase de Juan Ramón Jiménez que Trapiello (Trapiello, 2012c) ha citado en más de una ocasión: «Quien escribe como se habla, irá más lejos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe» (Jiménez, 1990: 164). La búsqueda del hablar claro, preciso, que huye del barroquismo y del exceso de ornato, define el estilo del *Salón de pasos perdidos*, lo que además facilita su objetivo de construir un discurso verdadero.

Se podría relacionar esta poética de Trapiello, así, con el último interés de Michel Foucault: el estudio de las escrituras del Yo en el periodo clásico con el objetivo de analizar las diferentes formas de autoconstrucción ética del sujeto en el texto. En la búsqueda de esta *ethopoiesis* (Foucault, 2010: 41), Foucault llega a la parresia, que define como una suerte de *hablar sincero*, liberado de todos los encadenamientos retóricos y que conlleva cierta valentía por parte del sujeto que se atreve a decir verdad sobre sí mismo sin importarle las consecuencias (Foucault 2005: 348). A través de la parresia, Foucault llega a la escritura de Séneca, quien precisamente esboza una poética en sus *Epístolas a Lucilio* que hace suya Trapiello:

Te quejas de que es poca la pulcritud de las cartas que te dirijo. ¿Quién, de hecho, habla con pulcritud sino el que pretende hablar con afectación? Como mi conversación, si juntos estuviéramos sentados o caminando, resultaría sencilla y ágil, tales quiero que sean mis epístolas (Séneca, 1986: 440).

Trapiello persigue también la imitación del habla conversacional; esta le facilitará precisamente la construcción de un espacio íntimo en el que poder construirse a sí mismo con sinceridad, a partir de la configuración de un estilo vinculado a la ética del autobiógrafo.

II. 4. 2. 2. Poesía y prosa: el estilo literario de los diarios

Si bien la seña de identidad del estilo de Trapiello se basa en esa pretendida ausencia de estilo, uno de los componentes más evidentes de su naturaleza es su lirismo. Él mismo lo da a entender cuando señala: «Me siento poeta, dicho con la mayor modestia, un poeta que escribe además otras cosas» (Nadal Jové, 2014: 19). Así lo entendía igualmente Sánchez Rosillo cuando lo tildaba de «uno de los más grandes poetas en prosa que ha dado hasta la fecha nuestra literatura» (Sánchez Rosillo, 2009: 57) o Elena Medel al destacar su facilidad para narrar «con la sensibilidad de lo cotidiano» (Medel, 2009: 234).

Para conciliar estas dos características, sencillez de estilo y lirismo, hay que entender la naturaleza de su poesía como poesía desafectada, que huye del barroquismo de la generación anterior: los novísimos. Se ha relacionado normalmente la poesía de Trapiello con una poesía de las ideas que no tiene entre sus preocupaciones esenciales una problematización del estilo: Diego Doncel destaca así un uso de la lengua «que no se ve como problemático, ni como crítico en cuanto a su propia existencia, que no perturba al lector sino que dulcifica su oído» (Doncel, 1994: 56). Esto se muestra en total consonancia con su prosa diarística, que, exhibiendo rasgos conversacionales, huye de la problematización del estilo y posee el lirismo de la poesía centrada en la transmisión de lo cotidiano.

Pese a su llaneza, este estilo es precisamente uno de los elementos que le otorgan una cualidad literaria al diario, y lo hace en dos direcciones: por un lado, en su naturaleza poética se diferencia del lenguaje puramente prosístico de otras modalidades

autobiográficas y ensayísticas; de corte formalista, gracias a esta distinción se podría hablar de un determinado lenguaje literario en el *Salón*. Por otro lado, y como se ha visto en la introducción a este punto, el estilo ha sido uno de los motivos más influyentes para su incorporación al canon literario de la literatura española moderna. Jordi Gracia da cuenta de ello:

El secreto de su fortuna está en la manera de contar la vulgaridad de los días con mirada culta y sensible pero también arbitraria, que no disimula ni maquilla sus criterios y gustos por evitar complicaciones o escurrir el bulto; que es imaginativa, lírica y reflexiva, aquejada con frecuencia de melancolía, tantas veces también dañada y otras tantas víctima de ataques de euforia autoparódica, que es quizá el otro rasgo decisivo del protagonista en esta novela de los días (Gracia; Ródenas de Moya, 2010: 937).

Tal mirada de la que habla Gracia, así como el tono, se derivan del estilo mediante el que Trapiello construye sus entradas diarísticas. En esta misma línea, la última reseña del *Salón de pasos perdidos* realizada por José-Carlos Mainer, publicada en *El País*, se titula «Escribir sin que se note» (Mainer, 2017), aludiendo a la citada poética de Trapiello, que él mismo describe con esos justos términos —«el estilo es bueno si no se nota» (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013)—, como elemento más relevante y característico para definir a los diarios. El *Salón*, en suma, se construye a partir de esa búsqueda del no-estilo, que es el estilo más adecuado para edificar una literatura de la verdad autobiográfica.

II. 4. 3. La recepción del *Salón* como texto literario

En los últimos años la recepción del *Salón de pasos perdidos* en sus distintas entregas demuestra la aceptación de esta obra en marcha por parte de la crítica literaria. Aunque en el ámbito académico, cuya recepción se ha expuesto en el punto II. 1., ha experimentado un tibio recibimiento, los acercamientos de José-Carlos Mainer y Jordi Gracia confirman el estatus del diario de Trapiello como texto literario. En el ámbito de la crítica inmediata, al tratarse de una obra con cierta relevancia en el mercado editorial español, esta condición es más notoria, y muchos de los artículos y reseñas que se le han dedicado parten de la concepción del *Salón* como texto literario. Sucede así con el

artículo divulgativo de Juan Marqués: «Trabajo de campo. Acerca del *Salón de pasos perdidos* de Andrés Trapiello» (Marqués, 2018); con los artículos periodísticos de Alberto Olmos (2017), Juan Bonilla (2016); o las reseñas de José-Carlos Mainer (2017), por señalar algunos de los textos más importantes.

La crítica que podría problematizar este estatus literario proviene del ámbito de los estudios autobiográficos, en donde a veces, en la línea de Lejeune, algunos autores han privilegiado una lectura referencial de los diarios personales. En el caso de los diarios de Trapiello, sin embargo, la crítica es unánime al valorar su carácter literario, y como síntoma de ello puede entenderse la siguiente descripción de Caballé, que es la autora que con mayor fidelidad ha seguido a Lejeune:

El de Trapiello tiene ya de por sí un título narrativo (*Salón de pasos perdidos*), todos los libros que lo integran tienen asimismo títulos, como cualquier novela y, lo que es más importante, el escritor omite en ellos la referencia temporal para contribuir a la diafanidad de la textura narrativa. (...) es un texto ya elaborado literariamente donde todas las entradas, por decirlo así, empiezan y acaban (Caballé, 2015a: 286).

Desde un punto de vista pragmático, se confirma la naturaleza literaria del *Salón de pasos perdidos* en cada uno de los ámbitos de recepción. Siguiendo el hilo interpretativo mantenido en estos capítulos, todos los elementos del *Salón* —tanto los textuales como los paratextuales— inciden en la misma idea: el *Salón* es un texto literario que, como el propio autor pretende, admite una lectura novelística. A partir de lo cotidiano, el Yo levanta una construcción narrativa cuyos principales elementos son interpretables desde una perspectiva literaria. Se podría concluir que el carácter literario del *Salón* solo necesita esta confirmación; por el contrario, lo que tendría que ser demostrado es su carácter autobiográfico, tal y como se intentará llevar a cabo en las siguientes páginas de este trabajo.

II. 5. EL SALÓN DE PASOS PERDIDOS: DIARIO PERSONAL

II. 5. 1. La recepción del Salón como diario personal

Como se ha sugerido, pese a los intentos de Trapiello por suspender su estatuto referencial y al carácter literario e incluso novelesco de muchos de sus elementos, la recepción del *Salón de pasos perdidos*, tanto en el contexto académico como en el periodístico, le proporciona un estatus de texto *real*. El *Salón de pasos perdidos* es interpretado por críticos, periodistas y lectores medios como un diario personal en el que Trapiello, si bien a partir de un método de remodelación conocido por todos, expone su verdad autobiográfica. Las objeciones, como ya se ha sugerido, pueden ser aducidas a propósito de numerosos aspectos, pero en pocos casos puede dudarse de esta lectura generalizada.

Un ejemplo palmario está representado por la recepción académica de sus tomos. En este contexto, José-Carlos Mainer no duda en tildarlos de diarios en la reseña de *Mundo es* (Mainer, 2017); lo mismo ocurre con Félix Ovejero (2017), con Jordi Gracia a propósito de *El jardín de la pólvora* (Gracia, 2005), con José María Pozuelo Yvancos al respecto de *Una caña que piensa* (Pozuelo Yvancos, 1995), o con José Luis García Martín en su reseña a la última publicación del *Salón*, *Diligencias* (García Martín, 2019). En esta última reseña, precisamente, García Martín establece una lectura puramente referencial del diario, centrándose en los aspectos vinculados a los comentarios y opiniones de Trapiello en lo concerniente a otros escritores y al mundillo literario.

Hay, no obstante, algunas excepciones entre las críticas del *Salón*; Anna Caballé, en la línea de todo lo que ha escrito a propósito del *Salón*, problematiza el estatuto del texto en su reseña «¿Diarios en marcha?» (Caballé, 2001): allí lo denomina como «diario de escritor», pero al mismo tiempo enfatiza el paso del «diario auténtico» a su forma novelística final. Es reseñable, por otro lado, la evolución entrevista en otro crítico como Miguel García-Posada a partir de dos reseñas publicadas en ABC. Este, en su reseña de *Siete moderno* (García-Posada, 2004), si bien denominada «novelar la

vida» y en la que diferencia al *Salón* de la «poética verista» de otros diarios, sigue llamando a Trapiello «diarista», y los asuntos que destaca tienen un carácter referencial; sin embargo, unos años después, en la reseña que dedica a *Troppo Vero* (García-Posada, 2010), establece un auténtico acercamiento a la teoría de los géneros literarios para catalogar al *Salón de pasos perdidos* como novela, mencionando una sola vez el término «diario» y para hablar de él como recurso novelístico empleado por Trapiello. Para García-Posada, así, el *Salón de pasos perdidos* cumple el objetivo propuesto por Trapiello al comienzo de su empresa: escribir una novela a partir de su vida.

Como se ha visto, sin embargo, y a pesar de posturas aisladas como la de García-Posada, el *Salón de pasos perdidos* es frecuentemente leído, con todos los matices que hay que añadir ante el experimento de Trapiello, como un diario personal, y su contenido es interpretado como real. Lo mismo ocurre en la crítica inmediata: Alberto Olmos (2013), Juan Bonilla (2016), José Ángel Mañas (2014), Juan Marqués (2018), Javier Rodríguez Marcos (2011) o José Manuel Benítez Ariza (2004), entre otros, hablan del *Salón de pasos perdidos* como los diarios de Andrés Trapiello y proponen una lectura más referencial que novelística. Estos últimos, precisamente, marcan la pauta para el lector convencional, que, con independencia del modo en que lea el *Salón de pasos perdidos*, se acerca al texto de Trapiello con la conciencia de estar ante un diario en el que el autor cuenta su día a día. Algunos testimonios de lectores anónimos y pseudoanónimos en Internet, principalmente por medio de *weblogs*, pueden dar fe de lo anterior: C. Willard,¹³⁴ Carlos F. Romero,¹³⁵ y Felipeangel¹³⁶ los leen como «diarios»; Manuel Martínez Bargueño¹³⁷ habla de «diario novelado» para incidir nuevamente en esa lectura referencial, Jesús Artacho¹³⁸ lo define como «texto híbrido» para denominarlo finalmente «diario» y diezcuentoschinorris¹³⁹ declara: «Los diarios son la vida de Trapiello relatada, que no necesariamente es lo mismo que su vida real pero que en algo se le debe parecer, digo yo». Este último comentario, poseedor de cierta inocencia pero a su vez certero, ilustra fielmente la sensación más común del lector

¹³⁴ <http://loslibrosqueleiyer.blogspot.com/2014/11/el-gato-encerrado-salon-de-pasos.html> (08/09/2019).

¹³⁵ <http://conlmayuscula.blogspot.com/2013/10/el-gato-encerrado-andres-trapiello.html> (08/09/2019).

¹³⁶ <http://hormigaciones.blogspot.com/2009/09/andando-por-el-salon-de-pasos-pedidos.html> (08/09/2019).

¹³⁷ <https://manuelblascuatro.blogspot.com/2019/02/solo-hechos-de-andres-trapiello.html?view=flipcard> (08/09/2019).

¹³⁸ <https://bartleby-elcuadernorojo.blogspot.com/2017/08/la-mania-de-andres-trapiello.html> (08/09/2019).

¹³⁹ <https://diezcuentoschinorris.wordpress.com/2013/05/09/ecos-de-un-placer-solitario/> (08/09/2019).

convencional que se aproxima al *Salón*: el deseo y la constatación de leer el texto como un texto verdadero.

En suma, puede concluirse de todo lo anterior una lectura predominantemente verista del texto de Andrés Trapiello: el lector, ya sea un crítico académico o un lector convencional, no puede en ningún caso omitir el elemento referencial de esta escritura. Si bien, como se ha dicho, el motor del *Salón* es su capacidad para construir un mundo literario a través de una narración muy similar a la novela, el lector asiste a lo que se le cuenta con la certeza de que todo eso ha ocurrido. Así lo entiende el propio autor, quien reconoce lo siguiente:

Y por creer que no se les miente (pues al dar por veraces tantos relatos y crónicas de hechos reales en su sentido estricto, tienen por verdadero el del nódulo, y al revés), la mayoría de los lectores siguen leyendo, oyendo los interminables relatos de mi vida y de la vida (Trapiello, 2016b: 11).

Esto va a resultar muy importante a la hora de valorar dos aspectos: en primer lugar, la naturaleza formal del *Salón* como diario personal y sus deficiencias como tal; en segundo, el compromiso que Trapiello adquiere con el lector, para lo que habrá que poner el diario en diálogo con las teorías de los estudios sobre escritura autobiográfica.

II. 5. 2. *El Salón de pasos perdidos, diario personal: aspectos formales*

El *Salón de pasos perdidos* tiene una estructura diarística; pese a las singularidades del proyecto, esta condición no puede ponerse en duda. Las entradas que ordenan el texto, el tiempo verbal empleado por Trapiello, la cotidianidad de lo narrado o la introducción de todo tipo de formatos genéricos, son indicios claros de un diario personal. Ahora bien, al mismo tiempo el *Salón de pasos perdidos* introduce algunas variantes respecto a lo que, a priori, pueden considerarse las manifestaciones hegemónicas de esta forma discursiva, lo que enriquece el debate sobre su constitución genérica.

II. 5. 2. 1. La entrada como eje narrativo

Si Béatrice Didier, en la primera parte de este trabajo, concebía el diario personal como un texto construido a partir de la conciliación de dos fuerzas enfrentadas, y definía una de ellas como la «cárcel formal» de la entrada cotidiana (Didier, 1996: 39), hay que comenzar señalando que esta es una de las convenciones del diario más relevantes en la obra de Trapiello: el *Salón de pasos perdidos* se nutre de la entrada diarística y a partir de ella desarrolla el ritmo de una narración que aspira a ser relato novelístico. La entrada sustituye al capítulo y ordena el texto, hasta el punto de que es el elemento formal más importante del *Salón*.

La entrada del *Salón*, a diferencia de muchos diarios personales, manifiesta una característica relevante: carece de fecha. Esto ha sido destacado en multitud de ocasiones: Virgilio Tortosa señala que el diario no posee «fechación (sic) explícita del paso de los días, ni distribución correlativa de días a la manera de un diario clásico» (Tortosa, 2001: 190) y Anna Caballé le da gran importancia para destacar que el lector ignora el ritmo del diario (Caballé, 2015a: 286). Gracias a la ausencia de fecha desaparece la identificación entre día y entrada, y esta puede desarrollarse con total libertad, ofreciendo pasajes en los que se combinan entradas mastodónticas —las dedicadas a determinadas crónicas de viaje, por ejemplo— con piezas muy breves. A su vez, tal y como añade Caballé, «al no haber fechas no hay interrupciones ni fracturas», lo que repercute en el ritmo del relato y en lo que Caballé denomina «la diafanidad de la textura narrativa» (Caballé, 2015a: 286). Como se ha señalado a propósito de las virtudes literarias del *Salón*, la ausencia de fecha, que conlleva una omisión del habitual anclaje referencial del diario, contribuye ostensiblemente a la construcción del relato y a su lectura como novela.

Todo lo anterior se relaciona con una de las grandes polémicas del *Salón*: la posibilidad de no concebir el texto como un diario en sentido estricto por la ausencia de fecha y la consideración particular de la entrada. De las palabras de Caballé, quien señala que el texto de Trapiello «representa el intento más extremo de novelización del diario, pues sus entradas están concebidas como pequeños relatos autónomos», se deduce cierta diferenciación respecto del diario puro. Esto lo confirma Trapiello, quien señala que en ocasiones se le ha excluido del canon diarístico porque el *Salón* «incumple muchas de las reglas de los diarios», entre otras cosas «porque las anotaciones vienen sin fechar» (Caballé, 2015a: 15). Tal posibilidad, sin embargo,

implicaría renunciar a muchos textos diarísticos de relevancia y, además, no termina de valorar la verdadera importancia de la entrada, que no reside en la fecha, sino en la estructura. La cláusula del calendario de la que hablaba Blanchot, en este sentido, está presente solo en la medida en que el diarista está atado al momento en que escribe. Este momento puede ser el mismo en sucesivas entradas, e incluso las entradas pueden estar modificadas y reescritas en la preparación para su publicación —y esto puede suceder no solo en el caso de los diarios no fechados, también en el de los fechados—; solo desde un punto de vista purista, que concebiría el diario casi como un texto documental, se admite una interpretación así.

Lo anterior habilita el último componente relevante de los diarios de Trapiello: su carácter poliédrico, el cual le permite introducir aforismos y pequeños fragmentos reflexivos intercalados en el texto, entre entrada y entrada. Volviendo a Béatrice Didier, el segundo elemento que equilibraba la constitución del diario, al enfrentarse a la cárcel formal de la entrada, era precisamente la libertad para integrar en el diario textos de toda clase: el diario se comporta como una forma abierta porque en él cabe aparentemente todo. En el caso de Trapiello, este suele emplear el aforismo y la entrada reflexiva de corto tamaño para ejercer de contrapeso respecto a la entrada larga y novelística; la introducción de estos elementos evidencian el carácter del diario, pues muchas veces se añaden en las sucesivas reelaboraciones del autor, como él mismo ha admitido. En el momento en que decide introducir este tipo de formas, cuestiones como la ausencia de fecha dejan de tener sentido; Trapiello está habilitando claramente su texto como un cuaderno de todo que puede abarcar todo tipo de discursos literarios y en el que la identificación entre día y entrada desaparece. La cárcel temporal de Trapiello, en este sentido, es menos cárcel; lo que no implica una minusvaloración de su texto como diario, forma que realmente tiene su peso en la estructura de la entrada.

II. 5. 2. 2. El cronotopo de lo cotidiano

La ausencia de fecha tratada en el anterior apartado no implica una ausencia del elemento temporal en el diario. No solo en ocasiones aparece la fecha explícita o implícita, sino que además el *Salón de pasos perdidos* empieza y termina cada año en la misma fecha, como explica el mismo Trapiello: «¿no empiezan todos los volúmenes un uno de enero y terminan un treintauno de diciembre? ¿Cabe mayor puntualidad?» (Trapiello, 2015a: 18). Aunque en la entrevista realizada por Arcadi Espada confiesa la

posible invención de algunas fechas provocada por la continua reelaboración del diario, cada tomo tiene como recinto la longitud del año en que se escribe, en una suerte de marco temporal que determina todo lo narrado durante tal periodo. Es un tópico del diario el comienzo y el final de cada tomo; en *La cosa en sí*, por ejemplo, el diario comienza así:

—SOY adivino —vaticiné—. Mañana, en cuanto salga el sol, oiréis los tiros de un cazador, y con el frío se quedará la detonación suspendida en el aire, mucho tiempo, como la nota de un diapasón. Y además, soy mago. Conseguiré que podáis percibir desde la cama, sin dejarla, el olor de la pólvora, y la pólvora os llevará al país que queráis. (...) Entonces X me preguntó cómo sabía una cosa así. Le dije: porque es lo que sucede cada año en la primera página de mis diarios. Un cazador inaugura a tiros el año nuevo. Pobres pájaros, pobres liebres, pobres zorras de dorado jopo. (...) Y los tiros esta mañana se han oído, vaya si se han oído. Pum, pum, pum. Me han desconcertado incluso a mí, porque yo creía que las escopetas de repetición estaban prohibidas (Trapiello, 2006a: 17).

Mediante una ironía metaliteraria, el Yo narrador anticipa lo que ocurre invariablemente en todos los tomos: el Año Nuevo determina el comienzo de cada nuevo diario. Este es un detalle ilustrativo de que, si bien existen diferencias obvias y relevantes con los diarios fechados, en donde esta condiciona la entrada y el contenido de lo que se va a decir, en el *Salón* también se produce una relación entre el tiempo exterior y el tiempo propio del texto; el anclaje referencial, aunque reducido al mínimo, también existe. Michel Braud, por ejemplo, recoge en *La forme des jours* los diarios de autores como Jacques Audiberti o Hervé Guibert, en donde la ausencia de fechas no conlleva una ausencia de temporalidad. Braud, aunque detecta en ellos la desaparición del ritmo de escritura en su relación con el día y asume las diferencias con los diarios fechados, destaca a su vez el establecimiento de este tiempo referencial de manera indirecta: aunque no se desarrolla de acuerdo al calendario, señala Braud, el orden cronológico se mantiene gracias a la sucesión de eventos que se deja percibir (Braud, 2006: 163).

Además de esta dimensión referencial, el tiempo en el texto diarístico de la obra que nos ocupa se construye mediante elementos muy similares a los que podrían considerarse propios del diario hegemónico: la cercanía de este tiempo con el espacio da lugar a un cronotopo concreto como es el de lo cotidiano, cuya importancia para el

desarrollo del diario es resumida por Michel Braud de la siguiente forma: «El primer conjunto de observaciones personales recogidas en el diario tiene un carácter cotidiano» (Braud, 2006: 76). En el *Salón de pasos perdidos*, el espacio de lo cotidiano, como se ha visto a propósito de su dimensión literaria, resulta de especial importancia; entre los elementos importantes, se desarrolla el día a día de Trapiello en Madrid o Extremadura, junto a su familia, a sus amigos más cercanos y llevando a cabo sus aficiones regulares, como la de acudir al Rastro. El tono es cercano y sincero en todo momento, como se ve a propósito de la descripción de su barrio:

ME gusta la vida de este barrio. El panadero, a sus casi noventa años, asomándose en la puerta de su panadería, figurita mecánica. El mendigo con los cartones a cuestas. El grupo de oficinistas que salen a tomar café. Las mujeres ricas y sofisticadas que vienen pasado el mediodía a ver escaparates a la calle Almirante oliendo todavía a sales de baño y con los ojos un poquito hinchados de haber dormido mucho, tanto como de haber trasnochado lo indecible. Y al fondo Santa Bárbara y sus acacias y el bando de palomas que levanta de pronto el vuelo de la Plaza de las Salesas y parece la espuma que desborda un vaso de cerveza. Me gusta esa vida que no es nada, pero que sé que es el corazón de algo, mi *spleen*, mi pobre esperanza descreída (Trapiello, 2016a: 52).

Este elogio de lo insignificante es una constante en los diarios de Trapiello, quien se recrea en las menudencias del día para construir una atmósfera personal. Esto emparenta al *Salón* con la tradición clásica del diario; Blanchot, quien señalaba que «el interés de un diario reside en su insignificancia» (Blanchot, 1959: 209), ratifica el carácter de diario personal del texto de Trapiello, quien hace de lo cotidiano y lo aparentemente irrelevante una de sus señas de identidad.

II. 5. 2. 3. Lo íntimo como espacio referencial y literario

En relación con la construcción de lo cotidiano se halla la configuración de lo íntimo, ya desarrollada en el punto 2.4. Se ha mantenido la siguiente idea en varias ocasiones: el espacio íntimo del *Salón de pasos perdidos* está condicionado por la personalidad concreta de Trapiello. No se puede comparar la intimidad expuesta en el *Salón* con la de otros diarios, así como tampoco valorarla negativamente, porque esta viene a corresponderse en última instancia con dos circunstancias: en primer lugar, la

personalidad real del Trapiello hombre; en segundo lugar, la forma elegida para el desarrollo del AT personaje. En este sentido, es adecuado recordar las teorías de Castilla del Pino basadas en la inevitable subjetividad de lo íntimo: por ejemplo, carece de sentido medir la sinceridad de lo verdaderamente íntimo, porque, como explica el propio Castilla, sobre lo que solo está en nuestra cabeza se puede mentir: «lo que se dice acerca de lo que se pensó, imaginó (...) puede no corresponderse con lo que fue pensado, imaginado, etcétera. En todo caso no hay comprobación empírica posible» (1996: 19). La representación de lo íntimo está basada en la libertad del Yo que elige el modo y el contenido de lo que cuenta, de tal manera que solo tiene sentido interpretarla en sus propias coordenadas.

En el caso de Trapiello, hay una estrecha hilazón entre lo cotidiano y lo íntimo. Él mismo lo definía así en una cita recogida más arriba:

Mi intimidad de hoy está hecha de leer libros, de ir al Rastro, de estar aquí escribiendo cosas muy poco íntimas. Pero a veces leer un libro es más íntimo que fornicar, a veces mirar por la ventana sin pensamiento ninguno es más íntimo que todos los pensamientos, porque la intimidad se produce siempre en el ámbito del sentir, no en el del narrar (Trapiello, 1998a: 230).

Frente a las grandes revelaciones de los diarios, la intimidad de Trapiello, su privacidad reconfigurada en el texto, se construye por medio de elementos muy cercanos a su cotidianidad: las charlas con su familia, los monólogos reflexivos, los paseos en solitario, etcétera. Carlos Marzal ha analizado esta construcción de la intimidad:

Asistimos en su novela a la literaturización de la vida del autor, lo que se puede conocer como intimidad de lo contado. Andrés ha logrado hacer del relato doméstico también una aventura, y hemos asistido a través de los años al crecimiento de sus hijos, a la participación de su mujer, Miriam, en la trama, al espectáculo del amor familiar. De ahí que el conjunto de los diarios erija una imagen de la conciencia del autor, son su retrato directo e indirecto (...). Porque la alta literatura representa una prospección recíproca de naturaleza intelectual y afectiva, una mutua búsqueda de la intimidad en la aventura y de la aventura en la intimidad (Marzal, 2009: 136-137).

El párrafo resume la principal idea de este trabajo a propósito del espacio íntimo en el *Salón*; a lo largo de los veintidós tomos publicados, Trapiello acomete un ejercicio de desnudez a partir de la construcción de su cotidianidad y, derivada de ella, su intimidad. El grado de intimidad expuesta en el autorretrato pintado por Trapiello —siguiendo la metáfora pictórica de Montaigne, mediante la cual reconocía que él no se pintaba «de cuerpo entero» en sus *Ensayos* (Montaigne, 2016: 5)— solamente tiene importancia desde un punto de vista literario, en la medida en que al crítico o lector pueda interesarle mayor o menor desnudez. La forma en la que Trapiello construye lo que Marzal denomina como «relato doméstico» es cercana e íntima; el tono, que es el elemento más importante, está basado en una suerte de confianza continuada a través del paso de los días: todo ello conduce a considerar lo íntimo como un elemento referencial manifiesto, dado que a partir de él se desarrolla un sistema de correspondencia entre el texto y el plano real. Esto último no implica, evidentemente, la omisión del carácter literario de esta intimidad: como se mantenía en la primera parte de este trabajo, la intimidad que desarrolla el diario deviene, inevitablemente, intimidad textual y/o literaria, y en el caso del *Salón de pasos perdidos* no puede ser más obvia esta relación entre intimidad y literatura. Como también adivinaba Marzal, todo el mundo construido por Trapiello, anticipado aquí en los anteriores capítulos a propósito de los elementos literarios del *Salón*, deviene relato y aventura; en este caso, aventura de lo íntimo. Por este motivo se puede afirmar que el cronotopo de lo íntimo se conforma como el elemento más sintomático del carácter ambivalente, referencial y literario, del diario de Andrés Trapiello.

II. 5. 2. 4. La referencialidad en los personajes y las X

Uno de los elementos que ha caracterizado el diario de Andrés Trapiello para el público y la crítica es la utilización de las iniciales y las X para referirse a buena parte de sus personajes: es algo que se le ha recriminado en numerosas ocasiones y sobre lo que ya se defendía en la entrevista con Arcadi Espada (Espada, 2016). La utilización de las X cobra relevancia cuando se trata de personajes conocidos para el gran público, fuera del círculo compuesto por familiares y amigos cercanos —entre los que, no obstante, también se hallan personajes públicos como Ramón Gaya o José Manuel Bonet entre otros— de Trapiello. En este caso, tales personajes incorporan con su presencia un estatus referencial inevitable, pues son conocidos para el lector debido a su faceta extra-

textual. Se trata, en este sentido, de uno de los grandes reclamos del diario, al que muchos lectores acuden en busca de las posibles revelaciones y privacidades acerca de estos personajes, sobre todo si el lector en cuestión tiene oportunidad de salir en ese diario. Siguiendo la metáfora de Trapiello, la aparición de estos personajes se relaciona directamente con el tráfico de la intimidad, que es un elemento del que el propio autor toma conciencia y que emplea asiduamente. El uso de este recurso puede abrir un gran debate respecto a la ética del diarista y la utilización de su privacidad y la de otros para ofrecer un material literario jugoso para sus lectores, pero en todo caso se aleja del objetivo de esta tesis. Sí interesa establecer en qué medida la condición de estos personajes inciden en el carácter referencial del diario o, por el contrario, contribuye a su novelización.

En esta disyuntiva, Trapiello aporta el primer elemento para descubrir la función de las X:

las X son lo que le dan a esta obra su carácter novelístico, la impronta de una ficción, y quienes se crean retratados o caricaturizados, podrán decir incluso que lo que se dice de ellos es mentira, que no guarda ninguna relación con la realidad, y tendrán razón en decirlo. Porque la verdad del retrato es solo una verdad literaria, no una verdad histórica (Trapiello en Abar y Baltar, 2013).

Omitir los nombres se convierte en una herramienta para desfigurar la identidad exterior de los personajes, lo que refuerza la faceta universal y prototípica de los mismos hasta el punto de que estos, como el mismo Trapiello asevera en otra entrevista, dejan de ser «personas» y se convierten en «conductas» (Trapiello, *apud* Espada, 2016).

Este posicionamiento, que forma parte de las pretensiones novelísticas del autor, no debe hacer olvidar, sin embargo, la inevitable naturaleza de estos personajes, que, una vez superada su aparente inconcreción, rápidamente remite a un plano real. El mismo Trapiello lo admite cuando responde a Anna Caballé, quien lo acusa de utilizar esta herramienta debido a un posible «terror a que la escritura sea excesivamente comprometedor» (Caballé, 2015a: 286). Trapiello señala, como respuesta: «si X lee esta página, sabrá que estoy hablando de ella, y que no encripto su nombre por temor o cálculo (...), sino por su irrelevancia para el propósito de esta novela» (Trapiello, 2015a: 16). Esta respuesta arroja luz sobre cómo el escritor, a pesar de su intención de

hacer una ficción, asume lo obvio: los personajes de los que se habla en su diario tienen un origen real y, como tales, poseen una condición referencial insoslayable.

Esta circunstancia se colige de la propia forma en que el narrador afronta la descripción de muchos personajes que aparecen en el *Salón*. En *Seré Duda*, por ejemplo, describe un encuentro casual con Arturo Pérez-Reverte y la narración, por medio de un tono irónico, no se aleja en ningún momento del personaje como un ente real; AT describe a un escritor con el porte de Clint Eastwood, marcado por su pasado de corresponsal de guerra y con el aura de un escritor con gran éxito comercial. Aunque el relato privilegia inevitablemente el pensamiento del protagonista al encontrarse de sopetón a una figura de renombre, Trapiello no deja de jugar en todo momento con la referencialidad de Pérez-Reverte, que aparece como un personaje totalmente vinculado a su naturaleza real y no como un personaje literaturizado. El propio AT reconoce esta condición cuando alude a los efectos de su escritura en el plano real para ironizar sobre el carácter del personaje:

Mientras sucedía todo esto, pensaba mis cosas, porque aunque no he hecho ni la mili, también tiene hechas uno algunas guardias en toda clase de garitas, y me decía: A., ándate con ojo si vas a escribir de este encuentro, porque este hombre tiene malísimas pulgas y es capaz de escalar por la fachada de Conde de Xiquena como los hombres de Harrelson, con un puñal entre los dientes, darle una patada al balcón y soplarte una hostia a poco que vea algo de cachondeo (Trapiello, 2015a: 91).

Este tipo de descripción suele abundar en el *Salón*, a propósito de personajes conocidos y normalmente pertenecientes al sistema literario; en estos casos, aun tratándose de seres anónimos, resulta muy difícil obviar su estatuto referencial y las relaciones que lo escrito por Trapiello mantiene con el espacio real. Sucede así de modo muy perceptible si se interpretan las reacciones de algunos personajes en relación con lo vertido en el *Salón*. Por ejemplo, Juan Manuel de Prada, que aparece en varios tomos de los diarios desde que Trapiello lo conoce como un joven escritor con ínfulas, adorador de la obra literaria de AT, ha señalado en una entrevista reciente que este «me ridiculizaba en sus diarios de todas las maneras habidas y por haber», y que le resultaba especialmente doloroso un pasaje de *Siete moderno* en el que AT «llegó a hacer un retrato esperpéntico de mi madre, a la que no conocía de nada y vio un día fugazmente porque nos encontramos con él en la calle» (Drake, 2016). Esta declaración es

respondida por el propio Trapiello en una entrada de su blog, quien señala su disconformidad con Juan Manuel de Prada al destacar su buena fe a la hora de describir a su madre y, lo que es más interesante ahora, recurre a su poética diarística para justificar el estatuto de sus personajes:

Como todo el mundo sabe, esos que algunos llaman diarios son una novela, y quizá a lo que se refiere ese hombre es a este fragmento de *Siete moderno*, publicado en 2003 y referido a hechos de 1998. Y por supuesto, como lo que sigue es una novela, cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia (Trapiello, 2016d).

Aunque Trapiello acierta al apuntar a la exageración de Juan Manuel de Prada, es difícil asumir su «cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia» de carácter cinematográfico. En este sentido, aunque el autor no asume el *basado en hechos reales* también cinematográfico, cualquier tipo de lector reconoce a la X a la que se refiere, entre otras cosas porque las posibilidades de reconocerlo son muchas y el autor no hace por disolverlo en el anonimato —es una práctica habitual que AT cite pequeños detalles que identifican al autor, como el nombre de alguna de sus obras escritas o su profesión—. Además, en la misma línea de lo acontecido con Pérez-Reverte, y aunque el desarrollo del personaje sea mayor, este no cobra total independencia de su identidad real; las identidades son literaturizadas, pero no lo suficiente como para convertirse en identidades textuales con total independencia.

Sucede así en muchos otros casos: AT mantiene un crucial encuentro con Juan Cruz que narra en *La manía* (Trapiello, 2007: 265-279), en el que aprovecha para ajustar cuentas con uno de los grandes periodistas culturales del momento, quien, según AT, le había perjudicado enormemente hasta entonces; lo mismo ocurre en *Seré duda* (Trapiello, 2015a: 214-219) con un encuentro bastante incómodo con Isaac Rosa, quien había cargado veladamente contra Trapiello en *La malamemoria*; con el retrato muy ácido que hace del filósofo Gianni Vattimo, con el que se ve obligado a coincidir en una conferencia y una cena (Trapiello, 2013: 88-99); y en la irónica descripción que AT hace de Jorge Herralde, de gran importancia para el *Salón*, porque fue uno de los editores que rechazó el manuscrito de *El gato encerrado* para a la postre declararse lector fervoroso de los diarios (Herralde, 2017: 64-67); también con los tradicionales encontronazos con Pere Gimferrer, al que satiriza desde una llamada del barcelonés para proponerle un viaje a Toledo en *Los caballeros del punto fijo* (Trapiello, 1996: 277); o

su sonora disputa con Javier Marías (Trapiello, 2016b: 96). Desde otra perspectiva, más amigable, describe su encuentro con el cantante Raphael (Trapiello, 2015a: 219), también con Luis Mateo Díez y otros escritores leoneses entre los que quizás se adivina a Julio Llamazares (Trapiello, 2002a: 109) o su relación con Carlos Pujol (Trapiello, 2016b: 97). Por otra parte, son habituales las alusiones rápidas, normalmente adornadas de juicios personales, a multitud de autores: es el caso, por ejemplo, de Francisco Umbral (Trapiello, 2017: 240). En suma, en el diario se multiplican los casos en que el autor retrata a las diferentes X e iniciales de un modo similar, a través del cual resulta muy difícil separar el estatus real del personaje de su naturaleza textual.

Todo lo anterior no es óbice para restarle valor a las palabras de Trapiello cuando este define a sus X y sus iniciales como conductas y no como personas. En la descripción de alguien como José Luis Pardo, por ejemplo, AT construye una atmósfera familiar en la que poco importa que detrás de esa P. esté uno de los filósofos más reconocidos en la España de las últimas décadas: se trata de un hombre tímido que, en la casa de Las Viñas, encuentra una guitarra e improvisa canciones humorísticas para asombro de todos los presentes. Si bien es cierto que la cercanía de la persona y la familiaridad de la situación contribuyen a la profundidad narrativa de esa personalidad, es un ejemplo perfecto para entender cómo funciona la construcción de la identidad textual a partir de la referencial. Ahora bien, debe añadirse que, incluso en este último caso, el personaje tampoco puede nunca independizarse de su condición referencial, como sucede cuando Trapiello señala:

P. es filósofo, no porque quiera pensar, como tantos, sino porque aspira a tener del mundo y del hombre una idea de totalidad, en la medida de que esto es posible. El año pasado le dio clases a M. Hace años nos pidió a X y a mí, que compartíamos con él la tertulia, que le presentáramos el libro que escribió sobre la intimidad, y que le había publicado M.B., el cuarto miembro de la tertulia (Trapiello, 2007: 484).

Esas iniciales, y la presentación que se hace de ellas, contextualizan referencialmente al personaje. De esta forma, y aunque José Luis Pardo se convierta en algo parecido a una personalidad, una conducta o una actitud textuales, en última instancia resulta inevitable su relación con el mundo real del que proviene —se explica así el origen de la relación entre Trapiello, su esposa y Pardo—. Esto deviene señal

indiscutible del estatuto referencial del *Salón de pasos perdidos*, también diario personal.

II. 5. 2. 5. Metatexto y referencialidad: la carta de *Apenas sensitivo*

Si una de las características literarias del *Salón* es la naturaleza metaliteraria de muchos de sus pasajes, esta se desarrolla, a su vez, como uno de los elementos que se relacionan con la referencialidad de estas páginas: el juego metaliterario remite al espacio externo al texto y confirma la correspondencia inevitable del diario con el mundo real.

Un caso es ilustrativo de esta circunstancia; se trata de una de las primeras entradas de *Apenas sensitivo*, en la que Trapiello relata la llegada de la carta de un amigo que va a trastocar su sosiego y el de toda su familia. En la carta, este amigo, del que es difícil conocer su identidad, le propone la conclusión de su proyecto diarístico, el cual ha superado, según su visión, las dimensiones recomendables para su recepción canónica posterior. Trapiello transcribe varios párrafos de la carta, entre los que destaca este:

Los diarios que has publicado constituyen ya por sí mismos un corpus considerable, y un logro, supongo, de la literatura española actual: urge, pues, cerrar el proyecto para preservarlo. Los riesgos de continuarlo, aun refundado o vigorizado, no garantizan ni mucho menos lo logrado hasta hoy, y de seguir por ese camino esos libros se convertirán en la expresión de un romanticismo suicida (Trapiello, 2011a: 31).

La carta resulta importante por varias razones; en primer lugar, Trapiello aprovecha este suceso tan novelesco para reforzar el inicio de la trama de ese tomo, hasta el punto de que lo utiliza como una suerte de aparente *macguffin* que al final sí resulta de importancia. El juego, en este sentido, empieza en el momento en que una duda en la fecha del matasellos hace que pueda interpretarse la carta como recibida en 2003, fecha en la que se acontecen los acontecimientos y en la que supuestamente se escriben, y 2009, fecha aproximada en la que Trapiello podría estar acabando de reelaborar el tomo para su publicación. Trapiello aprovecha esta confusión para favorecer la especulación literaria: «Lo mismo podía ser un 3 que un 9 (...). Pero uno se inclina a creer que la carta ha sido escrita en 2009, aunque estemos aún en 2003. En la vida, entre dos cosas, siempre es más creíble la irracional. En literatura no» (Trapiello,

2011a: 29). La carta, así, se convierte en el primer tema nombrado en la primera entrada del diario, presentada a través de una pregunta que incita al juego narrativo: «¿Es posible recibir una carta que no se escribirá sino seis años después?» (Trapiello, 2011a: 15). A partir de ahí, la existencia de la carta se sugiere en varias ocasiones hasta que al final Trapiello la lee ante su familia, cuya reacción es descrita pormenorizadamente. El asunto, en suma, no puede ser más novelesco.

En segundo lugar, la carta introduce un rico debate para el desarrollo del *Salón de pasos perdidos* y el estatus de Trapiello como escritor. La condición del emisor de la carta, amigo cercano de la familia y que obra con buena fe, hace que AT se plantee de verdad el problema de la longitud de sus diarios, circunstancia a la que contribuye la actitud de M., quien se pregunta si el responsable de la carta tiene razón. Esto desmotiva en un primer momento a AT, cuya actitud hace a M. retroceder en su discurso para encontrar las virtudes del *Salón*, lo que le sirve en última instancia a AT para reafirmarse en su empresa diarística:

La vida sigue, y si la vida sigue, seguirán estos libros. Lo siento por mi posteridad, lamentaré desdibujar mi propia obra, acabar con ella, pero lo cierto es que uno cree poco en su posteridad y, si me apuran, menos en la obra. Cree uno en la vida, nada más. Y estos libros son sólo una fe de vida. Ánimo, A., me digo, nadie conoce como tú tu soledad, nadie hablará con tus mismas palabras. Ni siquiera son tuyas, son de todos. Si dejas de escribirlas, se las estás hurtando a alguien, a todos y a ninguno al mismo tiempo (Trapiello, 2011a: 37).

La carta termina siendo una herramienta de autoconfirmación de la obra, pues se trata de un debate que persigue a Trapiello desde que los tomos de los diarios empezaron a ganar en número y en volumen, y del que él mismo se ha hecho eco en varias ocasiones. Con esta última declaración de intenciones, Trapiello juega nuevamente con la naturaleza del *Salón* al declarar que «uno cree poco en su posteridad y, si me apuran, menos en la obra. Cree uno en la vida, nada más. Y estos libros son sólo una fe de vida» (Trapiello, 2011a: 37). Una vez más, aparece la relación entre los dos estatutos del *Salón*, y Trapiello se decanta esta vez por su idiosincrasia como texto autobiográfico: estos libros no son tanto una obra como una «fe de vida». Ya no hay novela, ni tampoco enredo, solo vida que merece ser contada por su propia condición de existencia.

Lo anterior repercute en el juego de referencialidad propuesto por este episodio metatextual. La carta y la situación que se deriva de ella son elementos que remiten directamente al plano real; un conocido habla del texto que el lector tiene ante sus ojos y el autor del mismo, en compañía de su familia, especula acerca de su futuro. Como en otras situaciones metatextuales, las reflexiones sobre el texto dentro del texto habilitan un espacio permeable entre el marco de referencia y el marco ficcional, y en ese contexto el *Salón de pasos perdidos* deviene, inevitablemente, diario.

II. 5. 3. Recapitulación

Los epígrafes anteriores confirman la naturaleza diarística del *Salón de pasos perdidos*. Pese a los continuos intentos de su autor por desafiar las normas del género, por dar a su texto un estatuto de novela y, en definitiva, por intentar romper los moldes del diario en beneficio de su libertad creativa, el lector nunca renuncia a la interpretación del texto como la anotación cotidiana, más o menos fiel a los días, del Andrés Trapiello autor convertido en AT personaje.

Como suele ocurrir en estas aproximaciones al hecho literario, resulta interesante desde un punto de vista pragmático volver a incidir en la recepción del *Salón*, perspectiva desde la que se van a destacar dos elementos. En primer lugar, hay que remitir de nuevo a las críticas de uno de los lectores más reputados del *Salón*, como es Jordi Gracia; si bien en 2005, y a propósito de *El jardín de la pólvora*, Jordi Gracia decía del *Salón de pasos perdidos* que «es novela y es diario, y ambas cosas es de tal modo que atrae y amolda cuanto desea» (Gracia, 2005), en el año 2016 ocurre un hecho destacable cuando Gracia escribe dos reseñas del *Salón* aparentemente opuestas: en «Franciscano impuro», la reseña de *Seré duda* (Gracia, 2016a), Gracia habla de los diarios de Trapiello hasta en cuatro ocasiones y solo utiliza el término *novela* en una ocasión; sin embargo, en «Últimas noticias», la reseña de *Sólo hechos* (Gracia, 2016b), Gracia habla del *Salón* como novela hasta en cuatro ocasiones, omitiendo el término *diario*. Lo anterior no es fruto de la falta de rigor de Gracia, sino, por el contrario, de la imposibilidad de omitir cualquiera de los dos estatutos del diario. El mismo Jordi Gracia ha señalado recientemente:

Por eso la mejor definición de su *novela en marcha* tiene que ver con la subversión de los diarios de escritor, sin dejar de serlo, para llegar a una originalísima forma de novela, dominada por un inasible tono único hecho de distancia, ironía y una estudiada perplejidad que cae sobre sí mismo y sobre los demás (Gracia, 2018: 42).

La doble condición de los diarios-novela de Trapiello es finalmente reconocida por Gracia, quien prefiere aludir al intento —fracasado— de subversión del diario y el intento —fracasado— de constitución de novela, para acabar constituyéndose un artefacto literario de doble virtud.

Se puede concluir que ninguna de las dos interpretaciones del *Salón* es prescindible y que el estatus referencial, como diario personal basado en el espacio real, nunca podrá ser obviado. El *Salón de pasos perdidos*, como señalaba Jordi Gracia, «es novela y es diario» (Gracia, 2016a). En relación con esto último es necesario, pues, indagar en las relaciones entre el texto de Trapiello y lo autobiográfico, en la medida en que se pone en juego el estatuto de verdad autobiográfica en sus diarios. Este análisis se llevará a cabo a partir del concepto lejeuniano de pacto autobiográfico y la constitución de los nuevos géneros autobiográficos y autoficcionales.

II. 6. DE LA VERDAD AUTOBIOGRÁFICA Y LA FICCIÓN EN LOS DIARIOS DE TRAPIELLO. EL PACTO DEL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS*

Como se ha sugerido desde el comienzo de este trabajo, entre los aspectos más polémicos del *Salón de pasos perdidos* destaca la cuestión de la verdad autobiográfica. Tratándose de un asunto problemático en el ámbito general de la autobiografía, Trapiello ha conducido la escritura de sus diarios hasta los límites de lo factual, lo que le ha granjeado disputas y críticas dentro de los estudiosos de lo autobiográfico y, en concreto, de lo diarístico. Esta complejidad le otorga, al mismo tiempo, un gran interés al análisis de los diarios; en su interpretación pueden encontrarse muchas de las claves de lectura de los textos autobiográficos en el ámbito literario. Si se han desarrollado los elementos literarios y diarísticos del *Salón*, estos se van a vincular irremediamente con la interpretación del texto de Trapiello como un texto sincero —en relación con esta verdad autobiográfica—. Ello implica, en último lugar, analizar el papel de los espacios ficcionales y referenciales en la configuración del *Salón de pasos perdidos*, para lo que será necesario dialogar con el punto II. 3. de este trabajo, en donde se ha desarrollado la poética diarística de Andrés Trapiello.

II. 6. 1. *Lo autobiográfico*

Se ha destacado ya en varias ocasiones la aversión de Trapiello hacia el concepto lejeuniano del pacto autobiográfico. En *El jardín de la pólvora* evidenciaba su oposición al pacto cuando señalaba que solo había un pacto y era el de la palabra «consigo misma» (Trapiello, 2005: 14); más tarde, en una entrevista, señala lo siguiente:

Estos libros se atienen al estatuto de la ficción, yo no he hecho ningún «pacto autobiográfico» con los lectores. Yo no cuento en esos libros «mi» vida ni la de nadie. No exijo que me tengan que creer cuando hablo de esta X o de la de más allá; trato de contar

«la» vida de todos, y los lectores pueden o no creer lo que se les diga (Trapiello, *apud* Abal y Baltar, 2013).

En ambas declaraciones, como en muchas otras que se relacionan con su poética diarística, se puede intuir la resistencia de Trapiello a comprometerse con la verdad de su texto. A partir de ellas sería factible hilvanar una teoría que centrara sus hipótesis en el carácter autoficcional del *Salón*; por el contrario, el debate tiene que apuntar a conclusiones más complejas. Para empezar, la resistencia de Trapiello posee una intención clara; él, como escritor de un texto que se basa en la narración de su cotidianidad, reivindica la libertad de contar lo que él quiera y como lo encuentre satisfactorio. Trapiello no niega así exactamente un pacto de verdad autobiográfica con el lector, sino el pacto concreto de Lejeune. Se puede deducir de muchas declaraciones que se han recogido ya en este trabajo. En uno de los prólogos de *Seré duda*, Trapiello señalaba: «Tal y como yo las entiendo, esta novela y mi vida en ella son la misma cosa, y no se puede estimar una y no apreciar la otra. Por eso no puedo ni mentirte ni pedir que me creas, precisamente porque esto casi no es ni literatura» (Trapiello, 2015a: 8). De estas palabras, mediante las que Trapiello asegura no poder mentir y que establecen una identidad entre la vida del autor y su texto diarístico, se extrae una suerte de advertencia para el lector que se parece mucho al concepto establecido por Philippe Lejeune, con los matices que requiera su adaptación a las teorías del pacto autobiográfico.

Al retroceder a las bases teóricas que lo guiaban en la construcción de su famoso pacto, se comprueba cómo Lejeune empezaba asumiendo la identidad entre nombre del autor, narrador de la narración y el personaje de quien se habla, un criterio que definía, además de la autobiografía, «a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo)» (Lejeune, 1994: 61); el pacto autobiográfico, concluía Lejeune, «es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada» (Lejeune, 1994: 64). Entre las diferentes posibilidades en las que este pacto se producía de manera explícita, distinguía tres manifestaciones: una manifestación pura, según la cual se producía esa identidad entre actores y, al mismo tiempo, aparecía de forma explícita la noción de autobiografía; una media, en la que se producía la identificación y se alertaba de forma implícita del contenido autobiográfico; y una tercera, que habilitaba para aglutinar a esas autobiografías en las que no se producía de forma explícita, pero cuyo título sugería tal identificación. Dado por

evidente esta identificación en Trapiello —quien se afana por trascender su Yo, pero que en última instancia construye a AT, o Andrés Trapiello, como protagonista de su texto—, la declaración de tratarse de un diario, si bien no aparece en la portada, sí lo hace constantemente en el texto publicado e, igualmente, en el paratexto; lo que situaría la obra de Trapiello, a priori, en un espacio autobiográfico ubicado entre las dos primeras manifestaciones citadas.

La cuestión se vuelve más problemática, sin embargo, si se alude a dos elementos: por un lado, la utilización del término *novela* por parte de Trapiello para subtítular su obra; por otro, y lo que resulta más relevante, los componentes éticos de la tesis de Lejeune. El primer elemento se analizará en el siguiente punto, a propósito del concepto de autoficción; el segundo elemento se podría considerar como la parte más importante del pacto autobiográfico, al referirse al compromiso de verdad que asume el autobiógrafo. Aunque Lejeune, y eso se le puede achacar, no desarrolla una teoría de la verdad en el texto autobiográfico, sigue unos preceptos más o menos claros que se resumen en ese remedo jurídico que es la siguiente declaración: «Yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad» (Lejeune, 1994: 76). Este juramento es matizado con varias aclaraciones —no se trata de un pacto tan «abrupto» como el jurídico; tan solo se trata de una «prueba suplementaria de la honestidad» (Lejeune, 1994: 76) que recoge el interés por parte de un lector sobre la «exactitud» y la «fidelidad» del autobiógrafo respecto a su relato de vida— pero, en suma, incluye la cláusula más importante del pacto: aquella que impide al autobiógrafo mentir sobre su propia vida. Lejeune lo explica claramente con el siguiente enunciado: «Incluso si la narración es, históricamente, completamente falsa, será del orden de la mentira (la cual es una categoría autobiográfica) y no de la ficción» (Lejeune, 1994: 68).

Puede deducirse, tras la citada declaración de Trapiello, que sus problemas con el pacto de Lejeune se circunscriben sobre todo al requerimiento, a la obligación moral que conllevan los enunciados del pacto; en este sentido, hay que dejar claro que el objetivo final de Trapiello no es tanto habilitar un espacio en el que pueda manejar al lector a su gusto como, por el contrario, declarar en todo momento su libertad como escritor literario. Otra cita puede resultar aún más ilustrativa; en el prólogo de *Sólo hechos*, Trapiello señalaba:

estos libros (que se escriben como diarios y se publican como novela o «representación narrativa», y que tantos siguen leyendo como diarios) son sólo la obra de un poeta. O sea,

alguien que no se arroga ninguna «verdad objetiva», suma en mi caso sólo de «algunas verdades subjetivas». O si lo prefieres, algo que sólo aspira a ser una verdad indemostrable y libre, que no otra cosa es la poesía. Suscribo también lo que decía Stendhal, que anda como aviso de navegantes en alguno de estos diecinueve tomos: «Cuando miento, me aburro» (Trapiello, 2016b: 11).

Se pueden extraer en este párrafo varias ideas a propósito de la poética de Trapiello: en primer lugar, el reconocimiento de la recepción del *Salón* como diario; a su vez, la renuncia a la posibilidad de representar una «verdad objetiva» con sus textos —algo solo achacable a los teóricos más puristas de la autobiografía—; y, en último lugar, una suerte de compromiso con la sinceridad de su texto. Esta última sentencia es problemática, pues Trapiello se limita a sugerir este compromiso, pero, unida a otras tantas declaraciones como la recogida más arriba y a partir de la poética general del *Salón*, se puede intuir una intención continua por reivindicar su derecho a narrar una verdad autobiográfica. En este sentido, el análisis debe ganar en profundidad y señalar los rasgos del *Salón* que pueden considerarse propios del género de la autoficción para, en última instancia, determinar su posible naturaleza autobiográfica.

A esta última circunstancia hay que añadir otro elemento de relevancia: el propio Lejeune publica un texto once años después en el que reconoce ciertos excesos contenidos en su teoría de 1975. En este texto, titulado «el pacto autobiográfico (bis)» (Lejeune, 1994: 123-147), llega a censurar su propia actitud inicial, que tilda de «jansenista», sobre todo si se tiene en cuenta que en la misma obra primigenia habilita un espacio autobiográfico muy amplio —tal y como se ha explicado antes—, en el cual también se alberga «la existencia de ambigüedades y de graduaciones» (Lejeune, 1994: 131-132). Si bien no introduce una remodelación de las ideas más relevantes del pacto, a partir de este ánimo de autocorrección Lejeune matiza muchos elementos de su teoría, lo que servirá para ofrecer un análisis más riguroso del *Salón* en el espacio autobiográfico. Antes de ello, no obstante, se revisará el concepto de *autoficción* en la obra de Trapiello, acuñado años después de la publicación de *Le pacte autobiographique* —publicado originalmente en 1975— y que el propio Lejeune analiza después (Lejeune, 1994: 185).

II. 6. 2. *Lo autoficcional*

Lo autoficcional, como ya se ha planteado en la primera parte de este trabajo, ha protagonizado una gran inflación comercial y teórica desde su rescate en las últimas décadas. Fruto de esta inflación, y del auge de las escrituras autobiográficas, ha habido una confusión constante a la hora de definir lo que, siguiendo a Lejeune, sería en este caso *el espacio autoficcional*. Si se vinculan los preceptos que en 1977 desarrollaba Doubrovsky para acuñar su concepto y la herencia que ha dejado en la bibliografía sobre esta forma y sobre las escrituras autobiográficas, se puede establecer no obstante una diferencia muy clara entre autobiografía y autoficción. Doubrovsky, como atestigua en la contracubierta de *Laisse pour conte*, pretende desarrollar en la autoficción «un sujet morcelé qui ne coïncide pas avec lui-même» (Doubrovsky, 1999),¹⁴⁰ lo que, a pesar de la utilización del nombre del autor para llamar a su protagonista, dinamita la identidad del pacto autobiográfico de Lejeune y, lo que resulta más importante, el compromiso de verdad autobiográfica. Como concluía Lejeune a propósito del texto de Doubrovsky, en el texto de *Fils* «la ‘verdad’ se reduce al estado de medio, y el conjunto del sistema que permite el funcionamiento de la literatura autobiográfica es utilizado como una ‘apariencia engañosa’» (Lejeune, 1994: 185). En ello radica la diferencia de base entre autobiografía y autoficción: la primera habilita un marco en el que el autor puede construir el relato de su propia vida con un tono que puede tener diferentes gradaciones de sinceridad; en la segunda, estas gradaciones no importan, sino que por el contrario se trata de dinamitar este marco —intención que Doubrovsky le reconocía al propio Lejeune en una carta privada (Lejeune, 1994: 178)— para llevar a cabo una ficción sustentada en unos cuantos retazos de vida real.

En el caso de los diarios del *Salón de pasos perdidos*, hay dos elementos que relacionarían a Trapiello con el concepto de autoficción: la utilización del término *novela* para subtítular el proyecto y su renuncia pública al pacto autobiográfico de Lejeune. El primer elemento resulta problemático, especialmente si se tiene en cuenta que autores como Lecarme emplean el término *novela* para establecer una diferencia entre autobiografía y autoficción (Lecarme, 1994: 227): en las dos se produciría la identificación entre los tres actores de Lejeune, pero solo en la segunda se desarrollaría una novela. Entendida esta como representante por excelencia del espacio ficcional

¹⁴⁰ «Un sujeto fragmentado que no coincide consigo mismo», (N. T.).

puro, la reivindicación novelística de Trapiello, unida a sus continuas declaraciones de escepticismo autobiográfico, posibilitarían esa interpretación autoficcional de su texto, como ya han sugerido autores como Fuentes Chaves (2017: 35) o periodistas como Winston Manrique (2008). Sin embargo, para analizar *Salón de pasos perdidos* hay que establecer una lectura pormenorizada del texto y del paratexto. Se han destacado numerosas ocasiones en las que Trapiello declara huir de la mentira en su texto; se ha estudiado el tratamiento que hacen del diario tanto los editores como los críticos y lectores anónimos, los cuales establecen una lectura mayoritariamente autobiográfica; y hasta el propio Trapiello ha admitido la lectura de su texto como diario real. En esta línea, creemos necesario establecer una definición más precisa y estricta de lo que significa la autoficción, que, desde esta perspectiva, requeriría algo más que la puesta en duda del pacto autobiográfico y la utilización del término *novela* para conformarse como tal cosa.

Para ello, se va a recurrir a la obra de Vera Toro, que parte de una concepción de la autoficción expuesta en la primera parte de este trabajo y que deviene ahora fundamental, por lo que se reproduce nuevamente:

(...) la autoficción, según mi concepto (y el de Colonna), no se ubica en una rara zona fronteriza entre textos que por su apariencia podrían pasar por factuales (en estos casos y solo en ellos serviría de algo fijarse en indicios de ficción). Más bien se ubica en la zona de textos extremadamente ficcionales; su ficcionalidad se remata ya de por sí a través de recursos narrativos múltiples paradójicos, metaficcionales y antilusorios cuyo empleo se ubica genuinamente y necesariamente en textos ficcionales. En otras palabras: lo que abunda en una autoficción son indicios (explícitos o implícitos) de su ficcionalidad (Toro, 2017: 37).

Vera Toro explicita lo que en Lejeune era ya una hipótesis de lectura: la autoficción se diferencia de la autobiografía porque es, a diferencia de la segunda, una ficción pura, que sencillamente recurre al Yo como uno de sus temas novelísticos. El término *novela* que citaba Lecarme se presenta ahora como algo más que una etiqueta: lo importante ya no es la manera en que se nombra a la obra, sino el marco a partir del cual esta es concebida. En este sentido, ni siquiera se trata de una calibración de la sinceridad con la que se afronta el texto —una autoficción puede, como una novela, llegar a transmitir una verdad autobiográfica sobre el sujeto más fidedigna que la de

algunas autobiografías—, sino que, por el contrario, se está hablando del punto de partida, de la perspectiva que afronta el autor para construir su obra. A partir de aquí, y de la diferencia entre los conceptos de *fictum* y *fictio* ya señalada (I. 5. 3.), Toro llega al núcleo de su teoría, según la cual dentro de una autoficción «la identidad sugerida entre autor y narrador-personaje tiene la función de otorgarle a las enunciaciones del narrador un origen, es decir: una autoría detectable, aunque esta sea en el fondo ficticia» (Toro, 2017: 54). La autoficción no consiste en el adorno ficcional con el que un autor acompaña su obra autobiográfica; por el contrario, en ella se parte de la ficción para desarrollar —en la medida en que se desee— asuntos que pueden atañer al ámbito autobiográfico, sin que se llegue a producir una identidad verdadera entre autor, narrador y personaje. Como la diferencia radica en la perspectiva, ante la cuestión de la verdad autobiográfica y la mentira Toro incluso llega a admitir que «no es suficiente, o más bien, no es posible mentir en una autobiografía para que esta se convierta en autoficción» (Toro, 2017: 54).

Contrastando la naturaleza del *Salón de pasos perdidos* con las hipótesis de Toro, puede llegarse a la siguiente conclusión: en los diarios de Trapiello no abundan los indicios de ficcionalidad y ningún autor puede sostener la consideración del texto como un texto «extremadamente» ficcional (Toro, 2017: 37). Más allá de la utilización del término *novela* y sus continuas alusiones a la intención de pergeñar una obra de gran literatura, Trapiello desarrolla en el texto su vida cotidiana utilizando la forma diarística y este precisamente es el argumento más importante de las páginas del *Salón*. Aun tomando en serio las insinuaciones de fabulación o las declaraciones en entrevistas como la de Espada (2016) —en donde Trapiello reconocía haber mentido en un pasaje del *Salón*—,¹⁴¹ desde esta perspectiva esta circunstancia no sería «suficiente» para considerar la obra como autoficcional, dado que la base del *Salón* reside en la narración referencial de su vida. Cuando el propio autor revela que su intención inicial era escribir una novela, pero que su incapacidad para ello lo hizo desembocar en el diario, está reconociendo lo siguiente: el origen de su texto reside en un relato de vida al que, en sucesivas reelaboraciones, le ha añadido máscaras y pasajes de cierta entidad ficcional, pero en ningún caso la sustancia primaria ha sido desnaturalizada. Trapiello pretendía hacer una autoficción, pero solamente pudo hacer una autobiografía con algunos — escasos e insuficientes— indicios de ficción. En esas coordenadas hay que entender

¹⁴¹ Hecho, por otra parte, cuestionable; tal y como, según señala Trapiello en la entrevista, hace su propia esposa (Trapiello, *apud* Espada, 2016).

declaraciones de Trapiello como la siguiente: «Algunas veces, cuando he releído el centón de estas hojas, me he abatido al verlas tan parecidas a mí; otras, en cambio, me proporcionaban un espumoso contento por figurarme yo en ellas alguna sombra del arte y de la vida» (Trapiello, 1998a: 175).

En suma, frente al concepto de autoficción, un análisis de los diarios de Trapiello debe apostar por la etiqueta de diario autobiográfico. Partiendo de esta consideración, y de la problematización de Trapiello respecto al pacto autobiográfico, en los puntos siguientes se va a analizar cómo funcionan, en el *Salón de pasos perdidos*, las diversas «ambigüedades» y «graduaciones» a las que aludía Lejeune (1994: 131-132) respecto de su pacto de verdad, para definir en última instancia el carácter de los diarios de Trapiello como textos autobiográficos.

II. 6. 3. *El Salón de pasos perdidos y la cuestión de la verdad autobiográfica*

II. 6. 3. 1. **Verdad autobiográfica e intención del autor: pacto involuntario**

El desarrollo de este trabajo ha ofrecido suficientes muestras de una idea: Trapiello presenta una actitud oscilante respecto al pacto de verdad con el lector; si bien renuncia en repetidas ocasiones a establecer un compromiso de verdad autobiográfica, en otras ocasiones sugiere la correspondencia referencial de su texto. La ambivalencia de esta actitud puede encontrarse, incluso, en declaraciones recogidas en un mismo marco. En una entrevista de 2015, por ejemplo, Trapiello expresaba una de sus opiniones más radicales respecto a esta cuestión:

Esos libros del *Salón de pasos perdidos* no son diarios, lo ha dicho uno muchas veces, ni por tanto tienen que serle fiel a nada ni a nadie, su verdad no es notarial. Ni siquiera hablaría de verdad para esos libros, sino de certidumbres más o menos íntimas, de circulación problemática (Trapiello, *apud* Marqués, 2015).

A esta negación del estatuto genérico como diario de su texto se le unen otras declaraciones; la entrevista es un compendio de escepticismo en lo concerniente al pacto de Lejeune: «El pacto autobiográfico, en literatura, es una ilusión. El único pacto exigible es con la verdad de los hechos... y con la literatura. La verdad de la literatura

se debe quedar en la literatura» (Trapiello, *apud* Marqués, 2015). A lo largo de la conversación con Juan Marqués, sin embargo, se pueden encontrar importantes matizaciones entre las propias ideas de Trapiello; si arriba negaba el estatuto del *Salón* como diario, más tarde habla de su naturaleza como «diarinovelas» o «novelarios» y, lo que es más importante, reconoce las influencias de los grandes textos del género del diario literario como los diarios de Stendhal. Ocurre algo parecido con el problema de la verdad autobiográfica; si antes negaba el compromiso de verdad con su texto, más adelante critica la utilización de trampas por otros autores de lo autobiográfico — ejemplificados en Umbral— para concluir lo siguiente: «A la realidad lo que es de la realidad. Nada de trampas. Y con la realidad hasta la muerte, e incluso un paso más allá» (Trapiello, *apud* Marqués, 2015).

Esta oscilación puede registrarse, a su vez, en el tiempo. Si en 2015, año de la entrevista, presenta cierta radicalidad, en 2016, año de la publicación de *Sólo hechos*, Trapiello va a dar a la imprenta el prólogo que respondía a lo recogido en la entrevista realizada por Espada (2016). Aquí, ante las insinuaciones de Espada en su entrevista, intentaba explicar la contradicción de su poética para concluir lo siguiente en su contestación:

Y así es como lo que empezó siendo un diario acaba siendo una novela... que se lee la mayor parte de las veces (tienes razón) como un diario, y me gusta que sea así, quiero decir, que no se tome esto como literatura, sino como algo vivo, como algo que es parte de mi vida, de la vida, de la verdad de la vida (Trapiello, 2016b: 10).

Lo que puede encontrarse, si se acude a la autopoética general de Trapiello, en definitiva, es una suma de afirmaciones que posee un hilo común —que fue analizado y que será empleado ahora para relacionarlo con la naturaleza autobiográfica del *Salón*—, pero que, sobre todo, apunta a una conclusión muy amplia, contradictoria, que intenta conciliar las ambigüedades de sus diarios y reivindicar esa naturaleza indecible entre referencialidad y ficcionalidad. Trapiello, además, exhibe cierta honestidad; en esa misma respuesta a Espada confiesa un modo de trabajar basado en la intuición y, además, la posibilidad de equivocarse en sus hipótesis: «en todas estas cosas que he dicho, seguramente las hay discutibles» (Trapiello, 2016b: 12).

Todo lo anterior sugiere una falta de correspondencia entre lo que Trapiello pretende como autor de sus diarios y lo que es sancionado finalmente por los lectores —

en su papel de editores, críticos o lectores comunes—. Como se ha demostrado en el punto II. 5. 1., la mayor parte de la recepción de estos diarios incide en el carácter referencial de los mismos, algo que Trapiello acaba de reconocerle arriba a Espada: su texto «se lee la mayor parte de las veces como un diario». Esto habilita la siguiente idea de Lejeune, que es una de las correcciones más importantes de su pacto:

Por parte del autor, puede haber una diferencia entre la intención inicial y la que finalmente le prestará el lector, bien porque el autor desconoce los efectos inducidos por el modo de presentación que ha elegido, bien porque entre él y el lector existen otras instancias: muchos elementos que condicionan la lectura (subtítulo, clasificación genérica, publicidad, ruego de inserción) pueden haber sido elegidos por el editor y luego interpretados por los medios de comunicación (Lejeune, 1994: 133).

En este caso, los elementos que condicionan la lectura son los sugeridos por el propio Trapiello en los diferentes paratextos, a los que se le suman los elegidos por los editores y los añadidos por la crítica. Todas las aportaciones forman un conglomerado cuyo resultado final es la lectura referencial que se ha destacado; de esta forma, podría localizarse una suerte de pacto involuntario en los diarios de Trapiello. Este pacto estaría sustentado en la ausencia de voluntad por parte del autor o, al menos, en la suspensión de su intencionalidad. Se trata de un elemento que se deduce de la cita de Lejeune; el texto y el paratexto cobran independencia del autor para construir un nuevo pacto que puede considerarse involuntario, porque se produce exclusivamente entre texto y lector. Pese a su oposición inicial, a este pacto contribuye el propio Trapiello con muchas de sus declaraciones —las referidas a la naturaleza de su texto como texto sincero— y con una construcción de la verdad textual que será estudiada a continuación.

II. 6. 3. 2. Alberca y Foucault: el *coraje de la verdad* en el *Salón de pasos perdidos*

En 2017, Manuel Alberca publica el citado *La máscara o la vida*, cuya tesis central, inspirada por la obra teórica de Lejeune, privilegia el análisis de textos literarios que optan por «contar su vida de manera lúcida, (...) sin colmar los vacíos ni lagunas de su trama real con elementos ficticios, sino tratando de decirlo todo o al menos teniendo el coraje de buscar la manera de decir la verdad» (Alberca, 2018: 13). La perspectiva

acometida por Alberca se centra así en la actitud moral del escritor, construyendo una suerte de ética del autobiógrafo emparentada con otras tesis, como la expuesta por Loureiro (2001) o la que puede intuirse en la última parte de la obra de Foucault, cuando este acuña el sintagma *coraje de la verdad* (Foucault, 2010). El desarrollo de las tesis de Alberca está lejos de relacionarse con lo autoficcional; por el contrario, parte de una idea contundente: «Me cansa ya la autoficción, y (...) los años comienzan a darme una visión distinta de la literatura» (Alberca, 2017: 306). La apuesta de Alberca es clara: la elección de un texto que no cae en el espacio de la incertidumbre posmoderna respecto a lo autobiográfico; un texto que, en definitiva, no necesita la muleta de la ficción para ser recibido y celebrado por el sistema literario. Alberca, incluso, emplea el término acuñado por Lejeune para definir a este tipo de texto como antificciones (Lejeune, 2007), respecto al que se han mantenido en este trabajo numerosas reservas.

Aparentemente, y según lo establecido por Alberca, los diarios de Trapiello tendrían un difícil encaje en su selección de obras. El Trapiello más juguetón, aquel que admite haber fabulado en su diario en la entrevista con Espada y que renuncia en repetidas ocasiones al pacto con el lector, no se correspondería con el perfil buscado por Alberca; no obstante, Alberca ha acusado a Trapiello de escribir en el *Salón* «con el freno de mano de la intimidad echado» (Alberca, 2013) y entre el amplio colectivo aludido con el apelativo de PMD —las siglas con las que Trapiello identificaba a la Policía Montada de los Diarios (Trapiello, 2006a: 550)— puede intuirse la figura de Alberca como representante de la crítica más purista de los diarios. Ahora bien, como es lógico en un campo tan conflictivo como el autobiográfico, la gama cromática de los blancos y negros es amplia, y no resulta tan difícil relacionar esta noción de lo autobiográfico de Alberca con la obra de Trapiello.

El desarrollo de las tesis de Alberca, como sucedía con Lejeune en la reelaboración de su pacto autobiográfico, le conduce en *La máscara o la vida* a ampliar la postura inicial; se trata de detectar esa intención de decir verdad sobre uno mismo, a secas, e incluso se detiene en obras de naturaleza puramente novelística como es el caso de *Tiempo de vida*, de Giralt Torrente, o *El amor del revés*, de Luisgé Martín. Sin entrar en este último punto, lo interesante es que Alberca plantea una tesis general y abarcadora; si, como se ha estudiado en los puntos anteriores, puede concluirse que la recepción del *Salón* es preferentemente referencial e incluso el propio Trapiello ha relacionado en varias ocasiones sus escritos diarísticos con su vida, se puede poner en diálogo esta poética diarística con la definición más amplia de Alberca:

Con sus verdades y mentiras, con sus buenas intenciones y sus trampas, (...) los relatos autobiográficos auténticos son observatorios privilegiados para entender, con fundamento real, las complejas y contradictorias razones del ser humano. Nos permiten conocer también, si el ejercicio es sincero, de primera mano a la persona que lo escribe (...). Por eso hay que agradecerle al autobiógrafo el esfuerzo y el riesgo que corre por ser veraz (Alberca, 2017: 333).

Como sucedía con las tesis de Vera Toro, según Alberca ni siquiera la existencia de «trampas» puede anular la naturaleza autobiográfica de determinados textos; lo destacable es el riesgo por decir verdad que caracteriza a ciertas manifestaciones literarias. En esta línea, resultaría interesante aludir someramente a las tesis del último Foucault, quien, como se ha visto en la primera parte de este trabajo, llevó a cabo un minucioso acercamiento a las relaciones entre verdad y discurso en los textos personales de la época grecolatina. En estos últimos textos, Foucault desarrolla el concepto de parresia: para Foucault, la parresia es un «decir todo» que en realidad interpreta como un concepto mucho más amplio; para él, la parresia es «la franqueza, la libertad, la apertura, que hacen que digamos lo que tengamos que decir» (Foucault 2005: 348). Extraído de los textos de Eurípides, en donde este le otorga un significado político, el concepto es explicado por Foucault desde dos puntos de vista: uno ético y otro técnico. Desde la perspectiva ética, que es la que nos interesa ahora, esta parresia alude a la valentía del parresiastés por decir verdad sobre sí mismo: si en su sentido político, Foucault aludía al papel de Sócrates, quien «tuvo el coraje de dar una opinión adversa frente a una asamblea que procuraba hacerlo callar, perseguirlo y eventualmente castigarlo» (Foucault, 2010: 94), en la relación de la parresia con las escrituras de sí, Foucault definía esta como «una manera de decir la verdad de tal modo que, por el hecho mismo de decirlo, abrimos, nos exponemos a un riesgo», un riesgo que, al vincularlo con el relato de sí, se resumía en el «libre coraje por el cual uno se liga a sí mismo en el acto de decir la verdad» para acabar formando una «ética del decir veraz, en su acto arriesgado y libre» (Foucault, 2009: 82).

Como puede comprobarse, las teorías de Foucault laten en las tesis de Alberca; a partir de ahí, resulta muy interesante acercarse a la propuesta de verdad del *Salón*. Si bien Trapiello ha jugado en numerosas ocasiones con la máscara —y en esa moda de criticar la máscara y la trampa hay que citar varios nombres del diarismo español

contemporáneo, como son los diarios de Laura Freixas, *Todos llevan máscara*, o los de José Luis García Martín, *Sin trampa ni cartón*—, puede intuirse en muchos aspectos de su obra esa actitud de valentía frente al riesgo por decir verdad.

El tema de este riesgo, precisamente, aparece en la entrevista con Arcadi Espada, cuando Trapiello admite que «los escritores como yo vivimos peligrosamente» (Trapiello, *apud* Espada, 2016) y Espada le reconoce que «tiene una lógica necesidad de protegerse». ¿En qué consiste este riesgo? En la exposición constante que asume Trapiello a la hora de contar buena parte de las cosas que le suceden y que afectan a su vida y a la de las personas que le rodean. Son conocidas, en este sentido, las opiniones libres de Trapiello en el *Salón*; sus críticas a nombres poderosos en la cultura española como Pere Gimferrer, Javier Marías, Juan Cruz o Jorge Herralde, por citar solo algunos, le han granjeado enemistades y perjuicios, y su fama de revelador de verdades se refleja en el veto y ostracismo a los que ha sido condenado en ciertas ocasiones. Hay un ejemplo que ilustra lo anterior, explicado ya en el punto de II. 2. 4. 3., según el cual Trapiello no podía ser invitado a los almuerzos del expresidente Aznar debido a la publicación de su diario (Trapiello, 2015a: 23).

La constatación de este riesgo se ve en la propia opinión de los seres queridos de Trapiello. En un episodio muy conocido del *Salón*, en *Apenas sensitivo*, su esposa M. le expone su opinión sobre los diarios:

Son libros, añadió, que sólo te traen problemas; el número de los agraviados aumenta cada día, y suelen ser personas más poderosas que tú, por esa inclinación tuya a la sátira de quien tiene más poder que tú. El humor, en literatura, es todavía más intolerable que el escándalo. (...) Muchas veces ni siquiera sabemos quiénes son tus enemigos; acuérdate de los pretextos, nos han confesado que están cansados de tener que defenderte cada dos por tres, incluso de gentes que crees amigos tuyos. Ni siquiera a mí me dicen quiénes son, para no disgustarnos ni preocuparnos más (Trapiello, 2011a: 37).

Continuar con esta tarea, en resumen, implica un riesgo evidente que condiciona la vida de Trapiello. Si bien ha empleado algunas protecciones que le admite a Arcadi Espada (Espada, 2016), como el uso de X e iniciales para referirse a los personajes o el desfase temporal entre el momento de los hechos y el momento de la publicación — intervalo que en su último tomo de 2018 ya comprende un espacio de diez años—, el riesgo sigue estando presente, pues todas las ecuaciones de X terminan despejándose y,

además, su empresa diarística es pública, con la consiguiente limitación que ello implica para aquellas personas que frecuentan a Trapiello tanto en el espacio privado como en el público. La continuación de su empresa diarística desvela una actitud de valentía por parte de Trapiello, que ha pagado y seguirá pagando los peajes que implica el desarrollo literario de su vida cotidiana.

Esta actitud se relaciona con cierta libertad de la que se hace eco Foucault con su concepto de la parresia y que Trapiello lleva a su máxima no solo en su faceta autobiográfica, sino en las diversas empresas literarias que ha acometido. Se ha visto la recepción negativa que han tenido obras de su producción ensayística —su ensayo *Las armas y las letras*— o literaria —su continuación y reescritura del *Quijote*—; esta se relaciona con una poética basada en la problematización de los modelos convencionales y vinculada a la concepción de sus diarios. Manuel Borrás, editor de los diarios desde el primer tomo, señalaba de estos y de su autor lo siguiente:

Confieso que ciertas cosas de los diarios de Andrés me han disgustado hondamente, no he coincidido con algunos de sus juicios de valor, (...) pero los he respetado y desde luego jamás se me ha ocurrido censurarlos. (...) Andrés es un hombre de ideas firmes y difícilmente da su brazo a torcer. Le gusta ser propietario tanto de sus aciertos como de sus errores (Borrás, 2009: 18).

Trapiello exhibe la libertad del que ofrece un texto concebido para hablar con sinceridad de su vida cotidiana. Se puede entender la aplicación de las teorías de Alberca y Foucault sobre el coraje de la verdad a un texto que está basado en las palabras que Trapiello argüía en la conversación con Juan Marqués: «con la realidad hasta la muerte, e incluso un paso más allá» (Trapiello, *apud* Marqués, 2015). A partir de esta evidencia, se podría hablar de un primer grado de verdad autobiográfica en los diarios de Trapiello, basado en una poética de la libertad de palabra del diarista. Este primer componente, además, se relaciona con una suerte de moral existente en los diarios, que será desarrollada a propósito de las tesis de Félix Ovejero.

II. 6. 3. 3. Del pacto personal al pacto involuntario: la teoría moral de Ovejero

Félix Ovejero, en «Trenes en la noche» (2009), realiza un acercamiento breve al *Salón de pasos perdidos* para ofrecer una descripción de los mimbres que componen el texto y

aportar varias claves de interpretación que arrojan luz sobre el papel de la verdad en el *Salón*. El primer elemento del que parte Ovejero es la definición del tema principal del *Salón* y su necesaria relación con lo literario: en los diarios de Trapiello se desarrolla «la urdimbre de una vida», pero se trata de una vida mediada por la narración, «contada desde cierto punto de vista» (Ovejero, 2009: 115), lo que implica una obligada selección de los materiales vitales. Tal selección, no obstante, no conlleva la adulteración de esta vida: Ovejero señala así que «el anudamiento de los diarios no es otro que el de su protagonista, que vive y piensa la vida que le pasa», en tanto que «no es la vida la que sirve de excusa a la literatura». Esta asunción de lo autobiográfico lo conduce a emitir la siguiente conclusión: los diarios se componen de «la vida meditada, con tensión moral y afán de verdad» (Ovejero, 2009: 115-116).

El afán de verdad al que se refiere Ovejero es la confirmación del punto anterior; hay un interés de Trapiello por construir un texto basado en la revelación verdadera de su cotidianidad. En este caso, no es la verdad ególatra que quizás pueda encontrarse en algunas obras autobiográficas, sino más bien una verdad basada en la búsqueda de la naturalidad. Ovejero señala, en este sentido, que no se trata de un «moralismo de púlpito, sentencioso y admonitorio», sino que por el contrario esta obra presenta «una mirada moral cuya primera exigencia es la de veracidad. De verdad con uno mismo ante todo. Ni mentirse, ni hacerse trampas» (Ovejero, 2009: 116). En esta frase radica el punto central de su teoría: en el *Salón de pasos perdidos* Trapiello trata de ser justo consigo mismo, construir una naturalidad basada en una narración del Yo justa y equilibrada; el propio Trapiello señalaba: «El yo que emerja de un libro como éste ha de ser como la boca de una chimenea, con un fuego ni tan vivo que nos eche para atrás, ni tan convaleciente que nos eche de la cama» (Trapiello, 1998a: 228), para a continuación citar el problema de la naturalidad que enfrentó las poéticas dramáticas de Stanislavski y Chéjov, posicionándose con el segundo. Ovejero relaciona esto, además, con «ese modo particular de tomarse en serio que respiran las páginas del diario y que nada tiene que ver con la solemnidad» (Ovejero, 2009: 117), que vuelve a remitir a la idea de la veracidad que mantiene Trapiello consigo mismo y que desarrolla del todo así:

al final lo que queda es el trato de uno con lo que hace. Un trato que no ofrece muchas alternativas. En realidad sólo dos: mentir y mentirse o tomarse en serio. (...) Ya que no la pone el mundo, la verdad en el arte ha de ponerla el creador. Desde otra esquina es una manera de llegar a la vieja idea de que no hay estética sin ética (Ovejero, 2009: 117).

Félix Ovejero lo expone con claridad: en el *Salón* se desarrolla una ética, y es una ética que se basa en el contrato, pacto o trato «de uno con lo que hace». Desde su perspectiva, Trapiello lleva a cabo un pacto consigo mismo, y en ello radica la seriedad y la naturalidad de la verdad que intenta transmitir con su obra. Si se vuelve a Foucault, se comprueba cómo la parresia, desde su punto de vista, implica «un pacto determinado entre el sujeto de la enunciación y el sujeto de la conducta» (Foucault, 2005: 380); se trata, en suma, de un «pacto del sujeto hablante consigo mismo» (Foucault, 2009: 81) para construir un texto basado en la voluntad de decir verdad. De tal manera que ese compromiso consigo mismo se relaciona indisolublemente con el desarrollado *coraje de la verdad*; el que escribe sobre sí mismo se muestra con sinceridad en el texto a partir de un pacto propio que debe ser cumplido incluso corriendo todo tipo de riesgos y que estaría basado en una suerte de coherencia moral.

Este pacto no es exactamente el de Philippe Lejeune. El compromiso que firma Trapiello no lo adquiere con ningún lector; se trata exclusivamente de una ética personal que lo ata a la verdad de su texto y que se ve reflejada en muchas declaraciones, como en la recogida anteriormente para hablar del concepto lejeuniano: «el único pacto de una palabra, pública o privada, es consigo misma» (Trapiello, 2005: 14). A partir del pacto con su propio texto, Trapiello construye una obra diarística en la que brilla «la prosa sin costuras de la vida» (Ovejero, 2009: 119).

Ahora bien, ampliando el autopacto que despliega Ovejero en su texto, puede asumirse una prolongación del contrato: si Trapiello se compromete consigo mismo en un pacto de coherencia, ello puede conllevar un acuerdo involuntario con el lector; aunque no sea su intención, Trapiello está habilitando una lectura referencial de sus diarios para legitimar al lector que busca en ellos su verdad autobiográfica. El propio Lejeune se refería a esto cuando explicaba que «por parte del autor, puede haber una diferencia entre la intención inicial y la que finalmente le prestará el lector» (Lejeune, 1994: 133); en el caso del *Salón de pasos perdidos*, la lectura más frecuente por parte de la crítica y los lectores es la referencial, circunstancia en la que influye la búsqueda de coherencia y naturalidad del proyecto de Trapiello. Si bien el autor no suscribe el pacto de Lejeune, acaba construyendo un horizonte de expectativas que convierte el proceso comunicativo del *Salón de pasos perdidos* en una propuesta de texto basado en la verdad del autor que el lector lee e interpreta como verídico. Aunque Trapiello propone un pacto de verosimilitud, el lector lee un texto poseedor de verdad autobiográfica;

lectura que posibilita y ampara el marco autobiográfico presentado por una forma referencial como el diario. El propio Trapiello es consciente de esta lectura, y la admite, por lo que toma conciencia de un acuerdo que funciona a semejanza del pacto autobiográfico. A partir de este, si Trapiello se muestra incoherente consigo mismo en la redacción de sus diarios, romperá el pacto de naturalidad al que se refería Ovejero; al mismo tiempo, quebrará el pacto con el lector derivado del anterior: circunstancia que redundará en la confirmación del pacto involuntario de los diarios de Trapiello.

II. 6. 3. 4. Verdad autobiográfica y ficción en el *Salón de pasos perdidos*

Este compromiso involuntario respecto a la referencialidad del *Salón* no implica una renuncia al carácter ficcional del texto. Como ya se ha desarrollado en la primera parte de este trabajo, se mantiene en estas páginas una lectura del diario que respeta sus posibilidades referenciales y ficcionales, sin necesidad de contradicción entre ambas. En el caso de Trapiello, esta lectura es todavía más necesaria y evidente: su texto oscila en todo momento en la dialéctica entre referencialidad y ficcionalidad. La constatación autobiográfica de su naturaleza, sin embargo, implica algunas matizaciones.

Siguiendo a Vera Toro, se mantiene en este trabajo una perspectiva que considera las tendencias ficcionales de todo texto autobiográfico; la selección de los materiales a la que aludía Ovejero, la construcción de una narración cuyos mimbres son susceptibles de *ficcionalización* o la labor *ficcionalizadora* de todo ejercicio memorialístico son elementos que incurren en la necesaria lectura ficcional del texto. Asumiendo esta condición, Toro intentaba matizar las diferencias, en terminología genettiana (Genette, 1993), entre lo factual —terreno de lo autobiográfico— y lo ficcional —terreno de la novela—; para ello, seguía a Wolf y sus diferencias entre la *fictio* y el *fictum*: la primera se refiere al «aspecto de la ficción que enfoca su carácter de artefacto –de constructo– en contraste con la realidad naturalmente dada» (Toro, 2017: 52); la segunda al «aspecto que enfoca la ‘irrealidad’, la falta de referencia a algo realmente existente en el mundo extratextual» (Toro, 2017: 52). Esta disyuntiva la conducía a la siguiente conclusión: el texto factual cuenta con «el carácter de constructo y la artificialidad» de la *fictio*, pero no con la falta de referencia del *fictum*; el texto ficcional, por el contrario, cuenta con las dos.

A partir de las teorías de Toro, y del pacto involuntario que le otorga el carácter autobiográfico, puede asegurarse que el *Salón de pasos perdidos* goza de ese carácter de

la *fictio* y, en contadas ocasiones, juega superficialmente con el *fictum*. En las coordenadas de Toro, «no puede haber obviamente ninguna autobiografía sin ficción, pero es de carácter existencial e inevitable» (Toro, 2017: 53); en esta línea cabe interpretar la naturaleza ficcional (de *fictio*) y referencial al mismo tiempo del *Salón de pasos perdidos*. Al mismo tiempo, Toro añade un detalle que resulta de bastante interés: la falta de identidad entre autor real y autor implícito, en la línea de lo que señalaba Ricoeur sobre la capacidad ficcional de la memoria, «simboliza en este caso el hecho de que una autobiografía es un proyecto literario» (Toro, 2017: 56). Como se ha expuesto en varias ocasiones, Trapiello, como Andrés García Trapiello, está lejos de ser el AT o Andrés de sus diarios (Marqués, 2018); en la misma línea escribe Soledad Puértolas cuando señala que el autor del *Salón*, en el texto, «es un personaje de ficción» (Puértolas, 1994: 67), o Miriam Moreno Aguirre, que, como desarrollaba en su artículo (Moreno, 2009), tampoco es la M. de esas páginas; en esa distancia obligatoria, existente en toda construcción textual de carácter referencial, reside la principal evidencia de la naturaleza literaria del *Salón*.

En general, se observa cómo la dimensión referencial y ética del *Salón de pasos perdidos* no impide su consideración ficcional y literaria; por el contrario, ambas funcionan como elementos ineludibles del texto autobiográfico que aspira a ser interpretado como obra literaria. De la misma forma puede entenderse si se aplica la teoría ficcional de Harshaw: el *Salón de pasos perdidos*, como se ha comprobado en el análisis de sus elementos literarios, construye un *campo de referencia interno* perceptible; los espacios, los personajes, los temas y la trama temporal inciden en la idea de estar ante una novela fragmentaria. En este CRI, como señala Harshaw, el lector desgaja «los valores de verdad» (Harshaw, 1997: 140) para leer el texto como un texto literario. Sería el *campo de referencia externo*, existente en todo texto autobiográfico, el que le otorga la referencialidad al diario; desde esas coordenadas, el lector interpreta muchos de los elementos del diario como elementos «exteriores» al texto. En esta última lectura, Trapiello juega un papel fundamental; aunque su pretensión sea la de hacer literatura, en todo momento emplea materiales de lo que Harshaw denomina «mundo real» (Harshaw, 1997: 147): serían los nombres citados a través de las X, las situaciones históricas sugeridas o las recurrencias propias de su cotidianidad, entre otros muchos ejemplos. En el *Salón de pasos perdidos*, pues, se construye un espacio en el que el CRE y el CRI de Harshaw dialogan constantemente para ofrecer una síntesis de las dos lecturas.

II. 6. 4. *El diario literario y autobiográfico de Andrés Trapiello: el Yo bacyélmico*

En el punto II. 2., con el que este apartado dialoga, se concluía el interés de Trapiello por mantener su texto en una situación indecible que permite entender su naturaleza fronteriza y las posibilidades de lectura ficcionales y referenciales que, sin menoscabo de ninguna de las dos, su diario propone. Trapiello se ha manifestado en numerosas ocasiones sobre ello y, por lo general, le otorga un privilegio a esta situación; se observa con claridad cuando utiliza la metáfora cervantina del bacyelmo para concebir un texto, «nectarina de novela y diario», que se debate entre la intención de su autor por que «la gente no le dé ninguna importancia como literatura, aunque aspiro a que se la dé como algo que tiene que ver con la vida» (Trapiello, 2015a: 10), por un lado, y las declaraciones en las que Trapiello manifiesta su interés por hacer gran literatura de su diario y renuncia repetidas veces al pacto de Lejeune, por otro. En ese punto indecible, Trapiello deja las interpretaciones a los lectores, críticos y académicos: «No me pregunte», le respondía a Espada, «dónde está el busilis ni cómo se produce la transubstanciación, pero es cosa segura que lo que una mano escribe como diario la otra lo publica como novela» (Trapiello, *apud* Espada, 2016).

En los diferentes epígrafes del presente capítulo, sin embargo, se ha demostrado el modo en que las propiedades literarias del texto de Trapiello —analizadas en los puntos II. 3. y II. 4.— se combinan con una voluntad de construir un texto sincero que deriva en una suerte de pacto autobiográfico involuntario. El texto de Trapiello, pese a los continuos vaivenes de sus opiniones y la idiosincrasia problemática de su poética, no excluye ninguna de estas interpretaciones, como se colegía de la teoría ficcional de Vera Toro. El texto de Trapiello es autobiografía y, por tanto, es literatura, en tanto que posee rasgos referenciales, otorgados por sus relaciones con el mundo real, y también rasgos ficcionales, derivados de su naturaleza como constructo textual. Al mismo tiempo, se mostraba como una evidencia su carácter diarístico: por muchas excepciones y peculiaridades que *Salón de pasos perdidos* exhiba, a pesar de los cuestionamientos de diversos autores y de ocasionales renunciadas al género por parte de Trapiello, estos textos poseen una estructura diarística manifiesta y una recepción que los interpreta mayoritariamente como diarios, para conformarse en última instancia como diarios literarios y autobiográficos.

La cuestión de la verdad, trabajada en este punto, apuntala el carácter referencial de los diarios y se relaciona con la construcción del elemento más importante de esta

obra: el Yo que es personaje referencial y ficcional al mismo tiempo. Si bien uno de los propósitos de Trapiello, que intentaba alejarse de Montaigne (Marqués, 2015) y que declaraba que «no hablo de mí. Yo cuento mi vida, que no es lo mismo» (Trapiello, *apud* Espada, 2016), era huir de este Yo que consideraba artificial y tedioso para el lector, en el *Salón de pasos perdidos* se acaba construyendo un gran personaje del que no pueden escapar en ningún momento estas páginas: es la voz que habla por medio de AT, Andrés o Trapiello. Este personaje representa la mayor evidencia de esta mezcla entre referencia y ficcionalidad; su sustancia es la propia de la autobiografía, por medio de la que inevitablemente se acaba contagiando de lo ficcional. En el caso del *Salón de pasos perdidos*, además, al tratarse de un diario en marcha, se produce un efecto interesante: la construcción progresiva de un Yo que cada año, en cada nueva entrega, va cambiando y modificando su naturaleza —con el añadido de que Trapiello reescribe sus textos con varios años de diferencia y posee una perspectiva alejada— para acabar constituyéndose, en palabras de Ovejero, no como un «yo esencial», sino como «una trama de recuerdos y anhelos» (Ovejero, 2009: 118). Esta, para el ensayista, es la verdadera identidad, que «no tiene otro cimiento que esas continuidades asentadas en recuerdos recreados desde ahora» (Ovejero, 2009: 118); así se construye el Yo diarístico de Trapiello, mediante una referencialidad que remite al sujeto empírico y una construcción de la identidad que, con el paso del tiempo, ficcionaliza —modela— ese personaje real.

Empleando la metáfora cervantina del baciyelmo, cabe definir a este protagonista de los diarios como un sujeto textual que se construye en dos direcciones: por un lado, nutriendo su naturaleza real y autobiográfica a través de la referencia al exterior del texto; por otro, edificando su dimensión literaria mediante las virtudes ficcionales de la narración. Si la propia figura del autor, como interpreta Lejeune, se sitúa en un lugar intermedio entre el espacio real y el textual —«un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica» (Lejeune, 1994: 61)—, el *Salón*, como todo texto autobiográfico, tiene como personaje al propio autor, tratándose en definitiva de un Yo referencial y ficcional, un Yo autobiográfico y literario; un Yo, en suma, baciyélmico, que es el propio del diario literario.

Esta última es, en conclusión, la etiqueta que debe emplearse para definir *Salón de pasos perdidos*. Tras el análisis de las dimensiones referencial y ficcional de los diarios de Trapiello, puede describirse este texto como un diario personal que se constituye como un texto literario. *Salón de pasos perdidos* posee una estructura diarística; el texto

rompe con algunas convenciones del diario personal, pero en última instancia mantiene las características esenciales. A partir de estas, el texto se desarrolla como una narración que funciona como crónica referencial y relato literario, pues todos los componentes que exhibe —espacio, tiempo, personajes, voz y perspectiva— lo asemejan a una novela en la que el protagonista, convertido en personaje literario, cuenta su día a día. Además, es capaz de respetar un pacto de verdad autobiográfica con el lector, lo que lo convierte en un texto autobiográfico. Lo expuesto en la primera parte de este trabajo, por tanto, se ha confirmado en los puntos II. 3, II. 4, II. 5 y II. 6: el diario personal como forma literaria existe y sus características pueden desarrollarse en un análisis teórico-literario, algo que será ampliado en las conclusiones finales.

II. 7. EL PAPEL DEL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS* EN EL DIARISMO ESPAÑOL: UN NUEVO GÉNERO LITERARIO

Definido como diario literario, el *Salón de pasos perdidos* puede vincularse a la formación de este nuevo género en España, descrito en la primera parte de este trabajo. Se va a partir de las tesis de José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, quienes habilitan, mediante su introducción en la historia de la literatura española de Francisco Rico (Gracia y Mainer, 2000), la constitución de un nuevo espacio en la literatura española para situar el diario entendido como forma literaria. En uno de sus artículos más recientes (Gracia, 2018), Gracia confirma la existencia de esa nueva forma que ya intuía en la obra de Rico; para Gracia, de hecho, sucede un hecho notable: una crítica velada de Francisco Rico a los diarios de Trapiello «sancionaba de forma indirecta la existencia real de una modalidad literaria sin tradición sólida en España, capaz, por de pronto, de irritar al profesor Rico» (2018: 37). Gracias a Rico, el diario era ya una forma susceptible de ser criticada desde la literatura.

La crítica de Rico mostraba otro hecho revelador: la punta de lanza de esa nueva forma discursiva era el texto de Trapiello, pues no otro diarista iba a ser objeto de su crítica. De una parecida opinión era Mainer ya en el tomo del año 2000, cuando calificaba el *Salón de pasos perdidos* como una de «las obras definitivas de la literatura de los últimos veinticinco años españoles» (Mainer, 2000: 460); y recientemente Jordi Gracia lo sitúa como el diario más importante en su análisis de la literatura diarística española actual (2018: 43). En suma, tanto Mainer como Gracia constatan el liderazgo de Trapiello, algo que también ha hecho Jorge Herralde al señalar, refiriéndose a las últimas manifestaciones diarísticas en España, que «parece como si el líder fuera Andrés Trapiello, por tonelaje y repercusión» (Herralde, 2003: 8). Puede comprobarse, en suma, el peso del diario de Trapiello en la constitución de este nuevo género y la necesidad de su estudio para comprender la evolución del diario como texto literario en España.

Para la elaboración de este análisis, se acudirá en primer lugar al propio texto de Trapiello, con el objetivo de rastrear las fuentes e influencias del *Salón* y su importancia

a la hora de establecer relaciones con el diarismo español. A partir de ahí, se situará el diario de Trapiello en la historia del diario en España y se estudiará su recepción entre los recientes diaristas, para intentar definir la importancia que ha tenido Trapiello en el desarrollo del género y en la aparición de una nueva figura autorial: el diarista profesional.

II. 7. 1. *Las raíces literarias del Salón de pasos perdidos: fuentes e influencias*

En la conversación que mantiene Trapiello con Juan Marqués, este último le pregunta por la actualidad de su canon diarístico, desarrollado sobre todo en *El escritor de diarios*, y el primero declara su preferencia por los diarios de tres autores: Stendhal, Fernando Pessoa y Jiménez Lozano (Marqués, 2015). En el primero, que es uno de los clásicos del diarismo francés, destaca la voz de Stendhal, quien según Trapiello «empleaba el mismo tono que el de sus novelas», así como coincidían «el vértigo, el sentimiento, la desesperación de aquel hombre ante la crueldad y estupidez del mundo» (Marqués, 2015); de Stendhal, pues, Trapiello toma la posibilidad de hacer del diario una suerte de novela de la vida. Si Muñoz Molina define el texto de Stendhal como «un diario entre íntimo y público que no tiene más forma que la de sus paseos o sus divagaciones y que respira con la libertad sin afectación de una carta escrita con gusto» (Muñoz Molina, 2012), a la vez que alaba sus virtudes literarias, puede verse la correspondencia con un *Salón* que persigue como base de su poética la libertad literaria. Del segundo diario que nombra, un clásico en la literatura portuguesa como es *El libro del desasosiego*, Trapiello resalta en *El escritor de diarios* (1998a: 51) la virtud de Pessoa por construir una novela de sí mismo a partir de su áter ego autoficcional: Bernardo Soares. Es evidente, además, que el tono lírico de los diarios de Pessoa tiene una clara impronta en la obra diarística de Trapiello, cuyo carácter lírico ha sido destacado. Finalmente, para centrarse en la producción española de diarios, cita los de Jiménez Lozano, una de los precursores del nuevo género en España y que ya recogió en *El escritor de diarios*, en donde, frente a la falta de una verdadera introspección, enfatiza la naturalidad de Jiménez Lozano al construirse a sí mismo en la página (Trapiello, 1998a: 132-133), poseedor de un tono liviano al que aspira el *Salón de pasos perdidos*.

Aunque Trapiello no esté reconociendo exactamente sus fuentes, sino que más bien explica los textos diarísticos que considera importantes, en las tres referencias se puede intuir los elementos de las diversas tradiciones diarísticas que incorpora Trapiello a su *Salón de pasos perdidos*. De los tres textos puede deducirse la raigambre puramente diarística de esta obra: si bien el texto de Pessoa dialoga todo el tiempo con lo autoficcional, se trata de un diario con contenido exclusivamente autobiográfico; además, Trapiello parte de la escritura clásica y referencial de Stendhal y cita a Jiménez Lozano, que es uno de los diaristas más representativos de la aparición de ese nuevo autor en la literatura española estudiado por Jordi Gracia.

Resulta llamativo el hecho de que, en la selección de autores españoles, así como en *El escritor de diarios*, Trapiello no se refiera a Miguel Sánchez-Ostiz, en cuyo primer diario, *La negra provincia de Flaubert* (1986), se pueden hallar paralelismos con *El gato encerrado*, publicado cuatro años después (1990). En ambos textos se encuentra la misma estructura de la entrada, sin fecha y con idéntica tipografía —las primeras palabras de la entrada en mayúscula—, y, lo que resulta más relevante, ambos textos tienen algunas semejanzas en el desarrollo de su contenido. Si bien el texto de Sánchez-Ostiz tiende más hacia una mirada externa, e incluso en ocasiones utiliza un personaje recurrente que funciona como una suerte de alter ego —Julián Cienfuegos— (Sánchez-Ostiz, 1994: 40), la forma de tratar los temas, así como la construcción del diario como un texto literario, resultan familiares —no así la capacidad estética y estilística, en donde los diarios de Trapiello son superiores—. Otra intertextualidad puede encontrarse en los títulos: en 1987, Sánchez-Ostiz publica *Mundinovi. Gaceta de pasos perdidos*, un texto misceláneo que revela en su título las concomitancias con el subtítulo general de la obra diarística de Trapiello: *Salón de pasos perdidos*. Algunas de las correspondencias explicadas son sencillamente paratextuales, y la propuesta de Trapiello supera con creces a la de Sánchez-Ostiz en los años siguientes, pero arrojan luz sobre un hecho inequívoco: cuando Trapiello escribe su diario, está al tanto de la obra diarística de los autores españoles contemporáneos.

El rastro de las influencias también puede llegar a los autores clásicos del diarismo español, entre ellos los autores del 98, que posiblemente sea la generación más importante en la constitución de Trapiello como autor. Aunque no escribió un diario al uso, es sabido que Azorín utilizó frecuentemente la escritura diarística en sus ficciones; en *La voluntad*, por ejemplo, el uso de las X para referirse a ciertos personajes recuerda irremediabilmente al empleado por Trapiello en el *Salón de pasos perdidos*. También es

manifiesta la presencia de Baroja, que ya en 1918 escribió una suerte de diario literario con el nombre de *Las horas solitarias*, y Unamuno, posiblemente el autor más egotista de la literatura española del siglo XX y quien más profundamente leyó a Amiel. Como señala el propio Trapiello: «El 98, o los escritores del novecientos, como nos gustaría que se les llamase, es la generación de los grandes egotistas españoles» (1998a: 83). En esta línea, resulta también interesante la existencia del diario de Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, al que Trapiello cataloga como el primer diario personal español con interés literario y como «una extraordinaria muestra de escritura diarística» (1998a: 88); el tono lírico de Sawa, heredado de los simbolistas franceses y llevado a lo cotidiano, puede considerarse cercano a las páginas más líricas del *Salón de pasos perdidos*.

Mención aparte merece la lectura que Trapiello hace de uno de los grandes experimentos diarísticos de la tradición peninsular: el *Quadern gris*, de Josep Pla. Dada la peculiar idiosincrasia de este texto, Trapiello asume que «más deberíamos leerlos como unas memorias de juventud que unos diarios» (1998a: 110), y a partir de esta premisa recorre la obra de Pla con dos objetivos: valorar su empresa diarística y analizar un hecho muy concreto, que le interesa especialmente, como es la reescritura del diario años después de su realización primigenia. En relación con el primer objetivo, Trapiello destaca las virtudes diarísticas de Pla para acabar concluyendo que, pese a ser «un escritor donoso y útil», finalmente se trata de un autor «estéril», dado que, entre otras cosas, «jamás supo hablar de sí mismo» (1998a: 112); en lo concerniente al segundo, se pregunta si es legítima esta corrección y modificación sistemática del material diarístico, y concluye lo siguiente:

Si el escritor lo que trata de hacer es una obra literaria, que elaborará a partir de sí mismo, tendrá todo el derecho a la corrección, suprimiendo o añadiendo lo que crea conveniente. Es cierto que podrá manipular algunas apreciaciones a su gusto, incluso mentir. Podrá decir que en tal fecha pensaba o no pensaba esto o aquello, pero sería demasiado tonto fiscalizar esa clase de opiniones. Primero, porque si son importantes, bien en el conjunto de su obra bien en relación con los demás, ya se encargarán de desmentírselas desde la realidad, y si no, qué sentido tiene cambiarla (Trapiello, 1998a: 111).

Esta manifestación se puede poner en diálogo con muchas de las cuestiones que se han analizado en los puntos anteriores en relación con la ética del diarista, sobre todo

las que aparecen, como motivo de discusión, en la entrevista de Arcadi Espada. Puede verse cómo, a partir del análisis del *Quadern gris* —que no obstante guarda una gran lejanía con *Salón de pasos perdidos*, en la medida en que el *Quadern* no es diario personal, como ya se ha mostrado en la primera parte—, Trapiello localiza algunos elementos que le sirven en la construcción de su poética diarística, lo que evidencia la influencia de la obra de Pla en su perspectiva de la escritura de diarios.

Por otro lado, puede vincularse el diario de Trapiello con la novela realista. En este sentido, el subtítulo escogido de Galdós, «por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela», no es arbitrario; la novela que pretende construir Trapiello en todo momento es de raigambre realista, y a ese estatuto se ha acogido en más de una ocasión: en la entrevista con Arcadi Espada, y ante las inquisiciones de este último sobre la veracidad del *Salón de pasos perdidos*, Trapiello concluye: «Yo soy un escritor realista y hago lo que Tolstói» (Trapiello, *apud* Espada, 2016). Es conocida la afición de Trapiello por los grandes autores realistas europeos —Dickens, Flaubert, Stendhal—, así como su veneración por Galdós, a quien en una encuesta define como el escritor español más importante de la historia (Trapiello, 2019); esta poética realista late en la construcción de los diferentes elementos del *Salón de pasos perdidos*: la descripción de los espacios o los personajes, la construcción de los diálogos, la crónica de los acontecimientos o la voz omnisciente de Trapiello remiten a la concepción literaria de los grandes autores decimonónicos. Trapiello trabaja lo diarístico con los materiales pictóricos de los autores realistas, conformándose como un pintor de lo cotidiano.

El último campo de gran influencia en la concepción diarística es quizás el más importante: la literatura del Yo. Esta importancia se debe al influjo latente de las grandes obras clásicas del género, encabezadas por los *Ensayos* de Montaigne. Este último va a conformarse como una suerte de guía del *Salón de pasos perdidos*, en tanto que va a ser la actitud de Montaigne la que va a inspirar constantemente al personaje de Trapiello. En una de las páginas de *El tejado de vidrio*, Trapiello confiesa lo siguiente:

Mi sueño tiene que ver siempre con una vieja minerva, un cuerpo de chibaletes, unos tipos elzevirianos nuevos, una cizalla y yo en el campo componiendo mis libros como Montaigne en su torre, amurallado en unas rentas, incluso entecas, ni envidioso ni envidiado (2016a: 45).

Si bien Trapiello reconoce la dificultad de leer con fluidez sus *Ensayos* (Trapiello, 1995a: 29), Montaigne aparece todo el tiempo en estos diarios, cuyas páginas están trufadas de citas y referencias a la obra del francés, hasta el punto de que llega a considerarse a sí mismo un «pequeño Montaigne» (Trapiello, 1996: 259). La poética verista de Trapiello se explica en buena medida si se atiende a Montaigne: a partir de Montaigne, llega a otros autores relacionados con las literaturas del Yo como Proust — «La *Recherche* es los *Ensayos* de Montaigne con argumento» (Trapiello, 2017: 305)— y, lo que es más reseñable, reconoce la influencia latente de los autores de la literatura clásica preocupados por el Yo y su constitución en el texto. En el comienzo de *Los caballeros del punto fijo*, es muy interesante la presencia de las *Meditaciones* de Marco Aurelio, que aparecen como por arte de magia sobre la mesa de Trapiello y le acompañan —con todo lo que ello conlleva— en la escritura del nuevo diario; además, en un pasaje de *El escritor de diarios* llega a reconocer lo siguiente:

Montaigne, al confesar que todos sus ensayos estaban escritos sobre la falsilla de Séneca y Plutarco, y nada más, nos estaba animando a los venideros a aguzar el sentido y a ocuparnos de las cosas menudas tanto como de las de tomo, y aunque a uno le sirvan de poco Sénecas y Plutarcos, anda por la vida con los ojos abiertos (Trapiello, 1998a: 211).

Justamente esta última influencia permite entender la aplicación de las teorías foucaultianas de la parresia; partiendo de Montaigne, y de su poética de la verdad, Trapiello construye una obra monumental a partir de las «cosas menudas» de su vida. Montaigne, a través de autores clásicos como Marco Aurelio o Séneca, es una fuente fundamental en la construcción de la dimensión ética del *Salón*, así como en su vertiente ensayística.

Se pueden encontrar, en suma, tres ejes de influencia en los diarios de Trapiello: los grandes diarios europeos y españoles, la novela realista representada sobre todo en Galdós y la literatura del Yo que se deriva del universo egotista de Montaigne y los clásicos latinos. De entre los ejes destaca el diarístico, pues resulta la base genérica de su proyecto, como se demuestra en todos los paratextos citados; en este sentido, y a pesar de todas sus ínfulas novelísticas, Trapiello inscribe el *Salón de pasos perdidos* en la tradición del diario literario —«el género de la modernidad» (Trapiello, 1998a: 75), como lo define él mismo—; hecho que se analizará en los siguientes apartados.

II. 7. 2. *La constitución de un nuevo género en la literatura española: Trapiello y el diario literario*

II. 7. 2. 1. **Teoría y crítica del diario literario como género en España: Gracia y Mainer**

Cuando en el año 2000 Jordi Gracia y José-Carlos Mainer publicaron el citado capítulo de la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, lo hacían movidos por las posibilidades genéricas de esa forma de escritura que era el diario. Los dos estudios que se recogen en tal capítulo habían sido publicados con anterioridad en forma de artículo: en uno de ellos Jordi Gracia (1997) se refería al dietario de escritor como forma y Mainer (1997) centraba sus esfuerzos en el análisis del *Salón de pasos perdidos* de Andrés Trapiello. Tanto en uno como en otro las etiquetas utilizadas, combinadas frecuentemente, eran las de *diario de escritor*, *dietario* y *dietario de escritor*. En la primera parte del presente trabajo se ha establecido la diferenciación en el uso de las etiquetas aplicadas al diario; esta diferenciación adquiere toda su significación en el primer artículo de Gracia, pues lo que intentaba, según sus palabras, era demostrar «la estrecha relación entre el estatuto profesional del escritor, la elasticidad y dignificación ganada por el periodismo literario y la proliferación en los últimos años de libros de prosa miscelánea y dietarios» (Gracia, 1997: 42), dado que su hipótesis se basaba en una «preferencia del escritor español por el dietario y un cultivo mucho menor del diario íntimo o confesional» (Gracia, 1997: 44) y por este motivo «se habla aquí de dietarios y no de diarios» (Gracia, 1997: 44). Por su parte, Mainer utilizaba en su artículo el término *diario* para definir el *Salón de pasos perdidos* (Mainer, 1997: 23), evidenciando la heterogeneidad de las etiquetas para referirse a lo que ambos consideraban como una forma nueva en la literatura española denominada con el apelativo de *diario de escritor*. Esta indefinición provoca que ninguno de los dos autores establezca claramente las bases de este nuevo género —al que catalogan así, como *género*—; Gracia, por ejemplo, se centra en la constitución de ese nuevo escritor, el diarista o dietarista, que ya se considera a sí mismo como un escritor profesional (1997: 42). Sí es interesante que esta forma nueva descrita por ambos se ajusta a lo que aquí hemos definido como diario literario, circunstancia que se demuestra en la siguiente reflexión teórica de Gracia:

El sustrato necesario del dietarista es la conciencia de artificio y la virtualidad de de la ficción del yo porque concibe ese ejercicio como segmento de su actividad literaria propia. (...) De estas combinaciones nace la ficcionalidad del escritor y personaje, y desde luego es la misma ficcionalidad en que incurre el epistológrafo al ordenar y seleccionar su información privada. Lo cual no banaliza la escritura del dietarista, sino que la contempla desde claves literarias en las que la veracidad documental e íntima cede el paso a la aptitud para crear un personaje interesante y un mundo particular bajo el acuerdo de su proximidad al escritor que lo firma (Gracia, 1997: 40).

En esa definición está condensada gran parte de la teoría del diario literario expuesta en este trabajo: la creación de un personaje como premisa para el desarrollo del texto diarístico a semejanza del texto literario; la combinación de la veracidad documental y la ficcionalidad del escritor y personaje; la coherencia del autobiógrafo en ese acuerdo o pacto —lejeuniano— de proximidad entre autor y personaje. Jordi Gracia parte, pues, de una concepción muy parecida del diario en la literatura para definir esta forma.

Diez años después, en la historia de la literatura que esta vez lleva a cabo José-Carlos Mainer, Jordi Gracia vuelve a encargarse de escribir un apartado dedicado a los diarios, que nuevamente define como diarios de escritor y dietarios, hasta el punto de describir este como «un género posmoderno» (Gracia; Ródenas de Moya, 2010: 933). Lo más interesante de esta nueva aproximación al diario desde un punto de vista historiográfico, es que Gracia, ahora sí, describe minuciosamente este nuevo género, deteniéndose en la evolución que sufre este de documento a texto literario, desde funcionar como «el registro de los días y su continuidad reiterativa» hasta constituirse como «un artificio retórico y constructivo, también estilístico, y al fin un tipo de expresión genuinamente literaria» (Gracia; Ródenas de Moya, 2010: 933). La perspectiva está menos centrada en el carácter externo del diario, su carácter de dietario, y se amplía hacia diarios personales de todo tipo, en beneficio de un repaso por los diarios de escritor más interesantes de la escena española, entre los que destaca dos por encima de todos: los de Trapiello y los de Sánchez-Ostiz. Además, introduce el término *diario íntimo* para hacer referencia a la obra diarística de José Luis García Martín y, en general, su análisis privilegia los diarios más introspectivos y personales, descubriendo una vertiente que en el año 2000 dejó relativamente al margen.

Ha sido recientemente, en su artículo de 2018 (Gracia, 2018), cuando ha establecido una suerte de canon del diario en España para efectuar un profundo repaso al diario como texto literario publicado en las últimas décadas. La ingente lista de autores que nutre sus páginas abarca desde los diarios de los diaristas más conocidos, como Andrés Trapiello, Sánchez-Ostiz o recientemente Iñaki Uriarte, hasta los menos conocidos, como Concha García o Francisco Candel, entre otros. La terminología empleada por Gracia sigue siendo equivalente, en la medida en que mantiene la oposición dietario o diario de escritor frente a diario íntimo: «Hace mucho tiempo (...) que la distinción entre el diario íntimo o personal y el dietario o diario de escritor está establecida como orientación sobre la naturaleza de la experiencia literaria que ofrece el autor» (2018: 38). Esto induce a cierta confusión, pues, a pesar de tener clara la diferenciación de partida, el crítico repasa texto tras texto sin dejar clara su naturaleza concreta y la taxonomía inicial se debilita. Por ejemplo, no queda claro si los diarios de Iñaki Uriarte son unos diarios más o menos íntimos o unos dietarios, o si los diarios íntimos de García Martín no pueden interpretarse como diarios de escritor —teniendo en cuenta su estatus como poeta, muy anterior—. Es posible que su distinción parta del deseo de contraponer el análisis de algunos teóricos del género, como Caballé o Alberca, centrados en la construcción de la intimidad por parte de ciertos diaristas, al suyo propio, que privilegia la perspectiva externa heredada por los diaristas del periodismo literario. Gracia, a este respecto, arremete contra los que pretenden hacer un análisis del diario basándose en el tipo o cantidad de intimidad expuesta: «cualquier consideración sobre la pobre o asténica intimidad de un escritor contemporáneo en sus diarios deberá ser rebajada a prejuicio desinformado o a fósil ilustrado» (2018: 41). Frente a esto, opta por ensalzar otras cualidades:

No se trata de ver en el género la voz de un juez, sino la de un personaje fabricado tan cerca de sí mismo que es por fuerza muchos, si quiere ser uno: un yo en sublevación permanente que no se ajusta a perfil preconcebido alguno ni sueña con una coherencia inmaculada porque es falsa, retórica o impostada (2018: 40).

La perspectiva es nítida, pues es la que se ha mantenido a lo largo de ese trabajo: carece de sentido juzgar el valor literario de un diario de acuerdo a un patrón de construcción de espacio íntimo. Ahora bien, precisamente por ello, puede reprochársele a Gracia, no deberían contraponerse los términos de dietario de escritor y de diario

íntimo —pues se estaría interpretando el texto diarístico desde una perspectiva opuesta, pero en las mismas coordenadas de los autores que critica—, y puede concluirse que su manejo de las etiquetas parece necesitado de aclaraciones teóricas. Como se ha intentado demostrar en este trabajo, es preferible emplear una etiqueta global, que aglutine a todos los diarios analizables desde una perspectiva literatológica; para ello se emplea, como opción elegida entre muchas posibles, el sintagma *diario literario*. En esas coordenadas, los debates sobre el carácter íntimo o *éximo* de un diario pierden su utilidad. Es el propio Jordi Gracia quien en un raro pasaje de su último artículo, y solo en una ocasión, emplea el término de «diarios literarios» (Gracia, 2018: 43) para referirse a la producción de los nuevos diaristas. Dado que se trata de su última publicación sobre el diario personal, esto puede significar una posible ampliación a propósito de la cuestión terminológica en futuras entregas.

En definitiva, el elemento de mayor interés en la aproximación de Jordi Gracia reside en la confirmación del diario como género literario. Lo que en los primeros trabajos era una hipótesis y solo débilmente se desarrollaba como una forma genérica, en los últimos es una realidad: la existencia de un «género intruso» (Gracia, 2018: 36) que en las últimas décadas se ha asentado en el panorama literario español. Lo que Gracia denomina *dietario de escritor*, en este trabajo se define como diario literario, y en suma se reduce a una manifestación literaria concreta: aquel texto diarístico que, respetando la identificación lejeuniana y el pacto de verdad autobiográfica en la medida de sus posibilidades y pretensiones, desarrolla un Yo construido a semejanza de un personaje literario, para ofrecer en última instancia un despliegue *literaturizado* de la cotidianidad del autor.

II. 7. 2. 2. El diario literario como etiqueta en el diarismo español

Frente a las etiquetas empleadas por críticos como Gracia o Caballé, los propios diaristas han ido proponiendo las suyas en sus textos. En 1986, por ejemplo, Miguel Sánchez-Ostiz expresa lo siguiente en su primer diario, *La negra provincia de Flaubert*: «Este es un diario literario en el que voluntariamente escamoteo los rostros de quienes proyectan su sombra sobre él» (1994: 37). Más adelante (Sánchez-Ostiz, 1994: 37-38) contrapone su diario al concepto de *diario íntimo* y, a propósito del *Dietari* de Gimferrer, juega con la etiqueta de *dietario* —cuyas ventajas respecto al término diario enumera más adelante, en una entrevista de Caballé (1996: 77)—, pero la definición

inicial ha quedado clara. José Luis García Martín, por su parte, dedica un artículo a teorizar sobre el diario en la literatura, y para ello utiliza casi todo el tiempo el término de diario íntimo. Ahora bien, como él mismo aclara, no se trata de un diario íntimo entendido como tal:

El diario íntimo que yo prefiero —como escritor y como lector— nunca es exclusivamente (ni siquiera principalmente) íntimo, según suelen serlo los de los adolescentes. Es un diario donde importa lo privado y lo público, un diario abierto al mundo, por el que cruzan personajes con nombres y apellidos... Un diario donde las referencias van más allá del ombligo del autor (García Martín, 2007).

El diario íntimo, para García Martín, es lo que para Jordi Gracia era el diario de escritor, y para Sánchez-Ostiz el diario literario en un primer momento, y el dietario después. De hecho, García Martín acaba empleando el término de *diario literario*, que define como aquel que lleva a cabo «literatura, pero no de ficción» (2007). Puede colegirse que la conexión entre las teorías de Sánchez-Ostiz y las de García Martín radica precisamente en la utilización del término *diario literario*.

En la competición entre los términos de *diario*, *diario íntimo* y *dietario* parece, no obstante, que va ganando el primero, pues así lo dejan entrever los numerosos títulos y subtítulos de las publicaciones diarísticas que se han publicado en los últimos años; puede verse en el propio artículo de Jordi Gracia (2018), en donde la mayoría de diaristas citados emplean el término *diario* para su publicación. Es precisamente en la autoficción, espacio alejado de este género, en donde autores como Vila-Matas utilizan el término de origen catalán, por ejemplo con su *Dietario voluble*.

Andrés Trapiello, por otro lado, ha mostrado su preferencia por el término *diario* a lo largo de toda su obra. A propósito de este debate, se puede citar uno de los retratos más ácidos del *Salón de pasos perdidos*: precisamente el que lleva a cabo Trapiello de Sánchez-Ostiz, en las páginas de *La manía*. Allí, tras haberse cruzado con Sánchez-Ostiz por la calle y explicar los continuos rifirrafes mantenidos con él, Trapiello lo describe como un escritor mediocre:

Si por lo menos le gustaran a uno los libros que escribe, se sentiría uno algo mejor, pensaría que tiene un enemigo de altura. Escribiendo lo que escribe, sólo tiene enfrente a

uno de esos loquitos con los que la vida nos quiere obsequiar a todos (Trapiello, 2007: 670).

En su descripción maquiavélica Trapiello incorpora otro elemento de disputa cuando habla del diario de Sánchez-Ostiz, «que él, a la catalana, llama dietario, no se sabe muy bien por qué» (Trapiello, 2007: 669). De esta puya de Trapiello pueden extraerse dos elementos: su preferencia por el término *diario* frente a *dietario* y, en segundo lugar, la falta de sentido del debate terminológico entre las dos voces. Frente a esto, prefiere utilizar *diario* como concepto abarcador y aglutinador y los términos de diarios de escritor y diario literario para concretar su objeto de estudio: así, si bien el primero es el que en más ocasiones emplea a lo largo de *El escritor de diarios*, la definición inicial del género en esta obra es la siguiente: «seguramente el diario literario sea el género de la modernidad» (Trapiello, 1998a: 15). Esta frase muestra la seguridad de Trapiello al describir un género nuevo, concepto a partir del cual construye toda su teoría, y confirma la tesis expuesta antes: el hilo de conexión entre los nuevos diaristas españoles se basa en la concepción de su obra como obra literaria y el empleo —más o menos esporádico— del término *diario literario*.

Además, y como se ha visto, son varios los académicos que emplean esta voz, como hacía por primera vez Cano Calderón (1987) y más tarde Manuel Alberca (2000), Romera Castillo (2000) o Anna Caballé, recientemente, confirmando su potencial al describir los diarios literarios como «aquellos que desde el principio se conciben como un proyecto de libro y por tanto se ajustan a una poética literaria»¹⁴² (Caballé, 2017), precisamente a propósito de los diarios de José Luis García Martín. Todo ello conduce a pensar en la consolidación de un término que, en definitiva, puede resumir la poética diarística desarrollada por Jordi Gracia en estos últimos años; entre lo que él considera diario o dietario de escritor y lo que en este trabajo se ha considerado diario literario vienen a confluír en la definición expuesta en el anterior punto y en la constatación pragmática —como se deduce de todas las declaraciones citadas— de un nuevo género literario en España.

¹⁴² La definición de Caballé, no obstante, se acompaña en el artículo de una diferenciación entre diario personal y diario literario que carece de una fundamentación sólida y que se enfrenta a lo explicado en este trabajo; desde la perspectiva defendida aquí, el diario personal no es una forma opuesta al diario literario: este último, por el contrario, deriva del primero, conformándose como un diario personal con interés literario.

Esta confirmación del nuevo género puede intuirse también en la recepción de la crítica inmediata de los últimos años, que corrobora las tesis de Gracia (2018), Mainer (1997) y Caballé (2015): pueden citarse los artículos de Winston Manrique (2010), Laura Ferrero (2016) o Manuel Llorente (2019), entre muchos otros; en estos artículos se confirma la percepción general de la existencia de una nueva forma genérica en la literatura española.

II. 7. 2. 3. El lugar del *Salón de pasos perdidos* en la literatura española

En el desarrollo del nuevo género en la literatura española tiene un papel primordial la obra diarística de Trapiello, según vengo insistiendo. En este sentido, ya he descrito en varias ocasiones que existe cierto consenso en considerarla la obra más representativa de la explosión diarística de las últimas décadas. Esto se puede comprobar: el *Salón de pasos perdidos* protagoniza gran parte de los acercamientos de los diferentes críticos y teóricos a la literatura diarística. Se han citado ya las declaraciones de José-Carlos Mainer, Jordi Gracia o Jorge Herralde; a esas consideraciones se les añaden las de autores como José Luis García Martín, quien asegura no cansarse nunca del *Salón de pasos perdidos* —«No sé si va ya por la página tres mil o la cuatro mil, es igual: podía llegar a las cuarenta mil» (García Martín, 2000: 111)—, o incluso Anna Caballé, cuyos encontronazos con Trapiello han sido frecuentes —algunos de los cuales se han recogido aquí—, reconoce la vigencia del *Salón de pasos perdidos* en la nueva literatura diarística: en el caso de Caballé se produce una situación irónica, en la medida en que la autora cita una opinión de José Luis Melero del *Salón de pasos perdidos* en la que define a Trapiello como «el diarista español por excelencia y uno de los maestros del género»¹⁴³ para a continuación señalar que es una afirmación entusiasta e inexacta que, sin embargo, «da idea de la importancia de su obra entre los lectores de diarios» (Caballé, 2015a: 285).

La importancia de los diarios de Trapiello en el contexto español se apoya en varios elementos que han sido expuestos en este trabajo, entre los que nunca se puede obviar su calidad literaria, pero destacan por encima de todos ellos dos circunstancias: la originalidad del proyecto respecto al género y su relación con el surgimiento de un nuevo tipo de autor en la literatura española.

¹⁴³ Curiosamente, en la guía diarística que lleva a cabo, Melero denomina a Trapiello «el diarista español por excelencia» (Melero, 2007: 91), pero no añade la segunda parte del enunciado de Caballé.

Respecto al primer aspecto, es muy ilustrativa la descripción que lleva a cabo Jordi Gracia en su artículo. Allí tilda al diario de Trapiello de «laboratorio literario en marcha» y a partir de este estatus de texto experimental describe el papel rupturista de su autor, definiéndolo como «el diarista más original y menos conformista con la práctica escolástica del género» (Gracia, 2018: 43). Las innovaciones de Trapiello respecto al género se han desarrollado minuciosamente en este trabajo y se refieren, sobre todo, a su intento de llevar al extremo las posibilidades novelísticas y ficcionales de su texto; Gracia resume esta continua experimentación en la inclusión de «semblanzas, desafueros, elegías, caricaturas, viajes y fabulaciones falsamente autobiográficas» (Gracia, 2018: 42) y, en definitiva, la actitud de un autor que «disfruta con la transgresión cómplice y las presuntas infracciones punibles» (Gracia, 2018: 42). Aunque, como se ha explicado, la obra de Trapiello se emparenta con la de otros diaristas de los años 80 como Sánchez-Ostiz o Jiménez Lozano, la poética rupturista del *Salón de pasos perdidos*, así como la magnitud de su empresa, lo hace conformarse como el texto diarístico más innovador y sugerente de los diarios publicados en las últimas décadas, lo que explica su posición preeminente en el canon.

Esta originalidad, en la medida en que produce una diferenciación respecto a los moldes canónicos del género, posee además un efecto derivado de ella: como señala Jordi Gracia, Trapiello «ha sido también el menos representativo de los autores de diarios literarios de la última década y media» (Gracia, 2018: 43). Esta afirmación, discutible como se verá a continuación, no se opone, sin embargo, a la existencia del segundo elemento destacado: Trapiello simboliza mejor que ningún otro diarista contemporáneo la aparición de un nuevo tipo de autor en la literatura española, e incluso el propio Gracia reconoce que «ha sido, desde luego, el símbolo de la aclimatación completa del diario de autor en nuestra sociedad literaria» (Gracia, 2018: 43). Dada la repercusión de su obra en el panorama español, Andrés Trapiello se ha convertido en el primer autor en ser reconocido por su estatus de diarista; aunque su faceta poética antecede a la diarística, alcanza su fama literaria a través de los diarios, lo que le diferencia de los otros autores y lo que provoca que, en palabras de Caballé, se haya convertido en «el catalizador de la explosión diarística que se produjo, especialmente entre los poetas, en los años noventa del pasado siglo» (Caballé, 2015a: 286). Trapiello es, en suma, el diarista español más importante de las últimas décadas; como tal asume la condición de ser el referente de un nuevo género.

A causa de esta última circunstancia, se puede discutir la afirmación anterior de Gracia según la cual Trapiello es el menos representativo de los autores de diarios literarios españoles; si bien es cierto que su constante intención de problematizar el texto diarístico lo aleja del molde de algunos diaristas contemporáneos, su repercusión en las letras españolas provoca otro efecto: muchos de los autores que escriben sus diarios después de la publicación del *Salón de pasos perdidos* lo hacen influenciados por el texto de Trapiello. Como una panorámica sobre la influencia de Trapiello en la nueva escena diarística sería inabarcable en este trabajo, amén de la dificultad que supone analizar la influencia de un diarista sobre otro —en tanto que cada diario tiene un tema propio: la vida del que se describe a sí mismo—, basta ahora con estudiar el influjo que ha tenido la obra de Trapiello en la de Iñaki Uriarte, uno de los diaristas que más atención ha recibido por parte de la crítica en la última década (Jabois, 2011; Muñoz Molina, 2015; Gracia, 2015). Uriarte, en sus *Diarios* publicados en tres tomos desde 2010 a 2015, emplea una estructura diarística que comparte similitudes con la registrada en el *Salón de pasos perdidos*, desarrolla una voz irónica que se pasea por los temas personales y literarios con parecida desenvoltura y, aunque su intención final está lejos de la vasta obra de Trapiello, comparte la intención de hacer de sí mismo un personaje memorable en la literatura española. Ha sido precisamente Jordi Gracia quien ha reparado en este paralelismo; en la reseña a los diarios de Uriarte señala los elementos que comparten con *Salón de pasos perdidos*, entre los que destaca «el humor sin carcajada pero sí con malicia perpleja, la rumia aprensiva del tiempo perdido, el *metadietario* como parte del diario o la tensión de la publicidad de la vida privada» (Gracia, 2015). La influencia de Trapiello sobre Uriarte torna evidente. El propio Uriarte ha señalado en una entrevista que los diarios de Trapiello le gustan «mucho» (Barragán, 2018) y este último patrocinaba, como autoridad en el ámbito, el segundo tomo de los diarios de Uriarte, mediante un comentario en la solapa de estos diarios que originó una polémica menor resumida en una entrada del blog de Trapiello, la cual no se va a desarrollar aquí (Trapiello, 2011b).

De todo lo anterior puede obtenerse una idea del lugar que ocupa el *Salón de pasos perdidos* en la literatura española actual. Si, como se veía en la primera parte de nuestro estudio, el diario llegaba muy tarde al ámbito español, y no ha sido hasta la década de los setenta, ochenta y noventa cuando se han publicado los primeros diarios, la aparición de Trapiello va a impulsar la consolidación del nuevo género. Si el siglo XX va a presenciar la aparición de un nuevo autor en las literaturas europeas, el diarista

profesional o literario, en España este surgimiento se produce de la mano de Trapiello, quien va a abanderar la explosión del diario personal ubicado en los confines de la literatura.

II. 7. 3. *El diario personal como género literario: el Salón de pasos perdidos*

En el último artículo periodístico de interés dedicado a los diarios, publicado en el diario *El Mundo* pocos días antes de la redacción de estas líneas, Manuel Llorente (2019) expone un detallado repaso por los últimos diarios literarios publicados en España. El primer autor nombrado es Andrés Trapiello, a quien convierte en responsable de la «pujanza» (Llorente, 2019) que el diario personal está sufriendo en los últimos años. Esta consideración sirve para cerrar el punto a partir de dos conclusiones: el nuevo género existe en España y Andrés Trapiello capitaliza, como reconocía Caballé, la expansión del diario literario.

Si en la primera parte, como se ha visto, Todorov condicionaba la constitución del género literario a la existencia de dos componentes que cifraba en los conceptos de «horizonte de expectativas» y «modelos de escritura» (Todorov, 1988: 38), puede afirmarse la aparición de estos dos elementos en la tradición española: el diario personal que empieza a publicarse en los años ochenta se consolida tras la llegada del *Salón de pasos perdidos*, cuya recepción determina una nueva forma en la literatura española. Los lectores conocen esta nueva forma, los críticos patrocinan esta recepción en sus columnas periodísticas y los editores habilitan un espacio en el que los escritores escriben textos que refrescan el panorama literario español y lo sitúan a la altura de otras tradiciones literarias. Esta circunstancia se demuestra en el artículo de Llorente (2019), en el que aparecen escritores, como Joaquín Pérez Azaústre o Sergio Suárez, que declaran haber comenzado a escribir diarios de forma reciente. En este nuevo contexto, el *Salón de pasos perdidos* ejerce como faro y guía; las declaraciones de diaristas como Eduardo Laporte, quien afirma conocer mejor la vida de Trapiello que la su propio padre (Laporte, 2015: 22), se suman a las de Iñaki Uriarte y confirman una idea general: todos los diaristas actuales tienen en cuenta el texto de Trapiello: ya sea para valorarlo como uno de los espejos en los que mirarse, como ocurre con Laporte y Uriarte, ya se trate de una suerte de rival, como han mostrado en repetidas ocasiones

Laura Freixas (Freixas, 2018: 14) y José Luis García Martín (2019). Esto redundaría en la construcción del horizonte de expectativas de una nueva generación de escritores.

Volviendo a las teorías de Schmidt, se puede concluir la naturaleza del diario personal como género literario teniendo en cuenta su aceptación en un sistema literario que ha fagocitado esta práctica privada generalizada en el siglo XIX. En España, como ha sucedido a lo largo del siglo XX en las tradiciones literarias francesa o anglosajona, el diario personal conquista el sistema literario en los años ochenta y noventa, y lo hace a través de la figura de Andrés Trapiello. Este, frente a la idea expuesta por Jordi Gracia a propósito de su excepcionalidad, marca la norma del canon diarístico español con la publicación y el desarrollo del *Salón de pasos perdidos*. Carece de importancia que el propio Trapiello problematice su estatuto de diarios; en la línea de Schmidt, cabe afirmar que se trata del sistema literario el que está determinando su naturaleza como diario personal y, al mismo tiempo, como literatura. Por todo ello, se puede definir el *Salón de pasos perdidos* como un diario personal y, siguiendo a Mainer, como una de «las obras definitivas de la literatura de los últimos veinticinco años españoles» (Gracia y Mainer, 2000: 460); dado que, en última instancia, se trata del fundador de un nuevo género de la literatura española de la democracia.

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

Recapitulación

EL DIARIO PERSONAL, GÉNERO LITERARIO: EL DIARIO LITERARIO

A lo largo de estas páginas, se ha podido comprobar la evolución experimentada en la práctica privada de llevar un diario personal aparecida en los siglos XVII y XVIII, y democratizada en el XIX, hasta conformarse como una modalidad literaria en un progresivo proceso de asentamiento en el sistema literario durante el final del siglo XIX y la primera mitad del XX. Si bien este desarrollo se produce de forma diferente en las distintas tradiciones literarias —por ejemplo, el diarismo francés se adelanta varias décadas, en su desarrollo, al diarismo español—, en la segunda mitad del siglo XX tiene lugar la aparición generalizada de un nuevo texto en el mercado literario, acompañada del surgimiento de un nuevo tipo de autor: el diarista. El rescate que se hace de los textos clásicos, desde Pepys hasta Amiel, pasando por Stendhal y Constant, se añade a la aparición de los primeros diarios personales concebidos para ser publicados, como los de Gide o los de Green; en las últimas décadas del siglo XX se confirma la presencia de un tipo de texto diarístico que dialoga desde su nacimiento con el sistema literario y convierte al diarista en un autor profesional, reconocido en el contexto literario a semejanza de un novelista o un poeta. Entre los nuevos diaristas, destacan autores como Julio Ramón Ribeyro, Mario Levrero, Charles Juliet, John Cheever o Andrés Trapiello. Esta presencia del diario personal en el sistema literario es reforzada además por los acercamientos críticos de los ámbitos cultural y académico; aunque la atención dedicada al diario es escasa en la primera mitad del siglo XX, en la segunda mitad esta forma accede progresivamente al canon literario de manera generalizada, hasta conformarse como una presencia habitual en el mercado literario y en acercamientos teórico-literarios en las últimas dos décadas. En la línea de lo establecido por Schmidt en sus teorías literarias de carácter pragmático, como se ha repetido en varias ocasiones, la

existencia de todos estos componentes le otorga un carácter literario al diario personal, sancionado por el propio sistema literario, para alumbrar el nacimiento de lo que se ha denominado *diario literario*.

En la primera parte del trabajo se ha resumido este proceso de integración en el sistema literario; partiendo de ahí, se ha establecido un acercamiento teórico al diario personal como texto literario. En primer lugar, se ha planteado el debate terminológico que existe a propósito del diario y se ha resuelto la utilización de un determinado nombre, comparado con las diferentes posibilidades de denominación y las opciones tomadas por diaristas e investigadores en la materia, como es el de diario literario. En los capítulos siguientes, los elementos de esta forma han sido analizados desde una perspectiva teórico-literaria para establecer una teoría del diario literario; se ha examinado su naturaleza autobiográfico-referencial y se ha contrastado con las posibilidades de lectura ficcional-literaria que ofrece. A partir de la ratificación de este doble estatus, se han analizado los diferentes componentes narrativos que le otorgan al diario personal una categoría de relato literario: relato, personajes, tiempo y espacio, entre otros elementos. Este análisis teórico-crítico ha posibilitado la confirmación de la sanción llevada a cabo por el sistema literario: el diario personal puede funcionar como un texto literario. Esta conclusión, que se vuelve indudable si se tiene en cuenta la utilización previa de la forma diarística en la novela europea desde el siglo XVIII, se relaciona a su vez con el concepto de obra; la evolución del diario personal en el sistema literario conlleva, al mismo tiempo, el paso de práctica privada abierta a obra literaria cerrada. Esta condición se ha culminado en el último punto de la primera parte, en donde se confirma desde un punto de vista pragmático el estatus del diario personal como género literario y, derivado de ello, la existencia del diario literario.

En la exposición teórica, especialmente relevantes han sido los planteamientos e ideas desarrollados a propósito de la dicotomía autobiografía/ficción en el diario literario. Este debate ha protagonizado una gran cantidad de bibliografía en la teoría de la literatura autobiográfica a partir de las hipótesis de Lejeune (1994) y Paul de Man (1991). En este trabajo se ha optado por una posición conciliadora entre los dos posibles estatutos del diario literario, referencial y ficcional; para ello, se han expuesto las teorías sobre ficción literaria de Harshaw (1997) y Toro (2017) con el objetivo de comprobar las posibilidades ficcionales del diario literario. Derivada de ellas, se ha sostenido una lectura ficcional del diario personal que habilitaría su carácter literario en consonancia con su carácter autobiográfico; para Toro, la autobiografía podría interpretarse, sin

perjuicio de su estatus referencial, como una ficción literaria gracias a su naturaleza como *fictum*, algo que se ha aplicado en este trabajo al diario literario. Esta lectura ficcional no vincula al diario literario con la autoficción; por el contrario, se ha defendido una concepción del género autoficcional como forma radicalmente ficcional, enfrentada al carácter autobiográfico del diario literario. La diferencia entre diario literario y autoficción, así como su inclusión dentro de los géneros autobiográficos, permite entender en última instancia el carácter de la Literatura del Yo, etiqueta que se ha empleado para definir el macrogénero en el que se inserta el diario personal. Esto último arroja luz sobre la importancia del análisis teórico-literario.

EL SALÓN DE PASOS PERDIDOS EN EL DIARISMO ESPAÑOL

Para elaborar el análisis del *Salón de pasos perdidos*, se ha ubicado la producción diarística de Trapiello en el contexto proporcionado por su obra literaria y su figura como autor destacado de la literatura española de los últimos treinta años; esto ha servido para explorar el trasvase que hay de sus otros textos literarios al diario —ha sido subrayada, sobre todo, la influencia lírica en la construcción del estilo de los diarios— y las diferencias que hacen del *Salón de pasos perdidos* un texto con independencia sobre el resto. En segundo lugar, ha tenido especial relevancia el estudio de la poética diarística de Trapiello; tratándose de una investigación inédita, este análisis ha arrojado luz sobre la naturaleza de sus diarios, dado el valor metateórico que poseen textos como *El escritor de diarios* y los propios pasajes del *Salón de pasos perdidos* que se refieren al diario personal como género literario: la teoría diarística de Trapiello sirve como fundamento de muchas de las ideas expuestas a propósito de su texto. Partiendo de esta base, se ha analizado desde un punto de vista teórico el carácter narrativo y literario del *Salón de pasos perdidos*, así como su estatus autobiográfico; en la perspectiva metodológica han tenido especial importancia las ideas desarrolladas en la primera parte de este trabajo, cuyo marco teórico ha permitido analizar el *Salón de pasos perdidos*. Se ha concluido el carácter ambivalente de los diarios de Trapiello: por un lado, se han ratificado las posibilidades de interpretación literaria del texto, construido con los materiales propios de una novela ficcional; por otro, se ha comprobado la capacidad del *Salón* para conformarse, incluso con su naturaleza potencialmente ficcional, como un texto autobiográfico. Esta doble condición se ha puesto en conexión con el marco

teórico de la primera parte: el *Salón de pasos perdidos* puede interpretarse como una obra ficcional y autobiográfica toda vez que, en la terminología de Vera Toro (2017: 52), posee componentes propios de la *fictio* y carece de elementos pertenecientes al *fictum*. En el último capítulo, se ha relacionado el *Salón de pasos perdidos* con el concepto de género para estudiar su papel en el diarismo español como texto fundador de una nueva forma de entender el diario personal en el sistema literario: a partir del *Salón de pasos perdidos* se construye un horizonte de expectativas determinado en la literatura española; en este contexto, los diarios de Trapiello son el modelo a seguir — en clave positiva o negativa— para el resto de diaristas, y su éxito en la crítica inmediata y académica confirma la existencia del diario literario en España.

Como sucedía en la primera parte del trabajo, la segunda ha tenido especial relevancia teórica por los motivos que atañen al debate ficcionalidad/referencialidad en la literatura autobiográfica. En el caso del *Salón de pasos perdidos*, el debate cuenta con elementos adicionales que contribuyen a la polémica, en la medida en que Trapiello ha renunciado al pacto autobiográfico de Lejeune en numerosas ocasiones para problematizar su estatus referencial y ha utilizado la denominación de novela para sus diarios, lo que los acerca a un posible estatuto autoficcional. Pese a esta actitud del autor, se ha planteado en este trabajo la existencia de un pacto autobiográfico en el *Salón de pasos perdidos*. Siguiendo las hipótesis más flexibles de Lejeune, y empleando algunas ideas de Manuel Alberca, se ha demostrado el modo en que Trapiello construye su texto a partir de una suerte de *coraje de la verdad*, utilizando la terminología de Foucault. Este elemento le otorga, como asegura Félix Ovejero (2009), una ética de escritura construida a partir de un pacto de honestidad del autor consigo mismo; pacto que estas páginas extrapolan al lector, para confirmar el llamado pacto involuntario. A su vez, se ha manejado un concepto de autoficción concreto, alejado de la indefinición que acostumbran los acercamientos teóricos a esta forma y apoyado en la idea que Vera Toro explora: un texto autoficcional debe mostrar indicios evidentes y constantes de su ficcionalidad (Toro, 2017: 37). Este no es el caso del *Salón de pasos perdidos*; por el contrario, en este trabajo se han seguido las agudas palabras de Miguel Delibes, quien resumió la naturaleza del *Salón de pasos perdidos*: «Andrés Trapiello ha ido haciendo su vida al tiempo que su obra. Porque su obra ha sido su vida y su vida su obra. (...) La gracia de sus diarios es su gracia natural; no hay trucos» (Delibes, 2009: 25). La naturalidad buscada por Trapiello, base del tono de sus diarios, se ha relacionado en este trabajo con la ética del diarista que redundaba en esa suerte de pacto involuntario; la

escritura del *Salón de pasos perdidos* tiene un estatus marcadamente referencial gracias a la atmósfera de sinceridad construida por Trapiello en el texto. A esta circunstancia se le añade la lectura referencial que hace la mayor parte de los lectores del diario, tal y como ha reconocido Trapiello, la cual determina finalmente la idiosincrasia autobiográfica del diario. Esto no conduce, sin embargo, a obviar las consecuencias derivadas de su condición como constructo textual: en el *Salón de pasos perdidos* se construye un espacio literario a partir de la literaturización del Yo, personaje protagonista. Como señala Jordi Gracia, «Trapiello cuenta lo que cuenta tras haber levantado un doble de sí mismo muy perfeccionado» (Gracia, 2009: 169); este doble textual es la principal evidencia del carácter literario de los diarios de Trapiello, que muestran la independencia que el texto diarístico puede alcanzar respecto de su naturaleza referencial. En un doble modo de constitución, a partir de la naturalidad de la escritura y la performatividad de los elementos narrativos, se cifra la idiosincrasia del *Salón de pasos perdidos*, perfecto ejemplo del funcionamiento de la literatura autobiográfica.

EL DIARIO LITERARIO Y EL *SALÓN DE PASOS PERDIDOS*: ESCRITURAS BACIYÉLMICAS

Siguiendo al propio Trapiello, ocasionalmente se ha empleado en este trabajo una metáfora que puede explicar la naturaleza del *Salón de pasos perdidos* y que, en las coordenadas cervantinas del autor, está extraída de un episodio del *Quijote*: el famoso pasaje del baciyelmo (Cervantes, 2015: 456-465). El baciyelmo como símbolo de la poética ficcional de Cervantes, como representante del espíritu monstruoso del nuevo género novelístico, explica la naturaleza ambivalente de los diarios de Trapiello, a partir de la cual se puede leer el texto como un texto autobiográfico y referencial, pero también como un texto literario y ficcional. Esta metáfora, a su vez, es de aplicación al diario literario y a la literatura del Yo en todas sus manifestaciones; si las formas autobiográficas acceden al sistema literario es precisamente debido a su capacidad para ofrecer un texto interpretable desde coordenadas referenciales y, también, ficcionales. El doble estatuto que intentaban conciliar autores como Villanueva se interpreta a través de esta metáfora cervantina, que ilustra con su carácter propiamente literario —no teórico-literario— la idiosincrasia problemática de lo autobiográfico. El diario literario, en las coordenadas del *Salón de pasos perdidos*, se ha descrito en este trabajo como el

diario personal que es capaz de desarrollar un texto con capacidad para ser interpretado a semejanza de un texto ficcional. Estableciendo esta condición como base, la definición que se ha desarrollado en el punto II. 6 de este trabajo puede arrojar luz sobre las características de este nuevo género: a partir de ella, el diario literario es concebido como un relato cotidiano en el que se desarrolla un Yo que tiene capacidad autobiográfica y ficcional para terminar configurándose como personaje literario; definición que se apoya en la consideración baciyélmica de lo diarístico.

Esta primera imagen puede vincularse a una segunda que ha sido habitual en los estudios sobre literatura autobiográfica: la metáfora de la frontera. De acuerdo a esta comparación, la escritura autobiográfica ocupa un espacio fronterizo entre disciplinas diferentes; concretamente, las dos que le servían a Aristóteles para establecer las bases de lo poético: la historia y la literatura. Como los territorios fronterizos entre dos naciones que carecen de una identidad fija, o precisamente comparten varias identidades, la escritura autobiográfica se desarrolla en dos terrenos para conformarse como habitante nativo de ambos, dado que no puede prescindir de ninguna de sus dos nacionalidades: si se prescinde de su estatus ficcional, la autobiografía será un texto histórico con valor sencillamente documental; si, por el contrario, se le priva de su estatus referencial, lo autobiográfico se relacionará con las formas ficcionales puras, pasando a ser autoficción. Esta misma circunstancia define al diario literario, que habita las dos disciplinas diferenciadas por Aristóteles y es el motivo por el que se ha relacionado con el baciyelmo cervantino. En esta línea de semejanza, *Salón de pasos perdidos*, con su naturaleza ambivalente, habita los dos espacios referidos y, más que ninguna otra forma diarística, se sitúa constantemente en los límites de las dos fronteras, para problematizar y ampliar estas en cada una de sus posibles lecturas. Por esta razón, en la medida en que *Salón de pasos perdidos* exhibe los mismos problemas que la autobiografía y los problematiza aún más, se puede concluir que los diarios de Trapiello poseen un carácter autobiográfico.

Existe un elemento que une las dos metáforas empleadas, y es la idea de libertad literaria. Cervantes, al ubicar el neologismo del baciyelmo en boca de Sancho Panza, expone su libertad creativa en la propuesta de una nueva forma, que rompe con la preceptiva literaria de la época, como la novela moderna que acaba siendo el *Quijote*. El autor del diario literario exhibe esta misma libertad al construir una obra que problematiza los géneros literarios —entendidos como reglas— y las fronteras de las disciplinas mencionadas. El ejemplo paradigmático vuelve a ser *Salón de pasos*

perdidos; Trapiello elabora una poética diarística basada en la libertad cervantina que le permite cuestionar los límites del género diarístico en sus márgenes fronterizos con la novela. Trapiello escribe, como se ha expuesto, con la libertad del que solo tiene un pacto de verdad consigo mismo, de tal manera que construye un relato a partir de sus vivencias cotidianas en el que la única ley, impuesta por el propio autor, es la de construir un tono natural, espontáneo y sincero. La libertad del *Salón de pasos perdidos*, en este sentido, se desarrolla en dos direcciones: por un lado, Trapiello hace alarde del *coraje de la verdad* foucaultiano exponiendo su intimidad ante el público en un claro acto de libertad, en la línea de Michel Leiris en *La literatura considerada como una tauromaquia* (Leiris, 1975); por otro, lleva hasta el límite las posibilidades novelísticas del diario personal. En esta convivencia con la frontera se le pueden hacer algunos reproches a Trapiello, como su vacilación respecto a la naturaleza del *Salón de pasos perdidos* o la utilización del término *novela* —que Mainer le recrimina (Mainer, 1997: 23), toda vez que entiende esta utilización como una excusa no pedida, dado el inequívoco carácter tanto literario, como diarístico, de su texto—, pero resulta más interesante destacar la libertad expuesta al intentar romper los moldes de una forma genérica para, al mismo tiempo, construir un artefacto literario sin precedentes en la literatura española. Como se sugería en la introducción de este trabajo, precisamente es esta la característica señalada por Micó para definir a los textos clásicos, dado que «no los define su representatividad», sino que «están ahí porque no se parecen a sus contemporáneos, porque transgredieron las normas, superaron las teorías e hicieron algo que nadie más hizo» (Micó, 2018: 7). Este trabajo ha mostrado en su desarrollo la transgresión llevada a cabo por Trapiello, mediante un acto de absoluta libertad literaria atestiguado por Juan Bonilla (2016), para hacer del *Salón de pasos perdidos* el gran representante de un nuevo género literario.

Una última imagen puede ser empleada a propósito del diario literario: la metáfora de la casa. Desde esta perspectiva, el diarista prolonga la naturaleza privada del diario en la concepción de su texto como casa o refugio en el que guarecerse: José-Carlos Mainer lo apuntaba a propósito de los títulos de los diarios, que «recuerdan tan poderosamente el ámbito doméstico» (Mainer, 2009: 38). En el *Salón de pasos perdidos*, como se ha demostrado, esta metáfora se encuentra en el propio título y en la entrada que acompaña a todas las contracubiertas, que remiten a un espacio vetusto y señorial. Muchos acercamientos han incidido en esta idea: José Carlos Cataño señala que en los diarios se halla «una vida» que Trapiello «ha levantado a modo de casa»

(2009: 90) y Elena Medel revela que suele deambular «por las habitaciones de esta novela en marcha» (2009: 233); el propio Trapiello ha declarado que «un diario es en cierto modo una casa» (2016a: 10), para concluir que le gustaría que su *Salón de pasos perdidos* se conformara como una «pequeña sala a la que se va sumando gente y de la que, a medida que pasa la tarde, la gente se va retirando» (2016a: 11). Por medio de esta metáfora, puede entenderse en último lugar la naturaleza libre y baciyélmica del diario literario: Trapiello construye una obra literaria y pública a partir de sus reflexiones personales e íntimas; al construir *Salón de pasos perdidos* de ese modo, Trapiello abre las puertas de su privacidad en un acto de libertad y valentía, al mismo tiempo que deja ver un hogar construido día a día, cuyos cimientos están hechos de vida y de literatura. Las tres metáforas expuestas, en conclusión, resumen las ideas desarrolladas a lo largo de esta tesis.

Conclusiones

El presente estudio ha permitido confirmar la principal hipótesis de partida: la existencia en la tradición literaria occidental de lo que, ya en 1963, Alain Girard definía como «un nouveau genre littéraire»¹⁴⁴ (Girard, 1986: VI). La primera parte del trabajo ha habilitado la construcción de un marco teórico que demuestra las hipótesis establecidas al comienzo, según las cuales el diario personal, a partir de las condiciones expuestas, puede interpretarse como un género literario. En uno de los primeros trabajos sobre el diario personal como forma literaria, Didier señalaba que la única regla del diario era la construcción de un Yo (1974: 176); aunque el diario literario es una forma abierta, y el Yo es efectivamente el núcleo generador del relato diarístico, se ha comprobado a lo largo de este trabajo que existen otros componentes que lo definen como forma propia del sistema literario, entre los que se encuentran los citados en la recapitulación: relato, personajes, tiempo y espacio. Estos elementos evidencian la lectura literaria que se puede efectuar del texto referencial; tales componentes experimentan, tras su desarrollo en el texto, un proceso que permite su lectura como entes narrativos, confirmando la potencialidad ficcional del diario personal en la literatura y su evolución, desde un punto de vista pragmático, en el sistema literario. Al mismo tiempo, estos textos se inscriben en lo que Lejeune denomina *espacio autobiográfico* en la medida en que no pierden su condición referencial y cumplen con las expectativas lectoras del contrato autobiográfico. Tales características pueden localizarse ya en los primeros diarios personales que presentan rasgos literarios, como son los de Pepys, Stendhal o Amiel, los cuales pueden ser leídos en la actualidad como diarios literarios, y resultan evidentes en los diarios que se escriben después de Gide. A

¹⁴⁴ «Un nuevo género literario», (N. T.).

partir de este momento, esta lectura del diario personal constata la presencia del diario literario en el contexto europeo y su estatus, en suma, de género literario.

Derivado de lo anterior, y en la línea de interpretación seguida por Gracia en su último artículo historiográfico sobre el diario literario (Gracia, 2018), este trabajo ha confirmado la presencia del nuevo género en el sistema literario español. Pese a que no se ha pretendido establecer un estudio diacrónico del diario en España, el análisis de algunas de las formas más importantes en el diarismo de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI ratifica la presencia de un nuevo tipo de autor en la literatura española contemporánea: el diarista que publica concibiendo su texto como una obra literaria para dialogar con un lector y un sistema literario —mercado, críticos, academia, etcétera— que ya lo considera como autor literario. Se han analizado las obras diarísticas de los autores que representan el auge del diario literario en España, como César González-Ruano o Rosa Chacel, y los que, en última instancia, simbolizan el surgimiento de este nuevo tipo de autor: Miguel Sánchez-Ostiz, Laura Freixas, José Luis García Martín, Iñaki Uriarte y Andrés Trapiello. Entre estos autores, que encarnan el carácter del nuevo diarismo español, existe cierto consenso (Melero, 1997; Caballé, 2015a; Gracia, 2018) en destacar la figura de Andrés Trapiello, que con su proyecto diarístico se convierte en «catalizador de la explosión diarística que se produjo (...) en los años noventa del pasado siglo» (Caballé, 2015a: 286). El análisis exhaustivo de su obra diarística ha corroborado la segunda hipótesis principal de este trabajo: el *Salón de pasos perdidos* es el ejemplo más representativo del asentamiento del diario literario en España y el paradigma del nuevo género.

En el estudio del *Salón de de pasos perdidos* se han empleado las teorías expuestas en la primera parte, que se han visto confirmadas al ser aplicadas al texto de Trapiello. Se han analizado sus componentes narrativos para ratificar, incluso teniendo en cuenta sus especiales particularidades —derivadas de la voluntad del autor por problematizar los límites del género—, su estatus de obra literaria y también referencial, por medio de lo que ha sido definido como un pacto involuntario de verdad autobiográfica. Si bien es cierto que estas singularidades le otorgan un espacio especial, a partir de los años noventa, en el desarrollo y crecimiento del diarismo español —hasta el punto de que Jordi Gracia lo definía como «el menos representativo de los autores de diarios literarios de la última década y media» (Gracia, 2018: 43)—, esto no debe hacer olvidar, como se ha sostenido en estas páginas, cómo a partir de los diarios de Trapiello, y no antes, muchos diaristas toman conciencia de las posibilidades literarias del diario

personal; esto se ha reflejado en la influencia de sus diarios en autores paradigmáticos de esta nueva forma, como Iñaki Uriarte, así como en el homenaje constante hacia Trapiello, como Eduardo Laporte, o el permanente diálogo que se establece con otros diaristas a propósito de la naturaleza del *Salón de pasos perdidos*, como el mantenido con García Martín o Freixas. Todo ello explicita, como han manifestado otros autores —Herralde, 2003: 8; Melero, 2007: 91; Caballé, 2015a: 286; Alberca, 2019—, el papel de faro y guía del *Salón de pasos perdidos* en el diarismo contemporáneo español.

Se han confirmado en estas conclusiones, pues, las hipótesis planteadas al comienzo del trabajo, así como una línea de investigación previa (Luque Amo, 2016; 2017; 2018a; 2018b; 2018c; 2018d; 2019) que ha servido como base para el análisis posterior. Según estas, cabe definir el diario personal en el sistema literario como un nuevo género que se ha denominado *diario literario* y que en el contexto español tiene un representante paradigmático: el *Salón de pasos perdidos* (1990-2018), de Andrés Trapiello.

Conclusions

LE JOURNAL PERSONNEL, GENRE LITTÉRAIRE: LE JOURNAL LITTÉRAIRE

Le déploiement du travail a permis de confirmer l'hypothèse principale de départ: l'existence dans la tradition littéraire occidentale, déjà en 1963, de ce que Alain Girard nomait «un nouveau genre littéraire» (1986: VI). Tout au long de ces pages, on a pu vérifier l'évolution existant dans la pratique de tenir un journal personnel après son apparition au XVIIe et XVIIIe siècles. Cette pratique s'est démocratisée au XIXe siècle, jusqu'à devenir un genre littéraire à part entière à la fin du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle. Bien que ce développement se produise différemment dans les diverses traditions littéraires —notamment, le développement du diarisme français est en avance sur l'espagnol de plusieurs décennies— pendant la seconde moitié du XXe siècle, on constate la parution d'un nouveau texte dans l'univers littéraire, qui se reprend bien et vite, de même qu'un nouveau type d'auteur: le diariste. À la reprise des textes classiques, de Pepys à Amiel, passant par Stendhal et Constant, s'ajoute la parution des premiers journaux personnels à vocation à être publiés, tels que ceux de Gide ou de Green. Pendant les dernières décennies du XXe siècle, on remarque la présence d'un nouveau texte diaristique qui côtoie le système littéraire depuis sa naissance, transformant le diariste en auteur professionnel, reconnu dans la sphère littéraire au même titre qu'un romancier ou un poète. Parmi les nouveaux diaristes, il faut remarquer des écrivains tels que Julio Ramón Ribeyro, Mario Levrero, Charles Juliet, John Cheever ou Andrés Trapiello. La présence du journal personnel dans le système littéraire est de même renforcée par les critiques émanant des domaines culturel et académique; même si l'attention portée au journal personnel est relativement faible dans la première moitié du XXe siècle, ce genre accède progressivement au canon littéraire dans la seconde moitié du siècle, devenant habituel sur le marché littéraire et dans les études théorico-littéraires tout au long des dernières décennies. Conformément

aux théories littéraires à caractère pragmatique de Schmidt, comme on l'a affirmé à plusieurs reprises, la présence de tous ces traits accorde un caractère littéraire au journal personnel, validé par le système littéraire, pour voir naître ce qui a été baptisé journal littéraire.

Dans la première partie de ce travail, on a résumé ce processus d'intégration du journal personnel dans le système littéraire; partant de cette prémisse, on a procédé à une approche théorique du journal personnel comme texte littéraire. D'abord, on a essayé de poser le débat terminologique sur le journal, adoptant finalement le nom *journal littéraire*, en tenant compte des diverses options des diaristes et des chercheurs. Dans les chapitres qui suivent, les éléments de ce récit personnel ont été analysés d'un point de vue théorico-littéraire pour cerner une théorie du journal littéraire; on a examiné leur nature autobiographique-référentielle en la contrastant avec les possibilités d'une lecture fictionnelle-littéraire qu'il présente. À partir de la ratification de la double nature du texte diaristique, on a analysé les différents composants narratifs qui confèrent le caractère littéraire au journal personnel: récit, personnages, temps et espace, parmi d'autres éléments. Cette analyse théorico-critique confirme la reconnaissance du système littéraire: le journal personnel s'impose comme texte littéraire. Cette conclusion, qui devient évidence dès lors que l'on prend en considération l'emploi de la structure diaristique dans le roman européen depuis le XVIIIe, est liée au concept d'ouvrage littéraire; l'évolution du journal personnel, dans le système littéraire, entraîne à la fois la transformation de la pratique ouverte du monde privé à l'oeuvre littéraire fermée. Condition qui est menée à terme dans le dernier point de la première partie, où l'on confirme, d'un point de vue pragmatique, le statut du journal personnel comme genre littéraire et, par suite, l'existence du journal littéraire.

Dans l'exposé théorique, les approches et idées développées à propos de la dichotomie autobiographie/fiction du journal littéraire ont été remarquables. Ce débat a produit une quantité considérable de bibliographie dans le domaine de la littérature autobiographique à partir des hypothèses de Lejeune (1994) et Paul de Man (1991). Ce travail a choisi une option conciliante entre les deux statuts du journal littéraire, référentiel et fictionnel; c'est pour cela que on a évoqué les théories sur la fiction littéraire de Harshaw (1997) et Toro (2017), qui se trouvent à la base de notre analyse, montrant les possibilités fictionnelles du journal littéraire. En partant de ces idées, on a soutenu une lecture fictionnelle du journal personnel qui justifierait son caractère fictionnel de même que son caractère autobiographique; selon Toro, l'autobiographie

pourrait être considérée, non obstant son statut référentiel, comme une fiction littéraire grâce à sa nature comme *fictum*, ce que ce travail a attribué au journal littéraire. Cette lecture fictionnelle ne relie pas le journal littéraire à l'autofiction; par contre, on a imposé une conception du genre autofictionnel comme forme radicalement fictionnelle, confrontée au caractère autobiographique du journal littéraire. La différence entre journal littéraire et autofiction, de même que l'intégration du premier aux genres autobiographiques, permet finalement de viser la nature de la Littérature de Soi, dénomination utilisée pour définir le macro-genre où le journal personnel s'insère. Ce dernier met en lumière l'importance de l'analyse théorique-littéraire.

Pour conclure, la première partie du travail a révélé la construction d'un cadre théorique qui vérifie les hypothèses envisagées au début: l'attribution de genre littéraire au journal personnel. Dans ses premières études sur le journal personnel, Didier montrait que l'essence ultime du journal était la construction du Soi (1974: 176); même si le journal littéraire a une nature ouverte, et le Soi est évidemment l'élément générateur du récit diaristique, on a pu prouver, tout au long de ce travail, qu'il existe des caractéristiques et des éléments qui l'intègrent dans le système littéraire. On peut déjà bien cerner ces éléments dans les premiers journaux personnels qui révèlent des traits littéraires —parmi lesquels ceux de Pepys, Stendhal ou Amiel—, qu'on considère actuellement comme des journaux littéraires, et ils demeurent indubitables dans les journaux écrits après Gide. Dorénavant, la lecture du journal personnel témoigne de l'existence du journal littéraire en Europe; en somme, son statut de genre littéraire.

LE SALON DE PASOS PERDIDOS DANS LE DIARISME ESPAGNOL

Dans la même voie suivie par Gracia dans son dernier article historiographique sur le journal littéraire (Gracia, 2018), ce travail a confirmé la présence du nouveau genre dans le système littéraire espagnol. Quoique on n'ait pas prétendu développer une étude diachronique du journal en Espagne, l'analyse de quelques-unes des formes de première importance dans le diarisme de la seconde moitié du XXe et début du XXIe vise l'existence d'un nouveau modèle d'écrivain dans la littérature espagnole contemporaine: le diariste qui publie considérant son texte comme une oeuvre littéraire conçue pour dialoguer avec un lecteur, et un système littéraire —marché, critiques, Académie, etc.— qui le considère déjà comme un auteur littéraire. On a analysé les

oeuvres diaristiques des auteurs représentant l'essor du journal littéraire en Espagne, tels que César González-Ruano ou Rosa Chacel, et ceux qui symbolisent dernièrement l'émergence d'un nouveau type d'auteur: Miguel Sánchez-Ostiz, Laura Freixas, José Luis García Martín, Iñaki Uriarte y Andrés Trapiello. Parmi ces auteurs, qui incarnent à la perfection le caractère de le nouveau diarisme espagnol, il existe un certain consensus (Melero, 1997; Caballé, 2015a; Gracia, 2018) à souligner la figure de Andrés Trapiello, qui avec son projet diaristique est devenu «catalyseur de l'essor diaristique des années 90 du dernier siècle» (Caballé, 2015a: 286).¹⁴⁵ L'étude exhaustive de son oeuvre diaristique a renforcé la seconde et principale hypothèse de ce travail: le *Salón de pasos perdidos* est l'exemple le plus représentatif de l'enracinement du journal littéraire en Espagne et le paradigme du nouveau genre.

Pour réaliser l'étude du *Salón*, on a placé la production diaristique de Trapiello par rapport au contexte de son oeuvre littéraire et de sa figure comme un auteur renommé dans le panorama de la littérature espagnole des trente dernières années; cela a aidé à examiner le rapport de ses autres textes littéraires avec le journal —l'influence lyrique a été signalée dans l'élaboration du style des journaux— et les différences qui font du *Salón* un texte à nature différente du reste de son oeuvre. En second lieu, il est particulièrement important de noter l'étude de la poétique diaristique de Trapiello; s'agissant d'une recherche littéraire inédite, cette analyse a mis en lumière la nature de ses journaux, étant donné la valeur métahéorique de certains textes, tels que *El escritor de diarios*, et les passages concrets du *Salón* qui font référence au journal personnel comme genre littéraire: la théorie diaristique de Trapiello qui sert de base à nombre d'idées évoquées à propos de son texte. Prenant cette base comme point de départ, on a analysé le caractère narratif et littéraire du *Salón de pasos perdidos*, ainsi que sa nature autobiographique; pour développer cette analyse on s'est basé sur les idées exposées dans la première partie du travail, dont le cadre théorique a rendu possible l'étude du *Salón*. Le caractère ambivalent des journaux de Trapiello a été affiché: d'une part on a confirmé les possibilités d'interprétation littéraire du texte, bâti avec des éléments propres d'un roman fictionnel; et d'autre part on a vérifié le pouvoir du *Salón* pour se conformer, même dans sa nature potentiellement fictionnelle, comme un texte autobiographique. Ce double statut a été relié au cadre théorique de la première partie: le *Salón de pasos perdidos* peut être interprétée en tant qu'oeuvre fictionnelle et

¹⁴⁵ Toutes les traductions de l'espagnol au français sont de notre fait (A.L.A.).

autobiographique, car, selon la terminologie de Vera Toro (2017: 52), le texte de Trapiello possède des composants propres de la *fictio et* manque d'éléments appartenant au *fictum*. Le dernier chapitre met finalement en rapport le *Salón de pasos perdidos* et le concept de genre, pour étudier son rôle dans le diarisme espagnol comme texte fondateur d'une nouvelle manière d'envisager le journal personnel dans le système littéraire: à partir du *Salon* on construit un horizon d'attentes dans la littérature espagnole; dans ce contexte, les journaux de Trapiello sont le modèle à suivre —en note positive ou négative— pour le reste de diaristes, et son succès parmi la critique culturelle et académicienne confirme l'existence du journal littéraire en Espagne.

De même que dans la première partie du travail, le débat théorico-littéraire, entre la double nature référentielle et fictionnelle de la littérature autobiographique, est aussi pertinent dans la seconde partie. Dans le cas du *Salón*, le débat comprend des éléments supplémentaires qui favorisent la polémique, dans la mesure où Trapiello a renoncé au pacte autobiographique de Lejeune à plusieurs reprises pour remettre en question son statut référentiel en utilisant la dénomination de *roman* pour ses journaux, ce qui les rapproche d'un probable statut autofictionnel. Malgré l'attitude de l'auteur, dans ce travail on a envisagé l'existence d'un pacte autobiographique dans le *Salón de pasos perdidos*. Conformément aux hypothèses les plus souples de Lejeune, et reprenant certaines idées de Manuel Alberca, il a été démontré comment Trapiello construit son texte à partir d'une sorte de *courage de la vérité*, empruntant la terminologie de Foucault. Cet élément révèle, comme affirme Félix Ovejero (2009), une éthique d'écriture structurée à partir de l'engagement de l'honnêteté de l'auteur avec soi-même; un engagement que ces pages extrapolent chez le lecteur, confirmant ce qui a été nommé un pacte involontaire. À son tour, on s'est servi d'un concept d'autofiction concret, éloigné du manque de définition habituelle des approches théoriques de cette forme, et prenant la base explorée par Vera Toro: un texte autofictionnel doit afficher des indices évidents et constants de sa nature fictionnelle (Toro, 2017: 37). Ce n'est pas le cas du *Salón de pasos perdidos*; bien au contraire, ce travail embrasse les mots de Miguel Delibes, qui a résumé l'essence du *Salón*: «Andrés Trapiello a tracé sa vie au fur et à mesure de son oeuvre. En effet, son oeuvre a été sa vie et sa vie son oeuvre. (...) Le talent de ses journaux est son talent naturel; il n'y a pas de trucs» (Delibes, 2009: 25). Le naturel cherché par Trapiello, à la base du style de ses journaux, a été rapproché dans ce travail de l'éthique du diariste qui mène à cette sorte de pacte involontaire; l'écriture du *Salón* a un status nettement référentiel grâce à l'ambiance de sincérité

construit par Trapiello. À cette circonstance s'ajoute la lecture référentielle que la plupart des lecteurs du journal font, comme Trapiello lui-même a reconnu, celle qui détermine finalement l'idiosyncrasie autobiographique du journal. Ceci dit, on ne peut pas toutefois contourner les conséquences dérivées de sa condition en tant que construction textuelle: dans le *Salón de pasos perdidos* on construit un espace littéraire à partir du développement littéraire du Je comme personnage protagoniste. Comme le fait remarquer Jordi Gracia, «Trapiello conte ce qu'il conte après avoir érigé un double de soi-même vraiment perfectionné» (2009: 169); cet alter ego textuel est l'épreuve principale du caractère littéraire des journaux de Trapiello, qui remarquent l'indépendance du texte diaristique par rapport à sa nature référentielle. En partant de l'écriture référentielle et de la performance des éléments narratifs, on confirme l'idiosyncrasie du *Salón de pasos perdidos*, un exemple majeur de littérature autobiographique.

Les singularités du journal de Trapiello lui accordent une place privilégiée, à partir des années quatre-vingt dix, dans l'épanouissement du diarisme espagnol. Dans ce sens-là, Jordi Gracia lui attribue un statut contradictoire: compte tenu de son originalité formelle, à son avis, Trapiello apparaît comme «l'auteur le moins représentatif des auteurs de journaux littéraires des derniers quinze ans» (Gracia, 2018: 43). S'il est certain que le *Salón* comme expérimentation littéraire est inimitable, il est indéniable, comme ce travail a pu révéler, que ce n'est qu'à partir de Trapiello que maints diaristes prennent conscience des possibilités littéraires du journal personnel; il en résulte l'influence incontestable de ses journaux chez des auteurs paradigmatiques de ce nouveau genre, prenons le cas de Iñaki Uriarte, ou l'hommage décidé rendu à Trapiello par Eduardo Laporte, de même que le dialogue assidu instauré avec d'autres diaristes à propos de la nature du *Salón*, avec García Martín ou Freixas, entre autres. Ceci démontre que, comme certains auteurs soutiennent —Herralde, 2003: 8; Melero, 2007: 91; Caballé, 2015a: 286; Alberca, 2019—, le *Salón de pasos perdidos* est le fanal du diarisme espagnol contemporain.

LE JOURNAL LITTÉRAIRE ET LE *SALÓN DE PASOS PERDIDOS*

Suivant Trapiello lui-même, dans ce travail on a utilisé parfois une métaphore pour expliquer la nature du *Salón de pasos perdidos*, qui, considérant l'univers cervantin de

l'auteur, est extraite d'un épisode du *Quijote*: le célèbre passage du *baciyelmo* (Cervantes, 2015: 456-465). Le *baciyelmo* comme symbole de la poétique fictionnelle de Cervantes, représentant l'esprit montrueux du nouveau genre romancier, il explique la nature ambivalente des journaux de Trapiello, genre à partir duquel le texte peut être lu comme un texte autobiographique et référentiel, de même que comme texte littéraire et fictionnel. Cette métaphore peut être rapportée au journal littéraire et à la Littérature de Soi sous toutes leurs manifestations; si les formes autobiographiques s'inscrivent dans le système littéraire c'est justement grâce à sa capacité de construire un texte qu'on peut interpréter dès coordonnées référentielles et, également, fictionnelles. Le double statut que des auteurs tels que Villanueva essayaient de concilier est interprété à travers cette métaphore cervantine, qui, grâce à son caractère littéraire —pas théorico-littéraire—, illustre l'idiosyncrasie polémique de l'autobiographique. Dans les coordonnées du *Salón*, on a décrit le journal littéraire en tant que journal personnel pouvant créer un texte capable d'être interprété à l'instar d'un texte fictionnel pur. Adoptant cette condition comme base, la définition énoncée dans le point II. 6 de ce travail, peut mettre en lumière les caractéristiques de ce nouveau genre: dès lors, le journal littéraire est envisagé comme un récit du quotidien où l'on révèle le développement d'un je possédant une capacité autobiographique et fictionnelle qui devient finalement un personnage littéraire; définition qui repose sur la considération *baciyelmique* du fait diaristique.

Cette première image peut en être rapprochée d'une deuxième assez habituelle dans les études de littérature autobiographique: la métaphore de la frontière. Conformément à cette comparaison, l'écriture autobiographique prend une place dans la frontière des disciplines différentes; plus concrètement, celles dont se servait Aristote pour établir les bases du fait poétique: l'histoire et la littérature. Comme les territoires frontaliers entre deux nations qui manquent d'une identité propre, ou qui partagent justement plusieurs identités, l'écriture autobiographique se déploie sur deux terrains se comportant comme un natif des deux, étant donné qui ne peut pas se passer de ses deux nationalités: si on laisse de côté son statut fictionnel, l'autobiographie deviendrait un texte historique à valeur documentaire; par contre, si on soustrait son statut référentiel, on relierait le fait autobiographique aux formes fictionnelles pures, devenant ainsi autofiction. Cette particularité définit le journal littéraire, qui habite les deux disciplines signalées par Aristote et c'est la raison pour laquelle on l'a mis en relation avec le *baciyelmo* cervantin. Dans cette même ligne, le *Salón de pasos perdidos*, avec leur

nature ambivalente, s'inscrit dans ces deux espaces décrits, et, plus que tout autre forme diaristique, se situe à la limite des deux frontières, pour les mettre en question. Pour cette raison, et dans la mesure où le *Salón de pasos perdidos* expose les mêmes problèmes que l'autobiographie en les controversant notamment, on peut conclure en disant que les journaux de Trapiello possèdent un caractère purement autobiographique.

Il existe un élément qui rapproche les deux métaphores employées, c'est l'idée de liberté littéraire. En mettant dans la bouche de Sancho Panza le neologisme du *baciyelmo*, Cervantes exprime sa libertécéatrice en proposant une nouvelle forme qui rompt avec les normes littéraires en vigueur, devenant le roman moderne qu'est le *Quijote*. L'auteur du journal littéraire affiche la même liberté en construisant une oeuvre qui met en question les genres littéraires —compris comme des règles— et les frontières des disciplinées citées. Le paradigme est le *Salón de pasos perdidos*; Trapiello construit une poétique diaristique fondée sur la liberté cervantine lui permettant mettre en question les limites du genre diaristique dans son rapport avec le roman. Comme on vient d'exposer, Trapiello écrit avec la liberté de celui qui n'a qu'un pacte de vérité avec soi-même, de manière qu'il bâtit un récit à partir de ses vécus quotidiens où la seule norme, imposée par l'auteur lui-même, c'est de construire un ton naturel, spontané et sincère. Dans cette voie, la liberté du *Salón* se déroule en deux directions: d'un côté, Trapiello se vante du *courage de la vérité* foucauldienne, affichant publiquement son intimité dans un acte de liberté, dans la ligne de Michel Leiris (Leiris, 1975); d'un autre côté, il pousse à la limite les possibilités romancières du journal personnel.

On pourrait faire certains reproches à Trapiello, par exemple son hésitation concernant la nature du *Salón* ou l'emploi du terme *roman* —que Mainer lui récrimine (Mainer, 1997: 23), car il envisage cet usage comme une excuse non formulée, étant donné le caractère aussi littéraire que diaristique de son texte—, mais il est plus intéressant de souligner la liberté exposée en essayant de rompre les prototypes d'un genre pour, en même temps, construire un engin littéraire sans précédents dans la littérature espagnole. Comme on suggère dans l'introduction de ce travail, c'est justement celle-ci la caractéristique indiquée par Micó pour définir les textes classiques, puisque «sa représentativité ne les définit pas», mais «qu'ils existent parce qu'ils ne ressemblent pas à ses contemporains, parce qu'ils ont transgressé les normes, ils ont surmonté les théories et ils ont réalisé quelque chose que personne n'a jamais fait» (Micó, 2018: 7). Le développement de ce travail a révélé la transgression menée par

Trapiello, grâce à une action de pleine liberté littéraire —témoignée par Juan Bonilla (2016)—, pour devenir le grand représentant d'un nouveau genre littéraire.

Une dernière image peut être utilisée à propos du journal littéraire: la métaphore de la maison. Dans cette perspective, le diariste prolonge la nature privée du journal en considérant son texte comme maison où s'abriter: José-Carlos Mainer le remarquait à la suite des titres des journaux, qui «rappellent la sphère domestique énormément» (Mainer, 2009: 38). Dans le *Salón de pasos perdidos*, comme on a pu démontrer, on trouve cette métaphore déjà dans le titre et dans l'entrée qui accompagne toutes les couvertures, qui renvoie à un espace vétuste et seigneurial. Maintes études ont mis l'accent sur cette idée: José Carlos Cataño signale que dans les journaux on tombe sur «une vie» que Trapiello «a érigée à guise de maison» (2009: 90) et Elena Medel avoue qui flâne habituellement «par les chambres de ce roman en marche» (2016a: 10); Trapiello lui-même a dit qu'un journal «est une maison dans une certaine manière», pour conclure qu'il aimerait que le *Salón* devienne «une petite salle que les gens joignent petit à petit et qu'ils quittent au fur et mesure que la nuit arrive» (2016:11). À travers cette métaphore, on peut envisager finalement la nature libre du journal littéraire: Trapiello crée une oeuvre littéraire et publique à partir de ses réflexions personnelles et intimes; en érigeant le *Salón de pasos perdidos* de cette manière, Trapiello ouvre son univers privé par un acte de liberté et courage, tout en laissant percevoir un foyer construit jour après jour, dont les assises ont été faits de vie et littérature.

Les trois métaphores évoquées résument les idées développées tout au long de cette thèse. Ces conclusions confirment, donc, les hypothèses avancées au début du travail, de même qu'un axe de recherche précédent (Luque Amo, 2016; 2017; 2018a; 2018b; 2018c; 2018d; 2019), qui a servi de base à l'analyse postérieure. Selon celles-ci, on peut définir le journal personnel dans le système littéraire comme un nouveau genre appelé *journal littéraire*, dont le représentant paradigmatique dans le contexte espagnol est le *Salón de pasos perdidos* (1990-2018), de Andrés Trapiello.

Referencias bibliográficas

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Aira, César, «La intimidad», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 13-14 (2008), págs. 1-8.
- Alberca, Manuel, «El diario íntimo, hoy (encuesta)», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2 (1997), págs. 11-25.
- Alberca, Manuel, «Tres testimonios sobre el diario íntimo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3 (1998), págs. 101-110.
- Alberca, Manuel, «En las fronteras de la autobiografía», en Ledesma Pedraz, Manuela (ed.), *II Seminario «Escritura autobiográfica»*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, págs. 53-76.
- Alberca, Manuel (2000), *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Oyarzun, Sendoa.
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2013), «Un verdadero diario íntimo» [en línea] [última consulta: 01/04/2019] <https://www.laurafreixas.com/freixascriticas41.htm>
- Alberca, Manuel (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Pálido fuego.
- Alberca, Manuel, «Los desafíos autobiográficos hoy», *Cuadernos hispanoamericanos*, 811 (2018), págs. 4-19.
- Alberca, Manuel (2019), «El enemigo número 1», *Cuadernos Hispanoamericanos* [en línea] [última consulta: 01/04/2019] <https://cuadernohispanoamericanos.com/el-enemigo-numero-1/>

- Amelang, James S. (2003), *El vuelo de Ícaro: la autobiografía popular en la Europa moderna*, Madrid, Siglo XXI.
- Amiel, Henri-Frederic (1927), *Fragments d'un journal intime*, París, Stock, Delamain et Boutelleau.
- Amiel, Henri-Frederic (1980), *Diario íntimo*, Madrid, Giner.
- Ancira, Selma, «Sobre la presente edición», en Tolstói, Lev, *Diarios (1847-1894)*, Barcelona, Acantilado, 2002, págs. 7-11.
- Anónimo, «Diario de un burgués en París», en Granell, Manuel; Dorta, Antonio, *Antología de diarios íntimos*, Madrid, Labor, 1963, págs. 1-13.
- Aristóteles (1974), *Poética* (ed. Valentín García Yebra), Madrid, Gredos.
- Aub, Max (2003), *La gallina ciega*, Barcelona, Alba.
- Aullón de Haro, Pedro, «Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura», en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, págs. 11-26.
- Austin, John Langshaw (1982), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- Ayala, Francisco, «La gallina ciega», *Ínsula*, 320-321, 1973, págs. 1-3.
- Aznar, Manuel, «Max Aub en el laberinto español de 1969», en Aub, Max, *La gallina ciega*, Barcelona, Alba, 2003, págs. 7-95.
- Azúa, Félix de (2012), «Exponerse a los rayos», *Boomerang* [en línea] [consulta: 09/05/2019] <http://www.elboomeran.com/blog-post/1/11971/felix-de-azua/exponerse-a-los-rayos/>
- Azúa, Félix de (2013), «La indiscreción de un escritor», *Jot Down* [en línea] [consulta: 09/05/2019] <https://www.jotdown.es/2013/04/felix-de-azua-la-indiscrecion-de-un-escritor/>
- Bajtín, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Bajtín, Mijail (1999), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.
- Barragán, Carlos (2018), «Iñaki Uriarte: ‘Yo no me hablo con adjetivos’», *El oficio de escritor* [en línea] [consulta: 09/05/2019] <https://eloficiodeleescritor.com/2018/03/19/inaki-uriarte-yo-no-me-hablo-con-adjetivos/>
- Barth, John, «Literatura del agotamiento», en Alazraki, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 170-182.
- Barthes, Roland, «Notes sur André Gide et son *Journal*», en Roland Barthes, *Œuvres complètes I*, París, Seuil, 2002a, págs. 33-46.

- Barthes, Roland, «Alain Girard: *Le Journal intime*», en Roland Barthes, *Œuvres complètes II*, París, Seuil, 2002b, págs. 806-810.
- Barthes, Roland, «Délíberation», en Roland Barthes, *Œuvres complètes V*, París, Seuil, 2002c, págs. 668-681.
- Barthes, Roland (2009), *Diario de duelo*, Barcelona, Paidós.
- Béjar, Helena, «La cultura del individualismo», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 46 (1989), págs. 51-80.
- Beltrán Almería, Luis, «Diario y novela», en Rodríguez Suárez, Luisa Paz; Pérez Chico, David (eds.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011, págs. 9-19.
- Benveniste, Émile (1997), *Problemas de lingüística*, México D.F., Siglo XXI.
- Beverley, John; Achugar, Hugo (2002), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad*, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar.
- Bioy Casares, Adolfo, «Del diario literario de Paul Léautaud», *Revista de la Universidad de México*, nº 8 (1978), págs. 25-26.
- Blanchot, Maurice (1959), *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice (1969), *L'Entretien infini*, París, Gallimard.
- Bloom, Harold (1995), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- Bobes Naves, Carmen (2008a), *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco/Libros.
- Bobes Naves, Carmen, «Teoría de la comedia en la Poética Toscana de Sebastiano Minturno», *Revista de literatura*, nº 140 (2008b), págs. 371-404.
- Boerner, Peter (1969), *Tagebuch*, Berlín, Springer.
- Bonilla, Juan (2016), «Auge de un género: los diarios, literatura del yo», *Tam-Tam Press* [en línea] [consulta: 09/05/2019] <https://tamtampress.es/2016/08/25/auge-de-un-genero-los-diarios-literatura-del-yo-por-juan-bonilla/>
- Borges, Jorge Luis (2007), *Poesía completa*, Barcelona, Destino.
- Boswell, James (1950), *Londres Journal*, Nueva York, McGraw Hill.
- Bou, Enric (1993), *Papers privats: assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62.
- Bou, Enric, «El diario: periferia y literatura», *Revista de Occidente*, nº 182-183 (1996), págs. 121-136.
- Bou, Enric, «Teorías del diario: a propósito de Iñaki Uriarte y Pere Rovira», en Laín Corona, Guillermo; Santiago Nogales, Rocío, *Cartografía literaria: en*

- homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor, 2018, págs. 375-390.
- Bourcier, Élisabeth (1976), *Les Journaux privés en Angleterre de 1600 à 1660*, París, Université de la Sorbonne nouvelle.
- Bourget, Paul (1920), *Essais de psychologie contemporaine II*, París, Plon.
- Braud, Michel (2002), «Le texte d'un roman': Journal intime et fictionnalisation de soi», *L'Esprit créateur*, XLII, nº4 (2002), págs. 76-84.
- Braud, Michel (2006), *La forme des jours*, París, Seuil.
- Braud, Michel, «Journal littéraire et journal d'écrivain aux XIX et XX siècles. Essai de définition», en Dufief, Pierre-Jean, *Les Journaux de la vie littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009a, págs. 21-32.
- Braud, Michel, «Le journal intime est-il un récit?», *Poétique*, 160 (2009b), págs. 387-396.
- Braud, Michel (2012), *Journaux intimes. De Madame de Staël à Pierre Loti*, París, Gallimard.
- Braud, Michel, «Lecture et écriture du journal intime au XIXe siècle», *Interférences littéraires*, nº 9 (2012b), págs. 27-36.
- Braud, Michel, «Juliet, Charles», en Simonet-Tenant, Françoise, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, París, Honoré-Champion, 2018, págs. 466-467.
- Bravo Castillo, Javier (2003), *Grandes hitos de la novela euroamericana*, Madrid, Cátedra.
- Brunetière, Ferdinand (1888), «La littérature personnelle», *Revue des Deux Mondes*, págs. 433-452.
- Bruss, Elizabeth (1976), *Autobiographical Acts*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Bueno, Gustavo, «Unidad e identidad», <http://www.fgbueno.es/med/tes/t016.htm> [en línea] [consulta: 09/05/2019]
- Bueno, Gustavo (2000), *Televisión: Apariencia y Verdad*, Barcelona, Gedisa.
- Burke, Peter, «Montaigne y el arte del diálogo», *ABC Cultural* [en línea] [consulta: 09/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/08/30/005.html>
- Byron, Lord (2018), *Diarios*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- Caballé, Anna (1995), *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lenguaje castellano (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul.
- Caballé, Anna, «Entrevista a Miguel Sánchez-Ostiz», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1 (1996), págs. 77-81.
- Caballé, Anna, «Witold Gombrowicz: la lección del Diario», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 20 (2006), págs. 19-25.
- Caballé, Anna (2015a), *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Caballé, Anna (2015b), «Anna Caballé publica *Pasé la mañana escribiendo*, Premio Manuel Alvar 2015», [en línea] [consulta: 09/05/2019] <http://www.culturamas.es/blog/2015/05/30/anna-caballe-publica-pase-la-manana-escribiendo-premio-manuel-alvar-2015/>
- Caballé, Anna (2015c), «Anna Caballé asegura que ‘existe un arte de la vida, y el diario es capaz de sugerirlo’», *Agencia EFE* [en línea] [consulta: 09/05/2019] <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/anna-caballe-asegura-que-existe-un-arte-de-la-vida-y-el-diario-es-capaz-sugerirlo/10005-2626796>
- Caballé, Anna (2016), «¿La dama o el tigre?», *El País* [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://elpais.com/cultura/2016/12/20/babelia/1482237546_845066.html
- Caballé, Anna (2017), «Los solos de diarista», *El País* [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://elpais.com/cultura/2017/02/21/babelia/1487677485_979051.html
- Cano Calderón, Amelia, «El diario en la Literatura: estudio de su tipología», *Anales de filología hispánica*, nº 3 (1987), págs. 53-60.
- Casajuana, Carles, «Prólogo», en Pla, Josep, *Notas y dietarios*, Barcelona, Planeta, 2008, págs. VI-XXXI.
- Casas, Ana, «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Casas, Ana (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, págs. 9-42.
- Castilla del Pino, Carlos, «Público, privado, íntimo», en Castilla del Pino, Carlos (ed.), *De la intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989, pág. 25-31.
- Castilla del Pino, Carlos, «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, 182-183 (1996), págs. 15-31.
- Castilla del Pino, Carlos, «El sujeto como sistema», *Isegoría*, 20 (1999), págs. 115-137.

- Cedena Gallardo, Eusebio (2004), *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Cervantes, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Alfaguara.
- Chacel, Rosa (1982), *Alcancía. Ida*, Barcelona, Seix Barral.
- Chacel, Rosa (2004), *Obra completa. Diarios*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Cheever, John (2018), *Diarios*, Barcelona, Random House.
- Chicharro Chamorro, Antonio, «Estética y teoría y crítica literarias (Notas para un estudio de sus relaciones actuales)», en Hernández Guerrero, José Antonio (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, 1990, págs. 105-117.
- Chicharro Chamorro, Antonio, «Estética y Teoría de la Literatura (Notas para un estudio de sus relaciones según la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt)», *Signa*, 4 (1995), págs. 113-126.
- Chicharro Chamorro, Antonio, «Introducción. Acerca del valor de la literatura como ficción y como discurso de la conciencia», en Puche Gutiérrez, Teresa; Pardo Fernández, Rodrigo (eds.), *Ex libris. Estudios críticos y de literatura comparada*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2013, págs. 7-17.
- Cohn, Dorrit (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore, John Hopkins.
- Colón, Cristóbal (1991), *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Colonna, Vincent, «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», en Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, págs. 85-122.
- Constant, Benjamin (2017), *Journaux intimes*, París, Gallimard.
- Constantin, Danielle, «Carnet», en en Simonet-Tenant, Françoise, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, París, Honoré-Champion, 2018, pág. 162.
- Corbellini, Helena (2018), *El pacto espiritual de Mario Levrero*, Montevideo, Paréntesis.
- Corbin, Alain, «El secreto del individuo», en Ariès, Philippe; Duby, Georges (eds.), *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991, págs. 121-203.

- Corrado, Danielle (2000), *Le journal intime en Espagne*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- Correa Ramón, Amelina (2008), *Alejandro Sawa: luces de bohemia*, Madrid, Fundación José Manuel Lara.
- Crespo, Ángel, «Prólogo», en Pavese, Cesare, *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral, 2014, págs. 7-11.
- Dee, John (1842), *The Private Diary of Dr. John Dee*, Londres, The Camden Society.
- Del Litto, V. (éd.) (1978), *Le journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz.
- Díaz Pérez, Eva (2009), «El psiquiatra que amaba las palabras», *El Mundo* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/16/opinion/14882593.html>
- Didier, Béatrice (1976). *Le journal intime*. París: Presses Universitaires de France.
- Dilthey, Wilhelm (2000), *Dos escritos sobre hermenéutica*, Madrid, Istmo.
- Doubrovsky, Serge (1999), *Laissé pour conte*, París, Grasset.
- Drake, Virginia (2016), «Juan Manuel de Prada: ‘Hay quien me quiere ver muerto’», *XLSeManal*, [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.xlsemanal.com/personajes/20161205/juan-manuel-prada-quien-me-quiere-ver-muerto.html>
- Durán López, Fernando (2005), *Vidas de sabios: el nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*, Madrid, CSIC.
- Dusini, Arno (2005), *Tagebuch: Möglichkeiten einer Gattung*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Dyer, Geoff (2009), «The Journals of John Cheever», *The Guardian* [en línea] [consulta:25/05/2019]<https://www.theguardian.com/books/2009/oct/31/journals-biography-john-cheever-dyer>
- Espada, Arcadi (2002), *Diarios*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Esteve Guillén, Anna (2010), *El dietarisme català entre dos segles (1970-2000)*, Barcelona, Biblioteca Sanchís Guarner & Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Estrella Cózar, Ernesto, «Sobre el texto y lecturas sugeridas», en Thoreau, Henry D., *El Diario (1837-1861)*, Madrid, Capitán Swing, 2013, págs. 27-40.
- Fernández Prieto, Celia, «Diario e intimidad», *Revista de Occidente*, 406 (2015), págs. 49-70.

- Ferrero, Laura (2016), «Diarios, escritores que se convierten en su propia creación», *ABC*, [en línea] [consulta:25/05/2019] https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-diarios-escriitores-convierten-propia-creacion-201605061125_noticia.html
- Forest, Philippe, «Ego-literatura, autoficción, heterografía», en Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, págs. 211-236.
- Fothergill, Robert A. (1974), *Private chronicles: a study of English diaries*, Londres, Oxford University Press.
- Foucault, Michel (1990), *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.
- Foucault, Michel (1999), *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós.
- Foucault, Michael (2003), *El Yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, La marca.
- Foucault, Michel (2005), *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal.
- Foucault, Michel (2009), *El gobierno de sí y de los otros*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2010), *El coraje de la verdad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel, «¿Qué es un autor?», en Araujo, N. y Delgado, T. (eds.), *Textos de teorías y críticas literarias*, Barcelona, Anthropos, 2010b, págs. 227-248.
- Fowles, Alistair, «Genre», en Coyle, Martin *et alii* (eds.), *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Londres, Routledge, 1991, págs. 151-163.
- Freixas, Laura, «La pérdida intimidad del diario íntimo», *Turia: Revista Cultural*, nº 32-33 (1995), págs. 34-44.
- Freixas, Laura, «Auge del diario ¿íntimo? En España», *Revista de Occidente*, nº 182-183 (1996a), págs. 5-14.
- Freixas, Laura, «El nuevo mundo de la mediocridad y de la angustia», en Amiel, Henri-Frederic, *En torno al diario íntimo*, Valencia, Pre-Textos, (1996b), págs. 11-23.
- Freixas, Laura, «Amiel o el diario íntimo como género literario», *Turia: Revista Cultural*, nº 35-36 (1996c), págs. 46-56.
- Freixas, Laura «Prólogo», en Gide, André, *Diario*, Barcelona, Alba, 2013a, págs. 9-30.
- Freixas, Laura (2013b), *Una vida subterránea. Diario 1991-1994*, Madrid, Errata Naturae.
- Freixas, Laura (2018), *Todos llevan máscara*, Madrid, Errata Naturae.
- Freixas, Laura *et alii* (1996), «El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)», *Revista de Occidente*, 182-183.

- Fresán, Rodrigo, «Nota a esta nueva edición de los *Diarios* de John Cheever» en Cheever, John, *Diarios*, Barcelona, Random House, 2018, págs. 15-16.
- Garayoa, Fernando F. (2017), «Eduardo Laporte: ‘Lo mejor de los diarios es que te estudias a ti mismo para ver si puedes aportar al otro’», *Noticias de Navarra*, [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.noticiasdenavarra.com/2017/12/27/ocio-y-cultura/cultura/lo-mejor-de-los-diarios-es-que-te-estudias-a-ti-mismo-para-ver-si-puedes-aportar-al-otro#Loleido>
- García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier (2015), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- García-Luengo, Eusebio (1955), «Literatura e intimidad», *ABC Sevilla*, Sevilla (11 de noviembre de 1955). <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1955/11/11/003.html> (última consulta: 11/04/2019).
- García Martín, José Luis, «Notas sobre el Diario íntimo», *Trabajo y sociedad: indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, nº 9 (2007), [en línea] [consulta: 25/05/2019] <http://www.araz.net/pexe/martindia.htm>
- García Martín, José Luis (2000), *Fuego amigo. Años 1999-2000*, Gijón, Llibros del Pexe.
- García Martín, José Luis (2017), *Razón de más*, Sevilla, Renacimiento.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1987), *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.
- Gasparini, Philippe, «La autonarración», en Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, págs. 177-209.
- Genette, Gérard (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (1999), *Figures IV*, París, Seuil.
- Gide, André (1951), *Journal*, París, Gallimard.
- Gide, André (2013), *Diario*, Barcelona, Alba.
- Giordano, Alberto (2011), *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto, «Un rapport de la interrupción sobre los diarios de Rosa Chacel», *Zama*, nº4 (2012), págs. 147-156.

- Giordano, Alberto, «La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro», *Cuadernos de Literatura*, nº 19-37, 2015, págs. 341-360.
- Girard, Alain, «Le journal intime, un nouveau genre littéraire?», *Cahiers de l'AIEF*, 17 (1965), págs. 99-109.
- Girard, Alain (1986), *Le journal intime*, París, Pesses Universitaires de France.
- Girard, Alain, «El diario como género literario», *Revista de Occidente*, nº 182-183 (1996), págs. 31-38.
- Gombrowicz, Witold (2011), *Diario (1953-1969)*, Barcelona, Seix Barral.
- Goncourt, Jules y Edmond (2017), *Diario. Memorias de la vida literaria (1851-1870)*, Renacimiento, Sevilla.
- González Pozuelo, Juan José (2008), *Los dietarios de Pere Gimferrer y Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Jose_Gonzalez_Pozuelo.pdf
- González Ródenas, Soledad (2005), *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- González-Ruano, César (1970), *Diario íntimo*, Madrid, Turner.
- Goulemot, Jean-Marie, «Les Confessions: une autobiographie d'écrivain», *Littérature*, n.º 33 (1979), págs. 58-74.
- Gracia, Jordi, «La autobiografía como invención y literatura: Bryce Echenique, C. J. Cela y M. Vargas Llosa», *El Ciervo*, 42 (1993), págs. 25-28.
- Gracia, Jordi (1997), «El paisaje interior. Ensayo sobre el dietarismo español contemporáneo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2 (1997), págs. 39-50.
- Gracia, Jordi; Mainer, José-Carlos, «El diario de escritor», en Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, Tomo 2, 2000 (*Los nuevos nombres: 1975-2000: primer suplemento* / coord. por Jordi Gracia), págs. 449-459.
- Gracia, Jordi (2001), *Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa.
- Gracia, Jordi, «La voz literaria y la materia del dietarista», en Hermsilla Álvarez, María Ángeles; Fernández Prieto, Celia (eds.), *Autobiografía en España, un balance*, Madrid, Visor, 2004, págs. 223-234.

- Gracia, Jordi; Ródenas de Moya, Domingo (2010), *Historia de la literatura española: derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica.
- Gracia, Jordi, «La virtud del intruso. El dietario de escritor (Segunda parte, 2000-2017)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 811 (2018), págs. 36-53.
- Gracia, Jordi (2019), «Nuestras vidas de diario», *El País* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
https://elpais.com/cultura/2019/05/27/babelia/1558951304_741159.html
- Granell, Manuel; Dorta, Antonio (1963), *Antología de diarios íntimos*, Barcelona, Labor.
- Gräser, Albert (1955), *Das literarische Tagebuch. Studien über Elemente des Tagebuchs als Kunstform*, Saarbrücken, West-Ost Verlag.
- Gray, Richard T. et al (2005), *A Frank Kafka Enciclopedia*, Connecticut, Greenwood.
- Green, Julien (1975), *Oeuvres complètes IV*, París, Gallimard.
- Gusdorf, Georges (1948), *La découverte de soi*, París, PUF.
- Gusdorf, Georges, «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos*, 29 (1991), págs. 9-18.
- Hamburger, Käte (1995), *La lógica de la ficción*, Madrid, Visor.
- Harshaw, Benjamin, «Ficcionalidad y campos de referencia», en Garrido Domínguez, Antonio (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 126-158.
- Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles et alii (2004), *Autobiografía en España, un balance*, Madrid, Visor.
- Herralde, Jorge, «Vicios nocturnos: la lectura de diarios», *Memoria: revista de estudios biográficos*, 1 (2003), págs. 5-12.
- Hierro, Manuel, «La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo», *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación*, 7 (1999), págs. 103-127.
- Huchín Sosa, Eduardo, «El diario de Reyes y sus editores», *Letras Libres*, 167 (2015a), págs. 58-61.
- Huchín Sosa, Eduardo (2015b), «Para leer el Diario de Reyes», [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.chiapasparalelo.com/trazos/2015/08/para-leer-el-diario-de-reyes/>
- Ingarden, Roman (2005), *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana.

- Irurzun, Patxi (2019), «Laura Freixas: ‘Mis diarios son la expresión de alguien que se busca, que va formando su identidad’», *Naiz* [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2019-02-12/hemeroteca_articles/mis-diarios-son-la-expresion-de-alguien-que-se-busca-que-va-formando-su-identidad
- Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- Jabois, Manuel (2011), «Diarios II: 2004-2007», *Jot Down* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.jotdown.es/2011/07/manuel-jabois-diarios-ii-2004-2007/>
- Jackson, Anna (2010), *Diary Poetics: Form and Style in Writer's Diaries, 1915-1962*, Londres, Routledge.
- Jauss, Hans Robert, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en Mayoral, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, págs. 59-86.
- Jiménez, Juan Ramón (1990), *Ideología (1897-1957)*, Barcelona, Anthropos.
- Jolly, Margaretta (2001), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Londres, Fitzroy Dearborn.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1992), *Diario: antología*, Barcelona, Planeta.
- Juan, Juan Luis de (2004), «El hombre que vivía dos veces», *Revista de Libros* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.revistadelibros.com/articulos/diario-de-samuel-pepys>
- Juliet, Charles (2017), *Gratitude (Journal IX 2004-2008)*, París, P.O.L.
- Jünger, Ernst (2005a), *Radiaciones I. Diarios (1939-1943)*, Barcelona, Tusquets.
- Jünger, Ernst (2005b), *Radiaciones II. Diarios (1943-1948)*, Barcelona, Tusquets.
- Jünger, Ernst (2015), *Pasados los setenta. Diarios (1991-1996)*, Barcelona, Tusquets.
- Kafka, Franz (1983a), *Diarios (1910-1913)*, Barcelona, Bruguera.
- Kafka, Franz (1983b), *Diarios II (1914-1923)*, Barcelona, Bruguera.
- Kertész, Imre (2016), *La última posada*, Barcelona, Acantilado.
- Kierkegaard, Søren (1958), *The Journals of Kierkegaard*, Nueva York, Harper Torckbooks.
- Langford, Rachael; West, Russell (1999), *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Laporte, Eduardo (2015), *Luz de noviembre, por la tarde*, Madrid, Demipage.
- Lázaro Carreter, Fernando (1986), *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.

- Léautaud, Paul (2016), *Diario literario*, Madrid, Fuentetaja.
- Lecarme, Jaques, «L'autoficción; un mauvais genre?», *Ritm*, 6 (1994), págs. 227-249.
- Leiris, Michel (1975), *La literatura considerada como una tauromaquia. Gran escape de nieve*, Barcelona, Tusquets.
- Lejeune, Philippe, «Un siècle de résistance à l'autobiographie», *Tangence*, nº 45 (1990), págs. 132-146.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico*, Madrid, Megazul.
- Lejeune, Philippe (1998), *Pour l'autobiographie*, París, Seuil.
- Lejeune, Philippe, «Le journal en procès», en Lejeune, Philippe (ed.), *L'autobiographie en procès*, París, Université de París X, 1997, págs. 57-75.
- Lejeune, Philippe; Bogaert, Catherine (2006), *Le journal intime. Histoire et antologie*, París, Textuel.
- Lejeune, Philippe, «Le journal comme 'antificción'», *Poétique*, 1, vol. 149 (2007), págs. 3-14.
- Lejeune, Philippe (2012), «Rousseau et la révolution autobiographique», [en línea] [consulta: 27/05/2019] <https://www.autopacte.org/Rousseau.pdf>
- Lejeune, Philippe (2016), *Aux origines du journal personnel*, París, Honoré Champion.
- Leleu, Michèle (1952), *Les journaux intimes*, París, PUF.
- Levero, Mario (2004), *El discurso vacío*. Montevideo, Trilce.
- Levero, Mario, (2008), *La novela luminosa*, Barcelona, Mondadori.
- Levero, Mario, (2013), *Diario de un canalla. Burdeos, 1972*, Barcelona, Mondadori.
- Leopardi, Giacomo (2018), *Recuerdos del primer amor*, Barcelona, Acantilado.
- Llorente, Manuel (2019), «Nuevos autores, nuevos diarios», *El Mundo* [en línea] [consulta: 27/05/2019] <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/06/16/5d03e13c21efa015638b4609.html>
- López Aranguren, José Luis, «El ámbito de la intimidad», en Castilla del Pino, Carlos (ed.), *De la intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989, págs. 17-24.
- López Mills *et alii* (2015), «Diarios», *Letras Libres*, 167.
- Loureiro, Ángel G., «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible», *Anales de literatura española*, 14 (2001), págs. 135-150.
- Luciani, Isabelle, «Llevar un libro de cuenta y razón en la Provenza moderna (siglos XVI-XVIII): escritura doméstica y relato de uno mismo», *Manuscripts: Revista d'història moderna*, nº 31 (2013), págs. 163-203.

- Luna Borge, José (1997), «En torno al diario íntimo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2 (1997), págs. 41-45.
- Luque Amo, Álvaro, «El diario personal en la literatura: teoría del diario literario», *Castilla*, 7 (2016), págs. 273-306.
- Luque Amo, Álvaro, «Literatura y autobiopolítica: aportaciones de Michel Foucault a la teoría de la autobiografía», *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 17 (2017), págs. 18-35.
- Luque Amo, Álvaro, «Literature of the Self in Foucault: Parrhesia and Autobiographical Discourse», *CLCWeb-Comparative Literature and Culture*, vol. 20. 4 (2018a), [en línea] <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol20/iss4/7/>
- Luque Amo, Álvaro, «La construcción del espacio íntimo en el diario literario», *Signa*, 27 (2018b), págs. 745-768.
- Luque Amo, Álvaro, «El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica», *Impossibilia*, 16 (2018c), págs. 93-114.
- Luque Amo, Álvaro, «Andrés Trapiello, los diarios y el coraje de la verdad», *Clarín*, 141 (2019), págs. 10-14.
- Machado, Antonio (1999), *Antología comentada (II. Prosa)*, Madrid, Ediciones De la Torre.
- Maestro, Jesús G. (2012), *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Mainer, José-Carlos (1981), *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- Mainer, José-Carlos (2001), *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- Maillard, María Luisa, «Presentación», en Zambrano, María, *Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2016, págs. 55-69.
- Man, Paul de, «La autobiografía como des-figuración», *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, 29 (1991), págs. 113-118.
- Manrique Sabogal, Winston (2008), «El Yo asalta la literatura», *El País* [en línea] [consulta: 27/05/2019] https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html

- Manrique Sabogal, Winston (2010), «Diarios de escritores», *El País* [en línea]
[consulta: 27/05/2019]
https://elpais.com/diario/2010/07/25/eps/1280039221_850215.html
- Marái, Sándor (2008), *Diarios (1984-1989)*, Barcelona, Salamandra.
- Marañón, Gregorio (1962), *Amiel*, Madrid, Espasa.
- Marías, Javier (2006), «Huyamos nosotros», *El País* [en línea] [consulta: 27/05/2019]
https://elpais.com/diario/2006/01/29/eps/1138519612_850215.html
- Martí Moterde, Antoni, «Las palabras y los días. El diario como forma literaria»,
Tropelías, nº 22 (2014), págs. 70-81.
- Martín del Barrio, Javier (2014), «Pessoa desasosegado pero en orden», *El País* [en
línea] [consulta: 27/05/2019]
https://elpais.com/cultura/2014/10/22/babelia/1414000150_191182.html
- Matthews, William (1984), *British Diaries. An Annotated Bibliography of British Diaries Written between 1442 and 1942*, Berkeley, University of California Press.
- May, Georges (1984), *L'autobiographie*, París, Presses Universitaires de France.
- Melero, José Luis, «Guía de uso del lector de diarios. Una selección bibliográfica»,
Memoria. Revista de Estudios Biográficos, 3 (2007), págs. 77-94.
- Merry, Bruce, «The Literary Diary as a Genre», *The Maynooth Review*, nº 5. 1 (1979),
págs. 3-19.
- Micó, José María, «Prólogo», en Aligheri, Dante, *Comedia*, Barcelona, Acantilado,
2018, págs. 7-29.
- Molero de la Iglesia, Alicia, «Figuras y significados de la autonovelación», *Especulo*,
33, 2006, [en línea] [consultado: 26/05/2019]
<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>
- Montaigne, Michel de (2010), *Diario de viaje a Italia*, Madrid, Cátedra.
- Montaigne, Michel de (2016), *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado.
- Montémont, Véronique (2018), «Autobiographie» en Simonet-Tenant, Françoise,
Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française, París,
Honoré-Champion, 2018, págs. 77-84.
- Monnier, Philippe (1981), «Le dossier Amiel: bilan et perspectives d'un siècle de
recherches», *Romantisme*, 32, págs. 91-100.
- Mora, Vicente Luis (2013), *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del
espejo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

- Morales, Leonidas, «Memoria y géneros autobiográficos», *Anales de literatura chilena*, 19 (2013), págs. 13-24.
- Morand, Paul, «Prólogo», en Pepys, Samuel, *Diarios (1660-1669)*, Sevilla, Renacimiento, 2014, págs. 7-12.
- Moreira, Marta (2017), «Manuel Borrás: ‘Los críticos literarios españoles están semi-amordazados’», *Alicantepiazza*, [en línea] [consultado: 08/09/2019] <https://valenciaplaza.com/manuel-borras-tengo-la-sensacion-de-que-los-criticos-literarios-espanoles-estan-semi-amordazados>
- Moreno, Antonio, «Las confesiones discretas: el refugio literario de la intimidad», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 28 (2012), págs. 74-81.
- Muñoz Molina, Antonio (2010), «Noche oscura de Cheever», *El País* [en línea] [consultado: 26/05/2019] https://elpais.com/diario/2010/09/11/babelia/1284163941_850215.html
- Muñoz Molina, Antonio (2012), «El vicio Stendhal», *El País* [en línea] [consultado: 26/05/2019] https://elpais.com/cultura/2012/07/11/actualidad/1342018589_389963.html
- Muñoz Molina, Antonio (2015), «Viendo nevar fuera», *El País* [en línea] [consultado: 26/05/2019] https://elpais.com/cultura/2015/03/23/babelia/1427134505_827622.html
- Nicolás Rubio, César, «Autobiografía y ficción», en Hermosilla Álvarez, María Ángeles; Fernández Prieto, Celia (eds.), *Autobiografía en España, un balance*, Madrid, Visor, 2004, págs. 507-532.
- Nin, Anaís (2014), *Diarios amorosos*, Madrid, Siruela.
- Pavese, Cesare (2014), *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral.
- Pardo, José Luis (2006), *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos.
- Pepys, Samuel (2014), *Diarios (1660-1669)*, Sevilla, Renacimiento.
- Peinado Elliot, Carlos (2018), «Carnalidad de la memoria», *Cuadernos hispanoamericanos* [en línea] [consulta: 09/05/2019] <https://cuadernohispanoamericanos.com/carnalidad-de-la-memoria/>
- Pessoa, Fernando (2013), *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado.
- Picard, Hans Rudolf, «El diario como género entre lo íntimo y lo público», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1981), págs. 115-122.
- Piglia, Ricardo (2015), *Los diarios de Emilio Renzi*, Barcelona, Anagrama.

- Pincus, Steve (2013), *1688. La primera revolución moderna*, Barcelona, Acantilado.
- Pla, Josep (2008), *Notas y dietarios*, Barcelona, Planeta.
- Pla Barbero, Xavier, «El autobiografismo ficcional en la obra de Josep Pla», en Pozuelo Yvancos, José María; Vicente Gómez, Francisco (eds.), *Mundos de ficción*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, págs. 1229-1236.
- Pla, Xavier, «The diaries of Josep Pla: Reflections on the Personal Diary, Draft Diary and Elaborated Diary», en Langford, Rachael; West, Russell, *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, págs. 126-135.
- Plath, Sylvia (2016), *Diarios completos*, Barcelona, Alba.
- Plath, Sylvia (2017), *La caja de los deseos*, Madrid, Nórdica.
- Podnieks, Elizabeth (2000), *Daily Modernism: The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anaïs Nin*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Popper, Karl; Eccles, John Carew (1993), *El yo y su cerebro*, Barcelona, Labor.
- Pozuelo Yvancos, José María (1983), *La lengua literaria*, Málaga, Ágora.
- Pozuelo Yvancos, José María (1989), *Teorías del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, José María, «Lírica y ficción», en Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 241-268.
- Pozuelo Yvancos, José María, «Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje», en Hermosilla Álvarez, M. A., Fernández Prieto, C. (eds.), *Autobiografía en España, un balance*, Madrid, Visor, 2004, págs. 173-182.
- Puertas Moya, Ernesto, «Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica», *Signa*, 14 (2005), págs. 299-330.
- Raclot, Michèle, «Le *Journal* de Julien Green entre tradition y modernité», en O'Dywer, Michel; Raclot, Michèle, *Le Journal de Julien Green: miroir d'une âme, miroir d'un siècle*, Bern, Peter Lang, 2005, págs. 15-46.
- Rannoux, Catherine (2004), *Les fictions du journal littéraire: Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Genève, Droz.
- Rannoux, Catherine, «Léautaud, Paul» en Simonet-Tenant, Françoise, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, París, Honoré-Champion, 2018, págs. 482-483.
- Ribeyro, Julio Ramón (2003), *La tentación del fracaso*, Barcelona, Seix Barral.

- Ribeyro, Julio Ramón (2018), «En torno a los diarios íntimos», [en línea] [consulta: 01/06/2019] <http://www.leeporgusto.com/julio-ramon-ribeyro-en-torno-a-los-diarios-intimos/>
- Ricoeur, Paul, «Narratividad, fenomenología y hermenéutica», *Anàlisi*, 25 (2000), págs. 189-207.
- Ricoeur, Paul (2001), *La metáfora viva*, Madrid, Trotta.
- Ricoeur, Paul (2004), *Tiempo y narración I*, México D.F., Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul, «La vida: un relato en busca de un narrador», *Ágora: Papeles de filosofía*, 25 (2006), págs. 9-22.
- Ricoeur, Paul (2008), *Tiempo y narración II*, México D. F., Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (2009), *Tiempo y narración III*, México D. F., Siglo XXI.
- Rodríguez, Juan Carlos (1984), *La norma literaria. Ensayos de crítica*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- Rodríguez Fischer, Ana, «Del presente exasperado: 1941-1994», en Chacel, Rosa, *Obra completa. Diarios*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004, págs. 7-15.
- Rodríguez Palomera, Luisa-Fernanda, «Virginia Woolf y su traducción: Los diarios», *Livius*, nº 10 (1997), págs. 165-181.
- Rodríguez Suárez, Luisa Paz, «Los diarios de E. Jünger como forma del presente», en Rodríguez Suárez, Luisa Paz; Pérez Chico, David (eds.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011, págs. 121-132.
- Rodríguez Suárez, Luisa Paz et alii (2011), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Romera Castillo, José, «La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura», en Romera Castillo, José (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Visor, 1981, págs. 13-56.
- Romera Castillo, José (1992), «Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta», en Vilanova, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, PPU, págs. 241-248.
- Romera Castillo, José, «Diarios literarios españoles (1993- 1995)», en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, págs. 389-402.

- Romera Castillo, José, «Panorama de escrituras autobiográficas del siglo XX», en Puertas Moya, Francisco Ernesto; Mora de Frutos, Ricardo; Pérez Pastor, José Luis (eds.), *El temblor oblicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*, Madrid, Visor, 2004, págs. 17-42.
- Romera Castillo, José (2006), *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor.
- Romera Castillo, José *et alii* (1993), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor.
- Romero López, Dolores (1997), «El conflicto entre el texto y el intertexto en la poesía de Andrés Trapiello», *Anales de la literatura española contemporánea*, 1/2. 22 (1997), págs. 265-281.
- Rousset, Jean, «Le journal intime, texte sans destinataire?», *Poétique*, 56 (1983), págs. 435-443.
- Ruhstaller, Stefan, «Bartolomé de las Casas y su copia del Diario de a bordo de Colón. Tipología de las apostillas», *Cauce*, nº 14-15 (1992), págs. 615-637.
- Saer, Juan José (1997), *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.
- Sagaert, Martine, «De la difficulté d'éditer le *Journal* de Gide sur un support papier», en Meynard, Cécile (ed.), *Les journaux d'écrivains: enjeux génériques et éditoriaux*, Bern, Peter Lang, 2012, págs. 347-362.
- Sagaert, Martine, «Journaux d'André Gide», en Simonet-Tenant, Françoise, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, París, Honoré-Champion, 2018, págs. 461-463.
- Sánchez García, Raquel, «Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 301 (2003), págs. 301-318.
- Sánchez-Ostiz, Miguel (1994), *La negra provincia de Flaubert*, Pamplona, Pamela.
- Sánchez-Ostiz, Miguel (1999), *El vuelo del escribano*, Valencia, Pre-Textos.
- Sánchez-Ostiz, Miguel (2001), *La casa del rojo*, Barcelona, Península.
- Sánchez Trigueros, Antonio (2013), *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Sanz Manzano, María Ángeles (2003), *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez (estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios)*, Madrid, Universidad de Alcalá.
- Sartre, Jean Paul (1990), *Situación dos*, Buenos Aires, Losada.
- Sawa, Alejandro (1910), *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Renacimiento.

- Sawa, Alejandro (2004), *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Josef K.
- Sawa, Alejandro (2009), *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Nórdica.
- Scherer, Edmond, «Avertissement», en Amiel, Henri-Frederic, *Fragments d'un journal intime*, Génova, Georg & Co, 1897, págs. V-VII.
- Schmidt, Siegfried J. (1990), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus.
- Schmidt, Siegfried J. (1997), «La auténtica realidad es que la realidad existe: modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura», en Garrido Domínguez, Antonio (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 207-240.
- Schmitt, Arnaud (2017), *The Phenomenology of Autobiography: Making it Real*, Nueva York. Routledge.
- Senabre, Ricardo, «La crítica inmediata», en Chicharro Chamorro, Antonio (ed.), *Periodismo y crítica literaria, hoy (Esbozo de situación)*, Sevilla, Alfar, 1996, págs. 31-35.
- Séneca, Lucio Anneo (1986), *Epístolas morales a Lucilio I*, Madrid, Gredos.
- Shapiro, Stephen, «The Dark Continent of Literature: Autobiography». *Comparative Literature Studies*, vol. 5, 4 (1968), págs. 421-454.
- Simón Tarrés, Antonio, «Memorias y diarios personales de la Cataluña moderna», *Historia social*, nº 2 (1988), págs. 119-134.
- Simonet-Tenant, Françoise (2004), *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, París, Téraèdre.
- Simonet-Tenant, Françoise, «Gide, André», en Simonet-Tenant, Françoise, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, París, Honoré-Champion, 2018, págs. 387-389.
- Simons, Judy (1990), *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*, Londres, MacMillan.
- Shklovski, Viktor (1975), *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta.
- Sontag, Susan (2014), *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo.
- Spang, Kurt (1996), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- Spang, Kurt, «La novela epistolar: un intento de definición genérica», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 16 (2000), págs. 639-656.
- Steiner, George (2002), *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Madrid, Siruela.

- Steiner, George (2003), *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa.
- Stendhal (1888), *Journal*, París, G. Charpentier et Cie.
- Stendhal, «Diario», en Granell, Manuel; Dorta, Antonio, *Antología de diarios íntimos*, Madrid, Labor, 1963, págs. 160-199.
- Thoreau, Henry D. (2013), *El Diario (1837-1861)*, Madrid, Capitán Swing.
- Tinianov, Yuri, «Sobre la evolución literaria», en Cuesta Abad, José Manuel; Jiménez Heffernan, Julián (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, págs. 75-85.
- Todorov, Tzvetan, (1987), *La notion de littérature et autres essais*, París, Éditions du Seuil.
- Todorov, Tzvetan, «El origen de los géneros», en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, págs. 31-48.
- Tolstói, Lev (2002), *Diarios (1847-1894)*, Barcelona, Acantilado.
- Torga, Miguel (1968), *Diário*, Coimbra editora, Coimbra.
- Toro, Vera (2017), *Soy simultáneo: el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*, Madrid, Iberoamericana.
- Torre, Guillermo de (1970), *Doctrina y estética literarias*, Madrid, Guadarrama.
- Tortosa, Virgilio (2000), «La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario», *Signa*, 9, págs. 581-622.
- Tortosa, Virgilio (2001), *Escrituras ensimismadas: la autobiografía literaria en la democracia española*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Trabado Cabado, José Manuel (2017), «El diario como cuaderno de silencios», *Tropelías*, núm. extr. 1, págs. 283-292.
- Umbral, Francisco, «Prólogo a César», en González-Ruano, César, *Diario íntimo*, Madrid, Visor, 2004, págs. 7-10.
- Unamuno, Miguel de (1900), «La lengua escrita y la hablada», *El Correo* [en línea] [consulta: 01/06/2019] https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80351/CMU_1-232.pdf;jsessionid=F0804DC0862210D58047CF0CAA24508B?sequence=1
- Unamuno, Miguel de (1958), *Obras Completas IX*, Madrid, Afrodísio Aguado.
- Unamuno, Miguel de (1970), *Diario íntimo*, Madrid, Alianza.
- Unamuno, Miguel de (1992), *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se escribe una novela*, Madrid, Alianza.
- Uriarte, Iñaki (2010), *Diarios (1999-2003)*, Pamplona, Pepitas de calabaza.

- Uriarte, Iñaki (2015), *Diarios (2008-2010)*, Pamplona, Pepitas de calabaza.
- Villanueva, Darío (1990), *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Madrid, PPU.
- Villanueva, Darío (1992), *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar.
- Villanueva, Darío, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en Romera Castillo, José *et alii* (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1993, págs. 15-32.
- Villanueva, Darío, «Las *Sonatas* desde la teoría de la ‘literatura del yo’, en Aznar Soler, Manuel; Rodríguez, Juan (eds.): *Valle-Inclán y su obra: actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Barcelona, Cop d'idees: Taller d'investigacions valleinclanianas, 1995, págs. 241-256.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, «Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines», en Wagner-Egelhaaf (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlín, De Gruyter, 2019, págs. 1-8.
- Winslow, Donald J. (1995), *Life-writing: Glossary of Terms in Biography, Autobiography and Related Forms*, Hawái, University of Hawai'i Press Honolulu.
- Woolf, Virginia (1954), *Diario de una escritora*, Buenos Aires, Sur.
- Woolf, Virginia (1992), *Diario íntimo I*, Barcelona, Mondadori.
- Wuthenow, Ralph-Rainer (1990), *Europäische Tagebücher: Eigenart, Formen, Entwicklung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zaboklicka, Bozena, «Presentación», en Gombrowicz, Witold, *Diario (1953-1969)*, Barcelona, Seix Barral, 2011, págs. 7-10.
- Zambrano, María (2004), *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela.
- Zamora, Margarita, «‘Todas son palabras formales del Almirante’: Las Casas y el *Diario de Colón*», *Hispanic Review*, nº 57, 1 (1989), págs. 25-41.
- Zavala, Iris María, «Estudio preliminar», en Sawa, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alhambra, 1977, págs. 2-64.

2. BIBLIOGRAFÍA DE ANDRÉS TRAPIELLO

- «Mi novela. Recuento», [en línea] [Consulta: 25/05/2019]
<http://www.andrestrapiello.com/index.php?/mi-novela/>
- (1995a), *Las nubes por dentro*, Valencia, Pre-Textos.
- (1995b), *Mil de mil*, Valencia, Pre-Textos.
- (1996), *Los caballeros del punto fijo*, Valencia, Pre-Textos.
- (1997), *Las cosas más extrañas*, Valencia, Pre-Textos.
- (1998a), *El escritor de diarios*, Barcelona, Península.
- (1998b), *Una caña que piensa*, Valencia, Pre-Textos.
- (2000), *Do Fuir*, Valencia, Pre-Textos.
- (2001), *Las inclemencias del tiempo*, Valencia, Pre-Textos.
- (2002a), *El fanal hialino*, Valencia, Pre-Textos.
- (2002b), *Las tradiciones*, Granada, Comares.
- (2003), *Locuras sin fundamento*, Valencia, Pre-Textos.
- (2005), *El jardín de la pólvora*, Valencia, Pre-Textos.
- (2006a), *La cosa en sí*, Valencia, Pre-Textos.
- (2006b), *Los hemisferios de Magdeburgo*, Barcelona, Destino.
- (2006c), *Imprenta moderna: tipografía y literatura en España (1874-2005)*, Valencia, Campgràfic.
- (2006d), «Quita tus sucias manos de mi Mozart», *El País* [en línea] [Consulta: 25/05/2019]
https://elpais.com/diario/2006/02/02/opinion/1138834807_850215.html
- (2007), *La manía*, Valencia, Pre-Textos.
- (2009a), *Troppo Vero*, Valencia, Pre-Textos.
- «Introducción», en *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Nórdica, 2009b, págs. 13-23.
- (2010a), *El gato encerrado*, Valencia, Pre-Textos.
- (2011a), *Apenas sensitivo*, Valencia, Pre-Textos.
- (2011b), «Correo interno», *Hemeroflexia* [en línea] [Consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroflexia.blogspot.com/2011/10/correo-interno.html>
- (2012a), *Siete moderno*, Madrid, Austral.

- (2012b), «Aurora y tramonto de la luna», *Hemeroflexia* [en línea] [Consulta: 25/05/2019] <http://hemeroflexia.blogspot.com/2012/10/aurora-y-tramonto-de-la-luna.html>
- (2012c), «Ingratitud», *La Vanguardia* [en línea] [Consulta: 25/05/2019] <https://www.lavanguardia.com/magazine/20121101/54354019467/ingratitude-andres-trapiello-opinion-magazine.html>
- (2013), *Miseria y compañía*, Valencia, Pre-Textos.
- (2014), «Ni tren sin sueño», *Hemeroflexia* [en línea] [Consulta: 25/05/2019] <http://hemeroflexia.blogspot.com/2014/12/ni-tren-sin-sueno.html>
- (2015a), *Seré duda*, Valencia, Pre-Textos.
- (2015b), «El voto inútil», *El País* [en línea] [Consulta: 25/05/2019] https://elpais.com/elpais/2015/12/15/opinion/1450172828_936287.html
- (2016a), *El tejado de vidrio*, Valencia, Pre-Textos.
- (2016b), *Sólo hechos*, Valencia, Pre-Textos.
- (2016c), «Esplendor americano», *Magazine Digital* [en línea] [Consulta: 25/05/2019] <http://magazinedigital.net/opinion/esplendor-americano>
- (2016d), «El artista y la mamá», *Hemeroflexia* [en línea] [Consulta: 25/05/2019] <http://hemeroflexia.blogspot.com/2016/12/el-artista-y-la-mama.html>
- (2017), *Mundo es*, Valencia, Pre-Textos.
- (2018a), *Diligencias*, Valencia, Pre-Textos.
- (2018b), «Céline, Sade y la cigarrera», *Magazine Digital* [en línea] [Consulta: 25/05/2019] <http://www.magazinedigital.com/opinion/celine-sade-cigarrera>

3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANDRÉS TRAPIELLO

3. 1. Artículos y monografías

- Baltar, Ernesto, «Andrés Trapiello o la vida en un diario», *Claves de Razón Práctica*, 262 (2019), págs. 118-127.

- Benítez Ariza, José Manuel, 'Yo', en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 149-154.
- Benítez Reyes, Felipe, «Las vidas del gato», en Sánchez Rosillo, Eloy *et alii*, *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur, 1994, págs. 85-87.
- Borrás, Manuel *et alii* (2009), *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos.
- Cataño, José Carlos, «Yo en casa de uno», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 85-91.
- Delibes, Miguel, «Unas palabras», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, pág. 25.
- Doncel, Diego, «Rasgos de la poesía de A.T.», en Sánchez Rosillo, Eloy *et alii*, *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur, 1994, págs. 51-57.
- García Montalvo, Pedro, «El libro que se escribe solo», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 69-73.
- Gracia, Jordi, «Y quién es él», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 167-176.
- Juaristi, Jon, «La mirada insobornable», en Sánchez Rosillo, Eloy *et alii*, *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur, 1994, págs. 95-97.
- Mainer, José-Carlos, «Mirar es comprender (los diarios de Andrés Trapiello)», en Naval, María Ángeles (ed.), *Poesía en el campus*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1997, págs. 21-25.
- Mainer, José-Carlos, «Los títulos propiedad de un *Salón*», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 37-43.
- Manent, Marià, «Andrés Trapiello y Emily Dickinson», en Sánchez Rosillo, Eloy *et alii*, *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur, 1994, págs. 59-61.
- Mañas, José Ángel (2014), «La literatura explicada a los asnos: Los diarios de Andrés Trapiello, Pliego suelto» [En línea] [consulta: 25/05/2019] <http://www.pliegosuelto.com/?p=13299>

- Marqués, Juan, «Trabajo de campo. Acerca del *Salón de pasos perdidos* de Andrés Trapiello», *Turia: Revista cultural*, 125-126 (2018), págs. 16-24.
- Marzal, Carlos, «La aventura de la intimidad (y viceversa)», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 133-137.
- Medel, Elena, «Sus labores», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 233-234.
- Mirada Herrero, Eva, «En los desvanes de la ficcionalidad: los diarios de Andrés Trapiello», Tesis doctoral dirigida por Javier García Rodríguez, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2017, [en línea] [consulta: 25/05/2019] <http://hdl.handle.net/10651/49127>
- Moreno, Miriam, «M. y su doble», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 237-243.
- Muñoz Miñanes, José, «Restitución y modernidad», en Sánchez Rosillo, Eloy *et alii*, *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur, 1994, págs. 13-50.
- Ovejero, Félix, «Como trenes en la noche», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 113-116.
- Olmos, Alberto (2013), «Andrés Trapiello: una introducción», *Eldiario* [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://www.eldiario.es/lectormalherido/Andres-Trapiello-introduccion_6_90700933.html
- Pujol, Carlos, «Una carta», en Sánchez Rosillo, Eloy *et alii*, *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur, 1994, págs. 105-107.
- Pujol, Carlos, «El chino malabarista», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 31-36.
- Puértolas, Soledad, «El autor y su personaje en el mismo escenario», en Sánchez Rosillo, Eloy *et alii*, *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur, 1994, págs. 63-67.
- Sánchez Espinosa, Gabriel, «El viaje a Cuba de Andrés Trapiello (1995): un testimonio de la política cultural española al final del periodo socialista», *Bulletin of Spanish Studies*, 86.2 (2009), págs. 253-269.

Sánchez Rosillo, Eloy, «Andrés Trapiello», en Sánchez Rosillo, Eloy *et alii*, *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur, 1994, págs. 7-12.

Sánchez Rosillo, Eloy, «La vida en general», en Borrás, Manuel *et alii*, *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 53-58.

Sánchez Rosillo, Eloy *et alii* (1994), *Andrés Trapiello*, Madrid, Calambur.

3. 2. Entrevistas y notas de prensa

Abal, Marcos; Baltar, Ernesto (2013), «El mayor fracaso de la oposición al franquismo fue que se demostró inútil para derrocarlo» (Entrevista a Andrés Trapiello), *Jot Down* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.jotdown.es/2013/05/andres-trapiello-el-mayor-fracaso-de-la-oposicion-al-franquismo-fue-que-se-demostro-inutil-para-derrocarlo/>

Arias, Jesús (2009), «Todos los diarios y los otros yo de Andrés Trapiello», *Granada Hoy*, [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://www.gradahoy.com/ocio/diarios-Andres-Trapiello_0_257674460.html

Espada, Arcadi (2016), «Yo vivo peligrosamente», *El Mundo* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/30/56abb28746163fcc298b4691.html>

Fuente, Manuel de la (2009), «Trapiello: ‘Las buenas novelas tienen siempre un germen poético’», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.abc.es/20090514/cultura-literatura/andres-trapiello-buenas-novelas-200905141934.html>

Jiménez, Roberto (2008), «‘La Manía’, decimoquinto eslabón de una serie que sobrevive por su poco éxito», *El Mundo* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/15/cultura/1208253953.html>

Marqués, Juan (2015), «Trapiello: ‘Con la realidad hasta la muerte y un paso más’», *Letras Libres*, [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-realidad-hasta-la-muerte-y-un-paso-mas>

Nadal Jové, Ana (2014), «La literatura que nace. Conversación con Andrés Trapiello», *Ínsula*, 809, págs. 17-22.

- Olmos, Alberto (2017), «Trapiello: ‘Muchos prefieren vivir en la calle de un fascista a cambiar su dirección’», *El Confidencial* [En línea] [consulta: 25/05/2019] https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-01-09/andres-trapiello-salon-pasos-perdidos-solo-hechos_1313874/
- Ovejero, Félix (2017), «Moral y verdad: veinte años del *Salón de Pasos Perdidos* de Andrés Trapiello», *El Confidencial* [en línea] [consulta: 09/05/2019] https://blogs.elconfidencial.com/cultura/tribuna/2017-12-04/andres-trapiello-mundo-es-diarios-salon-pasos-perdidos_1486754/
- Rodríguez Marcos, Javier (2011), «La vida en diez mil páginas», *El País* [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://elpais.com/cultura/2011/04/18/actualidad/1303077605_850215.html
- Tena, Julia; Cárdenas, Roberto (2016), «En los pactos postelectorales más que a Don Quijote tenemos a Groucho Marx», *El Español* [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://www.elespanol.com/espana/20160227/105489566_0.html
- Trapiello, Andrés (2004), «Encuentro digital con Andrés Trapiello», *El Mundo* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2004/11/1309/>
- Trapiello, Andrés (2009b), «Entrevista con Andrés Trapiello», *El País* [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://elpais.com/cultura/2009/05/28/actualidad/1243526400_1243531710.html
- Trapiello, Andrés (2010b), «Trapiello: ‘Pocos intelectuales estuvieron a la altura en la Guerra Civil’», *La Razón* [en línea] [consulta: 25/05/2019] https://www.larazon.es/historico/2936-trapiello-pocos-intelectuales-estuvieron-a-la-altura-en-la-guerra-civil-ULLA_RAZON_259248
- Trapiello, Andrés (2012d), «Trapiello: ‘El papel será sólo para los libros que lo merezcan’», *El Mundo* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/05/valladolid/1336227492.html>
- Trapiello, Andrés (2019), «En busca del autor español: los expertos eligen», *XL Semanal*, [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.xlsemanal.com/actualidad/20190303/escritor-espanol-jurado-opiniones-encuesta.html>

3. 3. Reseñas y artículos de crítica inmediata de su obra

- Basanta, Ángel (1990), «El gato encerrado», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/07/21/056.html>
- Benítez Ariza, José Manuel (2004), «Siete moderno», *El Cultural* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://elcultural.com/Siete-moderno>
- Caballé, Anna (2001), «¿Un diario en marcha?» [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/11/10/021.html>
- Conte, Rafael (1992), «El buque fantasma», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1992/04/17/009.html>
- Conte, Rafael (2000), «La dignidad en la novela», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2000/09/30/013.html>
- Eire, Ana (2003), «Días y noches», *Hispania*, vol. 86, 4 (2003), págs. 834-835.
- Espinosa, María José (2018), «Nuevo volumen de los diarios de Andrés Trapiello», *Valencia Plaza* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://valenciaplaza.com/nuevo-volumen-de-los-diarios-de-andres-trapiello>
- Freixas, Laura (1998), «De la práctica a la teoría», *Revista de Libros* [en línea] [consulta: 25/05/2019] <https://www.revistadelibros.com/articulos/el-escriptor-de-diarios-de-andres-trapiello>
- García de la Concha, Víctor (1994), «Acaso una verdad», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1994/02/18/008.html>
- García Martín, José Luis (1990), «El gato encerrado», *La Nueva España*, 1 junio 1990.
- García Martín, José Luis (2019), «Vida y literatura o cuidado con las espinas», *Crisis de papel* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://crisisdepapel.blogspot.com/2019/02/vida-y-literatura-o-cuidado-con-las.html>

- García-Posada, Miguel Ángel (2004), «Novelar la vida», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2004/02/21/013.html>
- García-Posada, Miguel Ángel (2010), «Una verdadera novela», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2010/01/09/022.html>
- Gracia, Jordi, «Andrés Trapiello: ‘El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento’», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3 (1998), págs. 171-173.
- Gracia, Jordi (2004), «La novela sin enredo», *El País*, [en línea] [consulta: 25/05/2019]https://elpais.com/diario/2004/03/13/babelia/1079139019_850215.html
- Gracia, Jordi (2005), «Confesión del cautivo», *El País*, [en línea] [consulta: 25/05/2019]https://elpais.com/diario/2005/10/15/babelia/1129333812_850215.html
- Gracia, Jordi (2012), «Mejor novela 2012: ‘Ayer no más’, de Andrés Trapiello», *El País* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
https://elpais.com/cultura/2012/12/18/actualidad/1355849923_174823.html
- Gracia, Jordi (2015), «Islas vivas en medio de la nada», *El País* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
https://elpais.com/cultura/2015/08/19/babelia/1439981123_450895.html
- Gracia, Jordi (2016a), «Franciscano impuro», *El País*, [en línea] [consulta: 25/05/2019]
https://elpais.com/cultura/2016/04/29/babelia/1461944150_549423.html
- Gracia, Jordi (2016b), «Últimas noticias», *El País*, [en línea] [consulta: 25/05/2019]
https://elpais.com/cultura/2016/12/05/babelia/1480948445_494262.html
- Mainer, José-Carlos (2017), «Escribir sin que se note», *El País* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
https://elpais.com/cultura/2017/12/27/babelia/1514378442_111461.html
- Marco, Joaquín (1988), «La tinta simpática», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/10/15/059.html>

- Ordovás, Julio José (2004), «Un ir más lejos», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultura/2004/12/30/024.html>
- Pozuelo Yvancos, José María (1999), «Diarios de Trapiello», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1999/07/10/020.html>
- Sánchez Cámara, Ignacio (1994), «Los mejores libros del año», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1994/12/30/018.html>
- Senabre, Ricardo (1996b), «La malandanza», *ABC* [en línea] [consulta: 25/05/2019]<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultura/1992/04/17/009.html>

