

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Programa de Doctorado con Mención de Calidad:
La literatura española en relación con las literaturas europeas

**LOS DIETARIOS DE
PERE GIMFERRER Y ENRIQUE VILA-MATAS**

JUAN JOSÉ GONZÁLEZ POZUELO

DIRECTOR: DR. JOSÉ ROMERA CASTILLO

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Curso 2008-2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
PRIMERA PARTE: SOBRE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA	
1. Exergo	14
2. El impulso autobiográfico	23
3. Razones y fines de la autobiografía	28
4. Actualidad y tradición de lo autobiográfico	41
5. La definición sin límites	49
6. Ficción y verdad en lo autobiográfico	61
6.1. Autoficción y autobiografía	76
7. Los avatares del sujeto	81
7.1 La “angustia ontológica”	84
7.2 La construcción del Yo	87
7.3 Entre la <i>Scilla</i> testimonial y la <i>Caribdis</i> autorreferencial	94
8. De la memoria y sus trampantojos	98
9. Diversos subgéneros:	107
9.1 Autobiografías y Memorias	108
9.2 Diarios	108
9.3 Epistolarios	108
9.4 Autorretratos	108
9.5 Géneros fronterizos	109
SEGUNDA PARTE: LA DIARÍSTICA: DIARIOS Y DIETARIOS	
1. El diario: “La quintaesencia de la literatura íntima”.	111

1.1.	La controvertida definición de un espacio abierto.	129
1.1.1.	Diseminación.	130
1.1.2.	Recolección y tasación.	144
1.2.	El monstruo en su laberinto: la intimidad.	147
1.3.	Materiales contables	154
1.4.	Diario <i>versus</i> Dietario	165
2.	Los <i>blogs</i> o bitácoras.	171

TERCERA PARTE: LOS DIETARIOS DE PERE GIMFERRER Y ENRIQUE VILA-MATAS

1.	Consideraciones generales	181
1.1.	Descripción de los dietarios	186
1.2.	Adscripción genérica	187
1.3.	Abanico temático	189
1.3.1.	Breve estadística de los contenidos	192
2.	El dietario como objeto de reflexión	195
3.	Planteamientos retóricos: la <i>dispositio</i>	204
4.	Autorretrato	218
4.1.	La intimidad	237
4.2.	La mirada	249
4.2.1.	El cine	256
5.	Lo literario	261
5.1.	La poética	273
5.2.	El canon	286
5.3.	Genealogía del dandismo	294
5.4.	El doble	299
6.	Lo social	301
6.1.	La Historia	303

6.2. Barcelona	310
6.3. El decadentismo	315
6.4. Mitología moderna.	321
7. La música	327
8. Internet: los <i>blogs</i>	334
9. Anecdotario	341
10. Planteamientos retóricos: la <i>elocutio</i> .	345
CONCLUSIONES	355
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	372
PRIMER ANEXO	380
SEGUNDO ANEXO	394

Llega a ser el que eres.

(Píndaro)

**Hay que entrar en sí mismo
armado hasta los dientes.**

(Paul Valéry)

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se realiza en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías ([SELITEN@T](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T)), de la UNED, dirigido por el profesor Dr. José Romera Castillo, en el que se realizan una serie de actividades como puede verse en la página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

Una de ellas se detiene en el estudio de la escritura autobiográfica, sobre la que se han realizado diferentes actividades, que sintetizo a continuación:

1.- CONGRESOS INTERNACIONALES

- ROMERA CASTILLO, José *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, 505 págs.
- ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros, 647 págs.
- ___ (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros, 591 págs.
- ROMERA CASTILLO, José, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 582 págs.

2.- ARTÍCULOS EN LA REVISTA *SIGNA*

El [SELITEN@T](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T) publica, anualmente, bajo la dirección del Dr. Romera Castillo, la revista *Signa* (de la que han aparecido 18 números) en dos formatos:

- a) Impreso (Madrid: Ediciones UNED).
- b) Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>.

La revista ha publicado en los números editados hasta el momento diversos trabajos sobre el tema.

3.- SELECCIÓN DE PUBLICACIONES DEL DIRECTOR

- ROMERA CASTILLO, José (2003). "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el [SELITEN@T](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T) de la Universidad Nacional

- de Educación a Distancia". En *Actas del XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*, Vicente Granados Palomares (ed.), 205-220. Madrid: UNED.
- ___ (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros..
- ___ (1999). "Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)". En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.), 35-52. Jaén: Universidad.
- ___ (1981). "La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura". En *La literatura como signo*, José Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Playor.
- ___ (1991). "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)". *Suplementos Anthropos* 29, 170-184. [Número monográfico sobre *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.*]
- ___ (1996). "Senderos de vida en la escritura española (1993)". En *Actas del II Congreso Internacional sobre Caminería Hispánica*, vol. II, 461-478. Guadalajara: Aache Ediciones.
- ___ (1998). "Senderos de vida en la literatura española (1994)". En *Estudios de Lingüística Textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Estanislao Ramón Trives y Herminia Provencio Garrigós (eds.), 435-445. Murcia: Universidad.
- ___ (1996). "Senderos de vida en la escritura española (1995)". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* (Universidad de Barcelona) 1, 57-67.
- ___ (1994). "Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)". En *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, Juan Villegas (ed.), vol. II, 140-148. Irvine: University of California. [Incluido en su libro, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 127-141).]
- ___ (1995). "Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años". En *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Ferrán Carbó et alii* (eds.), Ferrán Carbó et alii (eds.), vol. II, 727-740. València: Universitat de València / Facultat de Filologia ("Quaderns de Filologia. Estudis Literaris"). [[Incluido en su libro, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 201-224).]
- ___ (1992). "Escritos autobiográficos de autores literarios traducidos en España (1990-92). Una selección". *Compás de Letras* 1, 244-257. [Una versión muy ampliada se encuentra en su libro, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 441-517).]
- ___ (2001). "Spain: 20th Century". En *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*. Margaretta Jolly

- (ed.), vol. II, 829-830. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers,
- ____ (2004). "Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España". En *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M.^a Ángeles Herмосilla (eds.), 95-112. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2006). "Fragmentaridad diarística: sobre Miguel Torga". *Forma breve (Portugal)* 4, 107-124.

4.- TESIS DE DOCTORADO Y MEMORIAS DE INVESTIGACIÓN (DIRIGIDAS POR EL PROF. JOSÉ ROMERA CASTILLO)

4.1.- Tesis de doctorado:

- a) María Luisa Maillard García, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación* (Lleida: Edicions de la Universitat, *Ensayos / Scriptura* n.º 6, 1997).
- b) Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina* (Berná: Peter Lang, 2000, 421 págs.; con prólogo de José Romera Castillo).
- c) Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* (defendida en febrero de 2003, como Doctorado Europeo) (<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Refe=6037>>). Publicada en versión impresa en varias entregas: *Los estudios biográficos ganivetianos y la identificación autoficticia de Ángel Ganivet* y *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad* (Logroño: Seminario de Estudios de Relatos de Vida y Autobiografías de la Universidad de La Rioja, 2004, respectivamente); *De soslayo en el espejo. Ganivet y el héroe autobiográfico en la modernidad* (Madrid: Devenir, 2005) -V Premio de Ensayo Miguel de Unamuno 2004-; así como *Aproximación semiótica a los rasgos de la escritura autobiográfica* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, *Biblioteca de Investigación* n.º 37; con prólogo de José Romera Castillo) y *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica* (Salamanca: CELYA, 2004).
- d) Eusebio Cedena Gallardo, *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra* (defendida en 2004). Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, 559 págs.; con prólogo de José Romera Castillo.
- e) Fernando Romera Galán, *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila* (defendida en 2009).

Inédita.

4.2.- Memorias de Investigación y Trabajos del DEA
(inéditos):

Además de las que culminaron en tesis de doctorado, se han realizado las siguientes: *Las imágenes de la luz en el 'Libro de la Vida' de Santa Teresa de Jesús*, de Montserrat Izquierdo Sorlí (1983); *Propuesta para una lectura de las Cartas de Pedro de Valdivia*, de Jimena Sepúlveda Brito (1992); *Parcelas autobiográficas en la obra de Gabriel Miró*, de Francisco Reus Boyd-Swan (1983); *Lo autobiográfico en 'La realidad y el deseo'*, de Luis Cernuda, de María del Mar Pastor Navarro (1985); *La voz del otro y la otra voz: Zenobia Camprubí, María Martínez Sierra, Dolores Medio y Alejandra Pizarnik*, de Carmen Palomo García (2007); *La prosa autobiográfica de Carlos Barral*, de Cecilio Díaz González (1991); *Autobiografía y novela en algunas escritoras de la generación del 68*, de Salustiano Martín González (1992); *La escritura autobiográfica de Ramón Carnicer*, de Helena Fidalgo Robleda (1994); *La escritura autobiográfica de Terenci Moix en "El cine de los sábados" y "El beso de Peter Pan"*, de Thomas Fone (2001); *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*, de Juan Carlos Romero Molina (2005); *Estudio de la literatura autobiográfica de Miguel Delibes (1989-1992)*, de Luis Abad Merino (2006); *El ciclo de Federico Sánchez de Jorge Semprún entre la autoficción y la memoria política*, de Íñigo Amo González (2008) y *Los elementos autobiográficos en la narrativa de Fernando del Paso*, de Alfredo Cerda Muños (1995).

A ellas se une este Trabajo de Investigación, bajo la dirección del profesor Dr. José Romera Castillo.

Me propongo en esta investigación hacer un análisis comparativo de los dietarios de Pere Gimferrer y de Enrique Vila-Matas no sólo para descubrir las semejanzas o diferencias de planteamiento que pueda haber entre los dos escritores catalanes, cada uno de los cuales tiene un reconocido mundo propio, sino para, desde el planteamiento teórico inicial, una revisión en profundidad tanto del género autobiográfico como del subgénero diarístico, en el que se incluyen los dietarios como una manifestación específica de los mismos, llegar a alguna conclusión positiva sobre la naturaleza propia de dichos dietarios, tanto desde el punto de vista formal como desde el de los contenidos.

Para ello, he estructurado el trabajo en tres partes. La primera la dedico a la revisión del género autobiográfico a partir de las principales cuestiones teóricas que se debaten sobre el mismo. Al hilo de un planteamiento personal que arranca del análisis del impulso autobiográfico en el ser humano, recorro el desarrollo del género a través de las aportaciones hermenéuticas que han iluminado, e incluso forjado, me atrevería a decir, la naturaleza del género, su idiosincrasia y sus límites. Todo ello sin descuidar la perspectiva diacrónica ni el examen detenido de esos hitos fundamentales que, en género tan reciente, han marcado caminos de reflexión por los que todavía se puede transitar con provecho e imaginación, a juzgar por las constantes aportaciones teóricas y prácticas que se publican anualmente en un campo en el que aún queda tantísimo trabajo por hacer. De ahí que no se hayan de escatimar los elogios a proyectos de tanta trascendencia para el género que nos ocupa como los esfuerzos de Anna Caballé o de José Romera, en sus departamentos respectivos, auténticos centros de referencia para el estudio de lo autobiográfico y de la literatura del Yo en general.

La segunda parte selecciona, dentro del universo de lo autobiográfico un subgénero específico, el diario, cuya importancia social no hace sino ganar enteros y adeptos con el paso del tiempo. Complemento indispensable de las autobiografías, y a veces verdaderas autobiografías ellos mismos, si mantenidos a lo largo de los años, los diarios tienen un valor inequívoco por sí mismos y constituyen un subgénero sólido y cada vez más leído. Sea como reacción frente al uniformismo de la globalización, sea como efecto secundario del culto al yo que domina las sociedades de los países desarrollados, el caso es que la publicación de los diarios, como una importante provincia de la literatura –aunque esto mismo constituya un debate aún no cerrado entre los estudiosos–, ha creado un público fiel y numeroso con una demanda estable. En el estudio del Diario como subgénero de la autobiografía –aunque otros considerarían a

ambos, diarios y autobiografías como cohipónimos de un posible hiperónimo que fuera “La escritura del Yo”— me he detenido en los ejes fundamentales del subgénero: la posible o imposible definición, el concepto de intimidad y los materiales propios o impropios del género; todas ellas, como se advierte, cuestiones sujetas a polémica y continuas revisiones y aportaciones. A modo de excursus, pero estrechamente relacionado con el tema de la diarística, he aventurado una breve introducción al mundo de las bitácoras o *blogs*, cuya progresión geométrica amenaza con alterar el rígido sistema de géneros y subgéneros, en la medida en que dichos *blogs*, por ejemplo, constituyen una síntesis afortunada de los diarios y dietarios contra los que la obra escrita, sean los diarios íntimos, sean los dietarios, no podrán competir en el futuro, atendiendo a las posibilidades de expresión que internet permite y que se sintetizan en el último apartado de la segunda parte.

Finalmente, dedico la tercera parte al análisis comparativo de los dietarios de Gimferrer y Vila-Matas. Dicho análisis partirá de la circunstancia en que ambos fueron escritos y publicados y tratará, en primer lugar, de comprobar la pertinencia de su adscripción a dicha forma diarística. Posteriormente, efectuaré un análisis del texto de cada uno de ellos, así como una elucidación de los temas centrales de los mismos, de la estética, la ética y el valor documental que se manifiesta en ambos dietarios.

Finalmente, quisiera agradecer a José Romera Castillo el afecto con que recibió a este estudiantón y la maestría con que supo conducirme por la intrincada floresta de lo autobiográfico en una *quest* que pretendía explorar caminos de difícil tránsito y a cuyo término, de su mano paciente y castigadora, en su sentido medieval, ha llegado, y de lo cual el presente trabajo es testimonio.

Así mismo, quiero agradecerle a mi mujer, Mercedes Mas Cernícharo, la paciencia con que ha seguido esta *quest* y la empatía con que ha vivido mis euforias y mis desalientos. Reconocimiento que

hago extensivo a mis hijos, Lucas y Marcela, por cómo han sabido soportar mi distracción durante todo este año de trabajo intenso.

A todos ellos dedico este trabajo que, más allá de la recompensa inmanente a cualquier trabajo de investigación, y para quien más va camino de cerrar la carrera académica y vital que de abrirlas, me ha deparado una impagable apertura de horizontes creativos y una renovada capacidad de lectura de la literatura del Yo

PRIMERA PARTE: SOBRE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

1.- Exergo

Aunque lo autobiográfico es una modalidad de escritura que ha sido estudiada desde no hace mucho -comparada con la épica, la lírica o el teatro-, su importancia no ha dejado de crecer desde que la atención de los estudiosos se volcó en ella hacia la mitad del pasado siglo. La aparición del propio término, “autobiografía”, como nos recuerda María Antonia Álvarez (1989: 439-450), tiene lugar en Alemania a principios del siglo XIX, y *el Oxford English Dictionary* atribuye el primer uso en inglés a Southey, en 1809, en un artículo de literatura portuguesa. Elisabeth Bruss, por su parte (1991: 62-79), nos recuerda que “aunque el término biografía fue de uso frecuente después de 1680, no fue hasta 1809 en que Robert Southey inventó o tradujo la palabra para *Quarterly Review*, cuando autobiografía se convirtió en una denominación familiar en Inglaterra”. Hasta ese momento, fueron varias las denominaciones empleadas para referirse a los escritos autobiográficos: vida, confesiones, memorias, etc.

No puede hablarse de un descubrimiento repentino, porque la atención hacia los géneros del “yo”, las “confesiones”, las “memorias”, los “diarios”, los “epistolarios”, y las “autobiografías”, por más que estas tuvieran en sus inicios más de memorias que propiamente del desvelamiento de un yo individual, ha existido desde que Agustín de Hipona bautizara como *Confesiones* su autobiografía espiritual, una exhibición de la vida interior expuesta en términos de acto de contrición, más que de atrición, porque no se compadece con la valentía de San Agustín, a la hora de mostrar sus imperfecciones, el temor al castigo que de éstas se pudiera derivar.

Desde el siglo V hemos de esperar hasta finales del XVI para encontrar la otra obra magna que, a nivel europeo, marca, con sello

indeleble, el futuro de los géneros del “yo”, los *Ensayos*, de Montaigne. Antes, en España, Teresa de Cartagena y Teresa de Jesús habrán dado muestras inequívocas de que el género no es exclusivamente cosa de hombres y de que la autobiografía tuvo en España una obra genial en sus inicios, la *Vida* de Teresa de Jesús, que no hallaría continuación prácticamente casi hasta nuestros días en que han aparecido obras tan de mérito como los dos volúmenes autobiográficos de Juan Goytisolo: *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifas* (1986), una auténtica revolución en el panorama autobiográfico por la vehemente sinceridad y exhaustividad del autor, quien no ha dejado fuera del campo de su indagación íntima ninguna parcela; tanto que de su obra podría decirse lo que poéticamente afirmó Walt Whitman de la suya en su poema *¡Hasta pronto!*: “Camarada, esto no es un libro,/el que lo toca, toca a un hombre”, perteneciente a su famoso libro *Leaves of grass*, tal y como lo recoge Paul John Eakin (1991) en su esclarecedor trabajo *Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje*.

A diferencia de lo que ocurre en cualquier campo de investigación literaria, el terreno de lo autobiográfico constituye un paradigma *sui generis* en la medida en que su fundamento genérico se aparta de la ficción y se atiene a la verdad de lo revelado por el autor, si bien, a la hora de buscarle acomodo taxonómico, suele incluirse en la Literatura, antes que en la Historia o en la Sociología, por ejemplo.

Hay pues, una parte, podríamos llamarla *documental*, cuya veracidad es, en el caso de lo autobiográfico, inexcusable. Sin embargo, y según lo explica José Domínguez Caparrós (1993:179), “En Grecia distingue Bajtín dos tipos de autobiografías: el platónico, en cuya base está el cronotopo¹ ‘vida de quien busca el verdadero

¹ Recordemos que Bajtín, en su ensayo sobre las formas del tiempo en la novela, definía el cronotopo, categoría crítica inventada por él, como la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en la literatura. William Rowe (1999), por su parte, lo define así: “Según la definición de

conocimiento' y el de biografías y autobiografías retóricas, cuya base es el encomio, elogio fúnebre y conmemorativo. Esta forma da lugar a la primera autobiografía antigua: la autodefensa de Isócrates.”

No quiero entrar en este exergo en la cuestión “palpitante” de si lo autobiográfico ha de ser considerado un género literario en condiciones de igualdad con los sancionados por la tradición o no, pero de que, como sostiene Bajtín, es hijo de la Retórica, no cabe la menor duda. Y de ahí a los procedimientos literarios, en lo tocante a la *dispositio* y a la *elocutio*, apenas hay un breve trecho que muchos autobiógrafos recorren y aun traspasan para llegar a la *autoficción* (subgénero de la novela establecido por Serge Doubrovski (1977) que cae de lleno en la *inventio*, algo que le está prohibido a la autobiografía), como es el caso del jerezano Caballero Bonald, quien confiesa que, si no es en un marco de ficción, se reconoce incapaz de afrontar su propia autobiografía.

De igual manera, no son pocos los críticos, abanderados por De Man y su perspectiva de la autobiografía como desfiguración (*de-facement*²) y por Sprinker y la perspectiva apocalíptica que supone su concepto del yo como ficción que lleva aparejado el final de la autobiografía, que niegan todo valor referencial a lo autobiográfico y defienden el valor de construcción, de *inventio* que, a través de la escritura, realiza el autobiografiado de sí mismo: lo que se revive no es lo que se vivió, aquello que se cuenta que sucedió en modo al-

Bakhtine, ‘el cronotopo es el lugar donde se atan y desatan los nudos de la narrativa. Se puede decir sin reservas que a ellos pertenece el sentido que moldea la narración’. Por eso yuxtapone los ordenamientos espaciotemporales que son internos a una obra con los que son externos, contextuales: aunque no son iguales, estos ordenamientos son inseparables. Vistos de este modo –concluye Rowe– todos los textos –la literatura, la historiografía, la antropología, la crítica cultural, etc.–, comparten ensamblajes temporoespaciales equiparables”.

² A título anecdótico, quiero señalar que en la portada del número especial de la Revista Anthropos dedicado a *La autobiografía en la España contemporánea* se reproduce el *Estudio para un autorretrato*, de 1980, de Francis Bacon. La desfiguración, el *de-facement*, propio de este artista, buena parte de la obra del cual gira en torno a la exploración del yo, constituye, sin ningún género de duda, la mejor ilustración de estos problemas ontológicos, epistemológicos y diegéticos en que se debate el género de la autobiografía.

gundo puede ser lo que sucedió, sino una reconstrucción verbal que cae más, a juicio de esos críticos, del lado de la ficción que de la verdad empírica.

Debo añadir, aunque esta referencia tenga todos los visos de ser una entrada abrupta en la materia, una entrada *in media res*, que la posición de Sprinker (1991: 118-128) está inequívocamente inspirada en la teoría ontológica nietzscheana, según la cual, en palabras del propio Nietzsche:

el sujeto no es algo dado, es algo añadido, inventado y proyectado tras lo que no hay (...) El sujeto es la ficción de que muchos estados similares en nosotros son el efecto de un sustrato, pero somos nosotros los que primero creamos la "semejanza" entre esos estados; lo importante no es tanto su semejanza como el hecho de que nosotros los modifiquemos y los hagamos similares; las distinciones entre 'sujeto', 'objeto' y 'atributo' son, entonces, invenciones que se imponen de forma esquemática sobre hechos manifiestos. La observación fundamentalmente falsa es aquella según la cual es uno mismo el que hace algo, el que sufre, el que posee algo o tiene una cualidad determinada.

Discúlpese la extensión de la cita anterior en este estadio liminar del trabajo, pero hay conceptos seminales en el estudio de lo autobiográfico que, una vez han hecho acto de presencia, conviene conocer en todos sus extremos para hacernos claramente a la idea de qué significan exactamente algunas formulaciones teóricas, como en este caso la de Sprinker o la de De Man, quien abrió un campo novedoso y fértil en la interpretación del fenómeno autobiográfico. Más adelante leeremos otras con idéntico detalle, porque el objetivo de la presente exposición es ser fiel a la letra y al espíritu de las teorías que, década tras década, han ido jalonando la apasionante aventura hermenéutica del deslinde de lo autobiográfico como género.

Como Gusdorf, pionero de los estudios sobre lo autobiográfico con sus *Condiciones y límites de la autobiografía*, publicado en 1956, sostenía (1991: 9-18): “el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes”, de lo cual se infiere que el campo de investigación debería de estar perfectamente acotado y que, en principio, no les debería costar, a los críticos, ponerse de acuerdo sobre las características generales del mismo. La realidad, sin embargo, es muy otra, como veremos en la primera parte del trabajo en que pasaremos revista a la evolución diacrónica de las diversas concepciones acerca del género.

Pudiera creerse, pues, que lo autobiográfico no habría de presentar problemas epistemológicos o hermenéuticos de primer orden, ateniéndonos a lo que podríamos denominar su voluntad de verdad, de certeza, un impulso referencial que condiciona la determinación de los límites del género; pero nada es sencillo en todo cuanto rodea a lo autobiográfico y de todo se hace cuestión la crítica con indudable oportunidad, lo que ha permitido que, hoy por hoy, no haya género con más proyección pública en sus diferentes variedades: autobiografías, diarios, dietarios, epistolarios, memorias, etc., porque los subgéneros de lo autobiográfico tienen en nuestros días tanta o más importancia que la propia autobiografía como paraguas conceptual bajo el que se cobijan. De hecho, la segunda parte de este trabajo está dedicada al subgénero del Diario, el cual, a pesar de su aparente sencillez, esconde no pocas posiciones enconadas respecto de su definición, estructura y contenidos, como veremos más adelante, y la tercera al estudio comparativo de dos dietarios, el de Pere Gimferrer y el que acaba de publicar Enrique Vila-Matas.

Se diría que la sociedad desarrollada ha hallado, en los géneros del “yo” la vía de expresión, de autorreconocimiento, e incluso de autocuestionamiento, que la burguesía del XIX halló en la novela. El individualismo contemporáneo, tras el derrumbe de la utopía comu-

nista, encuentra en los géneros del yo un fiel reflejo de su condición problemática, conflictiva. Después de la labor erosionadora de Nietzsche sobre los valores tradicionales, y de la fecunda invención del psicoanálisis de Freud, con su teoría sobre la fragmentación del yo y la importancia del inconsciente, el hombre contemporáneo ha sentido la necesidad de reconsiderar su propia vida, siempre con vistas a encontrar la unidad perdida, y qué mejor entonces que acercarse a las de los demás para buscar identificaciones, modelos o, según y cómo, incluso consuelo y hasta provocación.

Pero sobre todo modelos, como defiende Karl Weintraub (1991: 18-32), en su artículo *Autobiografía y conciencia histórica*, donde repasa no sólo la progresiva asunción, por parte del hombre occidental, de su individualidad, sino también los procedimientos que siguió para alcanzar esa meta. Entre ellos figura, a modo de transición entre lo colectivo y lo individual, la necesidad del autobiógrafo de buscar un modelo, un molde, que le sirviera de inspiración y garantizara con su prestigio la bondad de su esfuerzo, pero esa búsqueda de modelo acaba convirtiéndose en la búsqueda del propio sujeto. De todo esto, sin embargo, hablaremos más detalladamente cuando meditemos sobre la importancia obvia del sujeto, del *autos* de la auto-bio-grafía, según la división tripartita de Olney.

Desde que Georges Gusdorf publicara su artículo, en el que se analizaban por primera vez de forma sistemática las características de un género que, hasta ese momento, parecía haber pasado inadvertido para los estudiosos de la literatura, como si se tratase de un género menor que en modo alguno podía competir con los géneros canónicos de la literatura, ha sido incesante el aumento, ¡casi exponencial!, de la bibliografía sobre el tema. Y ello hasta el punto que hoy lo autobiográfico ocupa un lugar casi de preeminencia en la atención de los estudiosos, y se multiplican los congresos e incluso la atención pública al fenómeno de las escrituras del yo.

No es tanto que haya habido una inflación de ficción cuanto que la globalización uniformadora que nos ha tocado vivir nos ha empujado hacia la búsqueda de lo singular, de lo personal, de lo que de individual y único hay en cada uno de nosotros o en cada uno de nuestros pueblos, pues, a su manera, el reverdecimiento de los nacionalismos es fruto de la misma situación.

Sería temerario, por lo tanto, hablar de la muerte de la novela, a la que no pocos críticos han enterrado ya por lo menos una docena de veces, porque la novela (y ya sabemos la definición que dio Cela (1958: 9) de ella en el prólogo a *Mrs Caldwell habla con su hijo*: “novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite, debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela”) es un género con una capacidad de adaptación y transformación tan insólita que, como está pasando con la *autoficción*, definida por Doubrovski, es capaz de vampirizar cuanto se le acerque para integrarlo en ella; del mismo modo que ella es capaz de contagiar su libertad fabuladora y sus técnicas narrativas a cualquier género que caiga dentro de su radio de influencia. No hemos de olvidar que la biografía, la narración de una vida, es el fundamento por excelencia de la novela. ¿Cómo iba a hurtarse la autobiografía, así pues, al influjo de un género que le ofrecía un molde, una estructura acreditada?

De ahí, la resistencia de Lejeune, el gran patriarca europeo de los estudios sobre la autobiografía, a dejarse comer el terreno por la ficción y su insistencia en mantener el deslinde de lo autobiográfico como género propio gracias a lo que él ha denominado, con no poca fortuna, *el pacto autobiográfico*, del que no tardaremos en hablar más detenidamente.

Desde aquella fecha auroral de 1956, pues, el fenómeno de lo autobiográfico ha suscitado el interés de estudiosos cuyas obras han conseguido no sólo dibujar un detallado plano mediante el cual transitar por el género, sino, sobre todo, indicar la complejidad polémica de muchos de esos lugares sobre cuya descripción es casi imposible

ponerse de acuerdo, por las opuestas interpretaciones que llegan a hacerse de los mismos. La sutileza con que los deconstruccionistas, por ejemplo, han analizado el género, poniendo el acento en la cuestión, o cuestiones, del sujeto y la enunciación es quizás el paradigma de ese desencuentro hermenéutico sobre el género.

Gusdorf (1991: 9-18) fue, sin duda, quien marcó los hitos del estudio del género, al señalar, como es bien sabido, que

la autobiografía propiamente dicha se impone como programa reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo. Esta unidad vivida de comportamientos y de actitudes no procede del exterior: es cierto que los hechos nos influyen, a veces nos determinan y siempre nos delimitan; pero los temas esenciales, los esquemas estructurales que se imponen al material de los hechos exteriores son los elementos constituyentes de la personalidad (...) El hombre que cuenta su vida se busca a sí mismo a través de su historia; no se entrega a una ocupación objetiva y desinteresada, sino a una obra de justificación personal.

Una definición como la anterior, que podríamos calificar casi de ingenua o primitiva, a tenor de la complejidad epistemológica de los planteamientos de quienes han continuado su esfuerzo inicial, muestra sin embargo lo esencial del impulso autobiográfico: La persona que se busca a sí misma a lo largo del tiempo y que quiere rescatarse para poner de relieve la unidad de su propia vida y justificarse. Estudios actuales demuestran con claridad que incluso los discursos del autobiógrafo son discursos de índole social que él usa y que, en consecuencia, responden antes a un contexto social que a una creación estrictamente individual: no escribe uno la autobiografía que quiere, sino la que los tipos de discursos de los que dispone le permiten.

En lo autobiográfico, sin embargo, entran tantos factores: el sujeto, la verdad, la memoria, el receptor, la enunciación, el discurso, etc., que el análisis de todos y cada uno de ellos para elucidar la

verdadera naturaleza del género ha deparado ese aumento exponencial de la bibliografía a que hemos hecho referencia. Más adelante, en el desarrollo pormenorizado de los tres grandes apartados en que se ha acabado dividiendo el estudio de lo autobiográfico según la conocida formulación de Olney –a partir de la propia palabra: *autos, bios y grafé*: el yo, la vida y la escritura–, volveré sobre buena parte de las teorías hasta ahora esbozadas, hitos que han jalonado el camino de la investigación sobre el género autobiográfico hasta su reconocimiento, y su valoración como uno de los géneros con más posibilidades de futuro, por más que, como hemos apuntado, éstas tengan que competir con las mil y una metamorfosis del género novelístico, entre otros géneros de mayor tradición en el campo literario.

Lo autobiográfico es un género recién llegado a la notoriedad pública, pero su capacidad expresiva y comunicativa es de tal naturaleza que está arrumbando la vieja división genérica mediante la aparición de obras que tienen naturaleza narrativa, lírica e incluso dramática sin dejar de expresar la verdad de una vida, aun disfrazada de ficción en el caso extremo y polémico de la *autoficción*, esto es, de la persona que se toma a sí misma como objeto de la narración, pero sin garantizar el carácter objetivo de las revelaciones que haga en el transcurso de la narración.

Más allá de otras consideraciones teóricas pertinentes, conviene señalar que las últimas tendencias en el estudio de lo autobiográfico ponen de relieve lo mucho que este género tiene de acto performativo, de acto de habla, según estos han sido definidos por los creadores de la Pragmática: Morris, Grice, Austin, Searle, etc. A partir de la teoría de los actos de habla, se ha puesto el acento en el valor performativo de lo autobiográfico: no se trata tanto de una obra más o menos de carácter literario, sino de un acto de comunicación que tiene valor en sí mismo, un género cuyo decir es, en realidad, un obrar y frente al que el interlocutor, que lo valida como tal mensaje,

ha de dar una respuesta. Se trata de una vía de análisis del género que desplaza el interés hacia el receptor como elemento imprescindible para dotar de sentido al género, algo de lo que, de aquí a poco, veremos con más detenimiento.

No quiero acabar este breve exergo sin antes dejar bien claro que lo autobiográfico es un concepto-marco que contiene diversas manifestaciones unidas todas ellas en torno a lo que los críticos han denominado escrituras del yo. Sin embargo, las diferencias entre unas y otras manifestaciones son bien notables. En la segunda parte de este trabajo abordaré una de ellas, el Diario, y trataré en profundidad sus rasgos definidores y la problemática teórica que ha suscitado, amén de llevar todo ello después, en la tercera, al plano práctico del análisis de las obras de Gimferrer y de Vila-Matas.

2. El impulso autobiográfico

El movimiento centrípeto que significa la mirada autobiográfica, ¿ha existido desde siempre?, ¿nos hemos tenido desde siempre como objeto singular de nuestra curiosidad?, ¿hemos albergado desde siempre la convicción de que somos distintos de los demás, aun siendo como ellos?, ¿o hemos renunciado, por el contrario, temerosos de ese conocimiento propio, al desafío de aceptarnos otros y ajenos a los demás? ¿Cuándo, por otro lado, surgió en nosotros la “herida” del tiempo, la necesidad casi compulsiva de visitar el pasado para revivirlo, recuperarlo, modificarlo o expiarlo? ¿Desde cuándo la memoria nos expulsó del aquí y el ahora, del presente, del único paraíso posible? ¿Desde cuándo nos hemos sentido escindidos irremediabilmente? ¿Desde cuándo nos ha obligado, esa fractura, a buscar a toda costa la sutura que nos permita recuperar la utópica e ingenua unidad perdida de nuestro yo?

Si la aparición de la propia imagen en el espejo representa para el infante la aparición del otro sin nombre, un tercero al que le

llevará toda la vida reconocer y con el que muy difícilmente podrá llegar a identificarse hasta el punto de formar una unidad; en la evolución de la especie humana la mirada autobiográfica guarda una semejanza total con esa fase de la evolución psicológica descrita por Lacan, a la que más adelante volveremos, con ocasión del debate sobre el sujeto.

Se trata, además, de un fenómeno relativamente reciente, en términos evolutivos. Durante milenios el individuo ha sido uno con el grupo, y no ha podido siquiera plantearse la existencia propia desde una perspectiva individual, alejada de la existencia del grupo que constituía su razón de ser y que le confería su lugar en el mundo. Por otro lado, y a pesar de esa vinculación a la horda, al grupo, a la tribu, al pueblo, el impulso autobiográfico es común a todos los seres, al menos desde el perfeccionamiento del lenguaje. En muchos trabajos de campo antropológicos se recoge una tradición común a muy diversas partes del globo: la recitación de la genealogía familiar: los niños escuchan con delectación esa larga lista de nombres y de relaciones familiares que conforman su identidad, un engranaje del que ellos forman parte y en el que se inscriben para poder transmitirlo a su vez a sus hijos.

En la enunciación de esa cadena generacional el individuo se siente parte de un continuo vital que le garantiza la unión con quienes fueron, cuyos nombres y parentesco recitan como un mantra, y con quienes les sucederán, comenzando por sus propios hijos, sus nietos, etc. Y en este caso, nombrar vale tanto como resucitar, como devolver la vida, o como impedir que mueran del todo.

A su manera, participan en ese rito del recuento genealógico del mismo modo que, en las sociedades totémicas, el consumo del tótem garantiza al comensal la adquisición de todos los valores positivos del tótem de la tribu. Formar parte de una genealogía significa, así pues, formar parte de una biografía plural en la que, como es

lógico, en modo alguno es posible aún la individualidad, ni tan siquiera un atisbo de la misma.

Nada es la persona, pues, fuera del grupo familiar y de la tribu; pero constituye un placer trazar hacia el pasado el hilo existencial que da sentido a la vida. Los apellidos, el *cognomen* latino, son reliquias de esa pertenencia grupal a cuyo fin colectivo había de subordinarse el individual. La dimensión social del individuo ha constituido un lastre del que sólo muy poco a poco ha sido la persona capaz de liberarse.

La individualización ha sido un larguísimo proceso. Casi todos los teóricos están de acuerdo en señalar que la primera mirada autobiográfica que aparece en Occidente es la de San Agustín de Hipona en sus celebérrimas *Confesiones*. Él inaugura una práctica, la de escrutarse íntimamente, que constituirá el fundamento de ese impulso autobiográfico que va a estar jalonado, a lo largo de los siglos, por obras que irán conformando, a sus variopintas maneras, un nuevo género, la autobiografía, a cuya madurez literaria estamos asistiendo en estos comienzos del siglo XXI.

Hay mucho de valentía en esa mirada interior. Y no poco, también, de desafío. Porque el proceso de individualización se resuelve siempre en un enfrentamiento y, no pocas veces, en un desclasamiento o en una exclusión. Piénsese en casos como el de Dante y su *Vita Nuova* o el de Abelardo y sus *Epístolas a Eloísa* o su *Historia de mis calamidades*, por ejemplo, figuras capitales de esa nueva mirada que se consolida en el Humanismo y en el Renacimiento, cuando cambia radicalmente la concepción de la persona, como se puede apreciar en esa pequeña y deliciosa joya sociológica que es *El cortesano*, de Baltasar de Castiglione. Antes, una obra como *Consolación de la Filosofía*, de Severino Boecio, escrita en la cárcel en el siglo VI, obra en la misma dirección. Y si las *Coplas* de Jorge Manrique constituyen un ejercicio biográfico y una reflexión filosófica sobre el tiempo y la mortalidad -¡dos motores de lo auto-

biográfico!-, en deuda está el caballero con Boecio, de quien toma algo más que ideas. Hablar del largo proceso de la individualización sin mencionar *Mi secreto*, de Petrarca –*Secreto mío* lo traducen en Cátedra, Yarza y Tatjer en la edición de Rico–, en la que el autor habla nada menos que con San Agustín, sería no hacer justicia al gran humanista, quien, sin embargo, plasmó en su *Cancionero* una parte esencial de su autobiografía.

Finalmente, no quisiera dejar de señalar que ese impulso autobiográfico tiene una dimensión popular que hace de la biografía ajena y de la autobiografía motivos de relación social que cohesionan una amplia capa de la población, aun a riesgo, habitualmente, de degradar esas artes narrativas y así mismo sus contenidos, que se trivializan hasta el esperpento.

En estos tiempos, el florecimiento de lo autobiográfico tiene su reverso en la degradación a que se han visto sometidos los conceptos de intimidad y privacidad. “Vida privada” es, hoy por hoy, un concepto que choca frontalmente con esa especie de infundado *derecho* a saber la vida, obras y milagros de cualquiera, únicamente porque así lo exige la mercantilización de lo íntimo que ha supuesto la intrusión de los medios de comunicación, sobre todo las televisiones, públicas y privadas, en la vida de las personas, y a la que muchas de éstas se han prestado *gratis et amore* o mediante generosa remuneración. En este contexto social, pues, de desvalorización de lo íntimo, permanentemente en almoneda, no es de extrañar que los géneros biográfico y autobiográfico hayan acabado teniendo una presencia social relevante.

Mario Vargas Llosa (2008) introduce su estudio sobre Onetti, que titula *Viaje a la ficción*, con una referencia antropológica a los “habladores” a los contadores de historias en las tribus machiguengas, quienes, en su periplo por los diferentes asentamientos de esas tribus, llevaban y traían noticias y toda suerte de relatos, verdaderos

o inventados. El “hablador”, como era denominado, se plantaba ante su auditorio y ofrecía su monólogo (2008:20):

un verdadero popurrí u olla podrida de cosas disímiles: anécdotas de sus viajes por la selva, y de las familias y aldeas que visitaba, chismografías y noticias de aquellos otros machiguengas, dispersos por la inmensidad de las selvas amazónicas, mitos, leyendas, habladurías, seguramente invenciones suyas o ajenas, todo mezclado, enredado, confundido, lo que no parecía molestar a sus oyentes.

No se necesitan más pruebas, es cierto, para aquilatar el hecho de que, si bien en el principio existió un inequívoco interés por la vida de los otros, éste, en un largo proceso que, según Vargas Llosa, desembocará en la literatura, se fue redireccionando hacia la propia vida, por un lado, y hacia la ficción, por otro.

En nuestros días, la *autoficción*, curiosamente, viene a fundir aquello que en los tiempos primitivos se ofrecía ya fundido, en esa “olla podrida” que, con tanto acierto, ha definido el escritor peruano. Y aún más. Las tendencias literarias últimas tienden a la creación de obras misceláneas en las que la confusión de géneros, de temas y de registros estilísticos se impone frente al viejo orden de la separación estanca de los géneros sancionados por la tradición. Veremos en qué para. No ignoramos que los fenómenos artísticos están sometidos a la ley pendular, como defendió D’Ors, y que a un movimiento “barroco” le sucede otro “clásico” y así sucesivamente.

Confiemos, pues, en que la propagación de auténticas autobiografías con una contrastada calidad literaria acabe atrayendo a todo ese público sediento de novedades íntimas al disfrute de obras que, lejos de alimentar la sentimentalidad y sensualidad pervertidas que viven con delectación esperpéntica, puedan redimirlos de esa banalización para elevarlos a la verdadera manifestación de lo humano, a un verdadero sentido,

no venal ni “espectacular”, de la experiencia vital. Mucho me temo, sin embargo, que, como ocurre con otras artes, se produzca la inevitable doble red: la popular y la culta, que acaso no se encuentren nunca; como sucede con las películas taquilleras, *Torrentes* y similares compañías, y las auténticas obras de arte, usualmente propias de minorías. Con todo, también a veces las obras de arte acceden al éxito popular; y sucede en todas las artes, desde luego, sin excepción.

3. Razones y fines de la autobiografía

¿Por qué y, sobre todo, para qué escribimos nuestra autobiografía? No se trata de una cuestión retórica o baladí, ni mucho menos. Las razones por las que alguien decide tomar la pluma o el teclado y revivir su vida a través de la escritura quizás sean tantas como autobiógrafos hay y habrá. Pero en ningún caso se trata de un acto gratuito o de una suerte de reflejo mecánico, algo así como que “toca”, de repente, escribir la autobiografía.

No niego que haya quien sienta el impulso de hacerlo sin poder determinar la raíz del mismo; pero así que uno coge la pluma o se planta ante el teclado y abre una página en blanco de un procesador de textos para dedicarse a recontar su vida, la mediación consciente actúa de forma avasalladora. Entonces comienza la ardua reflexión sobre la trascendencia de ese acto aparentemente impulsivo al que nos hemos visto abocados y por el que vamos a transitar ya como caballos desbocados, ya como morosas tortugas: en ambos casos habrá una reflexión sobre ese acto, y en ella elucidaremos no poco de la verdadera motivación que nos ha empujado a “rescatarnos” del olvido. En ese preciso momento habremos de determinar para qué o para quién escribimos, con qué finalidad y si estamos dispuestos a ser absolutamente sinceros, renunciando a los olvidos piadosos, las medias verdades o, en algunos casos, incluso a la mentira deliberada, cuando no al esperpento, como ocurre con

la divertida autobiografía heroica y sentimental de Valle-Inclán. La decisión nos interpela en lo más íntimo, porque de lo que se trata es de sacar a la luz nuestras entrañas: ofrecernos a ojos del público lector no ya con un exhibicionista desnudo integral, sino con un desollamiento doloroso, y, en cualquier caso, sin ningún pudor, el cual está -o debería estar- fuera de lugar en el género autobiográfico. Como sostiene Ángel Loureiro (1993: 44):

La escritura autobiográfica podría considerarse una forma más de lo que Foucault llama 'tecnologías del yo', las cuales permiten a los individuos efectuar por sus propios medios o con la ayuda de otros ciertas operaciones sobre sus propios cuerpos y almas, pensamientos, conducta y forma de ser, con el fin de auto-transformarse para alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad (...) La confesión sería una de las formas privilegiadas de creación de la individualidad, de creación de un discurso verdadero acerca de uno mismo, de la constitución del sujeto como autoconciencia, en una situación en que se da una relación de poder esencial para esa constitución subjetiva: 'la confesión es un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; también es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual del otro, que no es simplemente el interlocutor, sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar.

La complejidad del fenómeno autobiográfico no acaba pues en el hecho de escribir, y las múltiples perspectivas que se generan *eo ipso*, sino que se extiende, como no podía ser de otra manera, a la responsabilidad que se deriva de ese acto en que nos involucramos de forma absoluta. Nadie niega ya el carácter performativo de la autobiografía, por lo que la presencia del otro, del lector, de quien la recibe, quien, como ya veremos, acaba colándose en el propio texto, resulta incluso determinante para el resultado final de la autobiografía.

fía. Querámoslo o no, y aunque finjamos que no nos importa, la presencia del lector para quien se escribe, a quien implícitamente el autobiógrafo se dirige, dicha presencia condiciona el resultado del ejercicio autobiográfico.

No necesariamente la confesión, con la relación de poder implícita que señala Foucault (1988), es igual que la autobiografía, a pesar de la fuerte carga autobiográfica de ambas, pero nadie ignora que entre las variadas razones por las que alguien decide escribir su autobiografía puede hallarse no sólo la necesidad de ser perdonado, sino la de autojustificarse, como señala el profesor Pozuelo Yvancos (2006), o incluso la de expiar alguna o algunas culpas y aspirar a la paz interior.

A su manera, los géneros autobiográficos o géneros del yo, tienen mucho de autopsicoanálisis, y creo que sería bueno no perder de vista esa tensión psicoanalítica a la hora de reflexionar sobre las características del género y la teleología del mismo. Un autobiógrafo a quien no sorprenda, como primer y privilegiado lector, su propia obra, puede empezar a considerar que su intento se ha resuelto en fracaso.

Indagación, ¡inquisición!, ha de ser una autobiografía; y el sujeto, desdoblado en paciente y en terapeuta, no puede complacerse en la evocación más o menos fiel y acrítica de un pasado remoto o cercano, como una serie de diapositivas en las que sólo se aprecia el parecido con la realidad, no lo que puedan tener de esclarecimiento de los misterios que, en tanto que sujetos, en tanto que personas nos son inherentes. La actitud del autobiógrafo difiere de la de quienes nunca dan el paso de enfrentarse a sí mismos con la determinación de intentar conocerse más allá de las *persona*, de la máscara.

Algo tendrá que ver, pues, la resistencia tradicional española al cultivo del género con la mínima implantación que ha tenido en nuestro país la práctica del psicoanálisis o de cualesquiera otras terapias de tipo psicológico, al margen del apabullante y férreo domi-

nio que, sobre las conciencias, ha ejercido secularmente la intolerante Iglesia Católica, cuya facción española se ha encargado tradicionalmente de no dejar ningún resquicio por el que pudieran “colarse” en el seno social competidores tan peligrosos, para ella, como el psicoanálisis o, en tiempos pasados, el erasmismo o el protestantismo. No deja de ser chocante que ahora, cuando los libros de autoayuda son éxitos de ventas, cuando son de dominio común conceptos como “inteligencia emocional”, “empatía”, “autoestima” o “personalidad tóxica”, por ejemplo; y cuando ya no nos avergüenza socialmente reconocer que seguimos una terapia –antes bien todo lo contrario: se considera señal de modernidad e incluso de estatus– los géneros del yo hayan experimentado una difusión impensable hace treinta años.

Ensayemos una breve enumeración de algunas de las razones que se siguen para decidir escribir la autobiografía; o acaso de los complejos impulsos, porque, como acabamos de decir, es improbable que haya una meditación previa a la determinación de escribir la autobiografía: lo propio es que uno sienta la necesidad de hacerlo, no que tome la decisión de hacerlo tras una meditación, tras una serena reflexión sobre los pros y los contras de semejante decisión. Hacer, en definitiva, algo parecido a lo que hace Woody Allen – íncrito y celeberrimo consumidor de lo *psi*– en el sofá de su casa cuando, como si siguiera instrucciones de sus psicoanalista, se dedica a grabar “las razones que hacen que la vida valga la pena” en la última escena de *Manhattan*, quizás su mejor película, junto con *Deconstructing Harry*, aunque yo prefiero esta última.

Ahora bien, una vez tomada la decisión, sea de forma impulsiva o razonada, ¡ya estamos perdidos! Todo se resolverá en un mar de dudas sobre cuestiones que, en principio, poco o nada tienen que ver con lo esencial de nuestro impulso: recontar –y remontar (pues retrocedemos hacia el origen, como en el maravilloso cuento de Carpentier (1971): *Viaje a la semilla*)– nuestra vida, y es muy proba-

ble que esa constelación de preocupaciones, casi todas ellas de orden formal, condicionen nuestra decisión, hasta el punto, incluso, de hacernos abandonar el proyecto o bien aceptar unas exigencias que devienen límites autoimpuestos pero cercenadores, en última instancia, de la libertad máxima con la que, de buen comienzo, se afronta el proyecto de escribir una autobiografía.

Así pues, conforme a esta primera causa espontánea, el ser se siente arrastrado por una necesidad que se le impone con tal grado de coerción que no lo deja vivir hasta que comienza a aparecer el pasado, con todo su esplendor o toda su miseria, hacia el que, fatalmente, se siente transportado. La autobiografía puede llegar hasta el presente, sin duda, pero su reino no es éste de la inmediatez, de lo perentorio, sino el lejano del pasado. Puede comenzarse por cualquier etapa de la vida, y hay autobiografías que marginan ciertas épocas de ella, bien porque no se consideren importantes, bien porque el autor prefiera centrarse en otras que juzga determinantes en su formación como persona, como profesional o como artista; pero, en el fondo del acto autobiográfico late la intención última de esclarecer el presente, no la consoladora evocación del pasado o su recreación más o menos mitologizante.

Dentro de la estructura autobiográfica, independientemente de que el autobiógrafo haya hecho una selección temporal que reduzca el alcance de la misma, me parece importante destacar la contribución conceptual de Sylvia Molloy, quien ha propuesto, como recoge James Fernández, el término “autobiografemas” para referirse a este tipo de “unidad narrativa básica del género”. En el caso de Juan Goytisolo dos de esos autobiografemas serían, sin duda, el aprendizaje de la escritura y la salida de la casa familiar (1991: 54-60): “Las escenas de ruptura con la familia suelen ocupar un lugar privilegiado en la narración autobiográfica, y la actitud del autobiógrafo hacia esa ruptura puede determinar, en gran parte el tono del texto entero.”

Es evidente que la noción de *autobiografemas*³ puede facilitar mucho el análisis de las obras del género, porque abre un camino para la codificación de determinadas estructuras básicas cuyo rendimiento autobiográfico puede establecerse tras un análisis comparativo y estadístico. A partir del establecimiento de un número finito de autobiografemas, descritos en sus rasgos constitutivos con exhaustividad, quizás sea mucho más fácil determinar la pertinencia genérica de ciertas obras que se mueven en la frontera ambigua de lo autobiográfico y de la ficción. Por otro lado, y a pesar de la amplísima libertad inicial con la que cada escritor se plantea su autobiografía, no es menos cierto que ciertos “autobiografemas” son de inevitable aparición, puesto que en el acto de comunicación que significa la autobiografía ésta no puede manifestarse completamente alejada de la experiencia común de quienes habrán de ser sus lectores, so pena de que, al apartarse tanto de los modelos comunes, sea rechazada. Tendrán, dichos “autobiografemas”, una u otra peculiaridad o intensidad, y serán más o menos próximos a la experiencia de los lectores, pero forzosamente habrán de aparecer: muchos de ellos serán, así pues, conflictos “de época”, comunes a autor y lectores, lo que garantiza la posibilidad de la comunicación e incluso la capacidad de comprensión de la autobiografía en cuestión.

Cualquier autobiógrafo está inmerso en una sociedad concreta cuyos conflictos, valores, expectativas e incluso códigos, morales y penales, forman parte de su existencia y ante los que ha de tener una respuesta personal. Del mismo modo que no puede escribirse una biografía al margen de los discursos sociales o los propios de la tradición literaria que posibilitan la práctica del propio género autobiográfico, el autobiógrafo no puede evadirse de esa “circunstancia”, diríamos en terminología orteguiana, contra la que se recorta su yo

³ Se me ocurre que ichos “autobiografemas” serían equivalentes, *mutatis mutandis*, en un plano funcional, a las 31 funciones establecidas por Vladímir Propp(1928) en su “Morfología del cuento”. Si bien no parece que la determinación de dichos “autobiografemas” goce de la aceptación y la claridad del trabajo de Propp en su campo de estudio.

mediante el auxilio, o no, de la razón vital que propugnaba el mismo Ortega y Gasset, y que tan magníficamente ha sabido desarrollar su discípula María Zambrano (2004), autora de *La confesión: género literario*. Celia Fernández Prieto (2004: 424) lo resume perfectamente:

El yo autobiográfico se presenta fundamentalmente como un yo moral, afectado por los valores dominantes en el entorno familiar y educativo, por las circunstancias sociales y políticas del país, y por los códigos ideológicos impuestos desde el poder, pero dispuesto a cuestionarlos e incluso a romper con ellos. La relevancia concedida al testimonio, a lo que el sujeto ha visto y vivido con otros, acerca estas autobiografías al género de las memorias, pero se diferencia de éstas por la autorreflexión del yo autobiográfico, que no sólo se propone contar lo que vio o lo que vivió, sino indagar en la huella que esas experiencias han impreso en el proceso de su formación como sujeto, autoanalizarse, exponerse a la mirada y al juicio de los otros.

Aunque los escritores son más propensos que otras personas a la práctica de los géneros relacionados con lo autobiográfico, no son los únicos que sienten la tentación de practicarlo. El interés de las autobiografías, no obstante, suele estar relacionado directamente con la importancia social del autobiografiado, por su incontestable relevancia en el campo de las artes, de la política, de la ciencia, del deporte, de la religión, de la economía o de cualesquiera otros ámbitos que hayan llevado a la persona a ser conocida por amplias capas de población.

Ahora bien, no todas las autobiografías, sobre todo cuando se trata de las de triunfadores sociales a quienes se las han escrito profesionales de la pluma, periodistas o escritores (los clásicos *negros*) que se prestan a la redacción y que no suelen aparecer, o sí, en la portada del libro, pueden ser consideradas como muestras relevantes y dignas de estudio del género autobiográfico.

Ello limita el campo considerablemente y nos ahorra tener que enjuiciar lo que, la mayoría de las veces, no pertenece sino al terreno estrictamente comercial y, en consecuencia, al margen de la literatura, arte en el que suele incluirse a la autobiografía como un subgénero híbrido, más o menos bien definido, frente a otros canónicos como la novela o la poesía, por ejemplo.

Decíamos que ese impulso autobiográfico es común a cualquier miembro de la sociedad, como lo revelan encuestas hechas por Lejeune (1990) o Manuel Alberca (1997) en torno a la actividad de llevar un diario personal, íntimo, un subgénero autobiográfico que obedece a diversas razones, entre las cuales podemos cifrar, como Alberca (1997:18) ha establecido: la necesidad de un confidente, la de preservar el tiempo pasado, la de encontrarse a sí mismos, la de poner orden en su propia vida, la de objetivarse para conocerse mejor y la de guardar el retrato fiel de una época de la vida al que poder volver muchos años después para recrearse en la contemplación de quien se fue, tan diferente, quizás, de quien, en el presente desde el que se lee, se es.

Aunque todo parece indicar que la adolescencia es la época determinante para la apertura de un diario, no es menos cierto que a otras edades más avanzadas hay otros impulsos no menos intensos para proceder a esa apertura, sobre todo cuando se alcanza la vejez, o como cuando se afronta un trance vital singular, al estilo de una operación delicada o una separación sentimental.

Muchos de esos esfuerzos autobiográficos son abandonados, en el caso del diario al menos, tras un cierto tiempo, porque la escritura de un diario plantea exigencias temporales que obligan a una perseverancia difícil de sostener sin una recompensa clara, y menos aún cuando las complicaciones de la vida adulta apenas nos dejan tiempo para nosotros, ni aun para refugiarnos en un espacio amurallado y protegido cual es el diario íntimo.

Y en cuanto a la redacción de una auténtica autobiografía, es evidente que las dificultades de recreación de la propia vida, debido a la falta de recursos literarios y la escasa práctica de la escritura en amplias capas de la población, les impiden a muchos coronar con éxito la cima de tan magna empresa. Con todo, hay una tendencia, que crece con el paso de los años, a atreverse a narrar la propia vida más con carácter testimonial que propiamente como una indagación en el propio yo. Es un híbrido, claro está, entre la autobiografía y las memorias, pero son obras que tienen un inmenso valor para los estudiosos de lo autobiográfico. La Unidad de la Memoria dirigida por la profesora Anna Caballé en la Universidad de Barcelona es una buena muestra de ello.

Quizás sean obras de mayor interés para la Historia, para la sociología o hasta para la psicología, pues de ellas se obtienen datos que ayudan a describir una época histórica o determinadas conductas sociales y personales, pero no dejan de ser autobiografías, tengan las imperfecciones narrativas que tengan. No obstante, los ejemplos que la crítica toma en consideración no suelen pertenecer a ese acervo de documentos, sino que se trata de obras publicadas con el respaldo de una carrera literaria, artística o intelectual —como es el caso de la magnífica autobiografía de Carlos Castilla del Pino (1997), *Pretérito imperfecto*, no sólo practicante del género, sino también teórico del mismo, como podremos comprobar más adelante— que suelen garantizar un nivel de expresión y creación —sí, también en lo autobiográfico cabe, y en buena medida, la creación, como ya hemos señalado— que las hacen acreedoras no sólo al estudio sino al reconocimiento de los lectores.

Nos apartamos, sin embargo, con estos merodeos, con estas divagaciones, del tema que nos ocupa: la finalidad de la autobiografía. Decíamos que ensayaríamos un listado de las mismas, o mejor dicho, una aproximación, pues sería harto pretencioso establecer un

inventario cerrado de esa casuística. No nos demoremos más, pues, y vayamos a ello:

Hay quien escribe su autobiografía para reivindicar su persona. Se trata de ofrecer al mundo la propia visión de sí mismo para desmentir otras versiones que hayan podido instalarse en el conocimiento social. Se trata de una justificación que pretende arrojar luz sobre un juicio social controvertido o sencillamente deformado, sea por interés o por ignorancia. Se trata de dar razón de lo que, quizás a simple vista, pueda parecer inexplicable en la trayectoria vital de una persona.

La exposición de los verdaderos motivos de la conducta es un poderoso factor del impulso autobiográfico. Se supone que todos tenemos un pasado que permite explicar y justificar nuestro presente, y la autobiografía indaga en ese pasado para descubrir las razones de nuestra actuación en el hoy.

Se trata, en consecuencia, de un viaje interesado al pasado, porque el verdadero objetivo no está en él, sino en el presente desde el que el autobiógrafo escribe con la intención de justificarse, aunque para ello haya de haber retrocedido a las lejanas infancia, adolescencia y juventud o a la más cercana madurez; y ese trayecto se recorre, además, con la convicción de que hay algo así como una cadena causal ininterrumpida que permite, desde la infancia hasta el presente, justificar nuestra vida, dar razón pormenorizada de ella. De todo ello se infiere la importancia capital del tiempo en la escritura de la autobiografía, como certera y perspicazmente ha señalado Darío Villanueva.

Hay quien escribe su autobiografía con la intención de descubrirse a sí mismo, algo que en principio puede entenderse como un rasgo común a todas las aventuras autobiográficas, pero que en ciertas ocasiones opera casi como una auténtica *quest* artúrica en una floresta ignota. No es tan inusual el caso de autobiógrafos que se desconocen a sí mismos en el presente y, por esa imperiosa ra-

zón, deciden escapar de la maldición que, poéticamente, dice María Zambrano que afecta a quienes se desconocen (2004:108): “Lo grave es ser un extraño para sí mismo, haber perdido o no haber llegado a poseer intimidad consigo mismo; andar enajenado, huésped extraño en la propia casa.” Y muy frecuente, por el contrario, el caso de quienes, cuando vuelven la vista atrás, se enfrentan a desconocidos que aseguran haber sido él mismo. Se inicia ese enfrentamiento, así pues, con la finalidad de asistir a una auténtica epifanía, a la mostración de un yo lejano cuyos vínculos con el actual por fuerza han de sorprendernos, maravillarnos o incluso repugnarnos.

En términos retóricos podríamos hablar de una *esciomaquia*, esto es, la lucha contra un ser imaginario, porque quien evoca el ser que fue conjura la presencia de un extraño, del otro, de un desconocido al que se le quiere poner rostro, darle voz, otorgarle sentimientos, atribuirle pensamientos y narrarle hechos. De Man (1991) hablaba de la *prosopografía*, basándose en la retórica de Quintiliano, como la figura por excelencia de la autobiografía: darle voz a un muerto, resucitarlo, hacer hablar a la persona, esto es, a la máscara. La *esciomaquia* no niega la trascendencia de esa figura, pero añade un matiz agónico —en su puro sentido etimológico— que se compadece a la perfección con la vivencia autobiográfica de autores como Unamuno en permanente “lucha consigo mismo”, por ejemplo, o Kierkegaard, cuyas desgarradoras luchas interiores jamás trascendieron a sus conciudadanos, quienes apreciaban en él su delicadeza de maneras en el trato social.

Cuando se inicia el viaje autobiográfico, se entra de lleno en una aventura cuyo resultado final no puede preverse de antemano. Nadie escribe su autobiografía sabiendo “exactamente” lo que ha de figurar en ella, y cómo habrá de aparecer. Antes al contrario, lo autobiográfico se presenta siempre como un reto frente al que los autobiógrafos ensayan estrategias muy diversas, porque, como ya he-

mos indicado anteriormente, las posibilidades de la autobiografía son tantas como autobiógrafos las escriben.

No hay, en consecuencia, un modelo canónico, ni puede haberlo. La forma de las autobiografías está íntimamente ligada a la personalidad del autobiógrafo, de tal manera que esa misma forma es sumamente reveladora del auténtico yo de quien escribe. De todos modos lo que sí ha de haber es un dominio de la expresión que permita conseguir los objetivos que una autobiografía siempre se propone: revivir las diferentes etapas vitales de una persona.

De igual modo, tampoco hay un canon sobre la extensión o las épocas vitales que hayan de ser objeto de atención en una autobiografía. Si el refrán dice que cada uno habla de la feria según le va en ella, en la feria de lo autobiográfico a cada practicante le va de una manera; manera, además, en la que se atestigua el sello de la personalidad de su autor o autora, por lo que buscará apartarse de cualquier modelo posible. Darío Villanueva sostiene que (1991: 104):

la amplitud puede hacer de la autobiografía un relato de infancia, de aprendizaje iniciático o de una vida cumplida. Y el alcance, por su parte, puede impregnar la narración de lo vivido de muy diferentes tonalidades, desde la evocación nostálgica de un tiempo lejano entrevisto como en nebulosa, hasta el apasionamiento con que se cuenta un curso de acontecimientos en el que todavía se está implicado, cuando no favorecer la palinodia de quien, como ocurre por ejemplo en la *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna (...) aprovecha su autobiografía para retratarse de lo que pensó y fue en el ámbito político, filosófico o religioso.

Para ello no basta con la voluntad testimonial ni con la perspectiva notarial del levantar acta de lo acontecido, puesto que el lector no sólo aspira a recibir información, sino a que le recreen la vida que está leyendo. De ahí, en consecuencia, la importancia de los procedimientos estrictamente literarios: la descripción rica, la aten-

ción a los detalles, la capacidad de generar imágenes, la habilidad estilística que no permita quiebras en la tensión narrativa que ha de saber mantenerse para captar la atención del lector, la sabia recreación de la época, la adecuación de los diálogos, la alternancia, incluso, de diferentes puntos de vista dentro de la narración..., en definitiva, que la autobiografía no es género en el que los simples aficionados puedan conseguir obras dignas de ser leídas.

Para cerrar este epígrafe quisiera mencionar el caso singular de Juan Larrea, estudiado por Elide Pittarello en su interesante artículo titulado *Juan Larrea fuera de sí*. Nos habla en él del impulso antagónico al autobiográfico: no el de recuperar la propia vida, sino el de desprenderse de ella, o, como Pittarello (1993:326) escribe:

perder la identidad es, sin embargo, tarea mucho más difícil que conquistarla (...) Mientras la memoria discierne, el olvido acumula. La destrucción de la identidad se apoya entonces en un proceso degenerativo del lenguaje que borra elipsis y almacena presencias hasta que las huellas del sujeto se hacen evanescentes porque prevalecen los rasgos impertinentes.

El autobiógrafo, entonces, se dedica a la propia desfiguración mediante el recurso de darle importancia a lo trivial, a lo anodino, a lo heteróclito, en un esfuerzo criminal que, por acumulación de objetos “fuera de lugar”, entierra el cuerpo de su identidad. Y ello lo hizo Larrea con tal espíritu metódico que cuando se sintió desligado de su yo, renunció por siempre a la literatura, fuera de índole autobiográfica, lírica o novelística, y se dedicó a escribir ensayos como los muy interesantes, todos ellos dedicados a la literatura, contenidos en el libro *Torres de Dios: Poetas*.

A su manera, este intento de desfiguración total, de aniquilación, está en relación directa con una de las aspiraciones literarias y humanas que más repite Enrique Vila-Matas en su *Dietario voluble*: dejar de ser él mismo, convertirse en otro, en un desconocido, bo-

rrarse, dejar de existir en la memoria del mundo y renacer como el ave fénix de las cenizas de su obra de autoaniquilación. Sin embargo, el autor barcelonés no parece conocer la relativa similitud de su caso –mucho retórica y pocas nueces...– con la realidad de lo que en Larrea fue determinación realizada.

4. Actualidad y tradición de lo autobiográfico

Como oportunamente ha señalado José Romera Castillo (2006: 22), lo autobiográfico ha experimentado en España un insólito florecimiento, debido, en buena parte, al clima de libertad expresiva que se ha vivido en nuestro país tras el ocaso de la dictadura franquista y el advenimiento consensuado de la monarquía parlamentaria. El inequívoco progreso social, económico y cultural; el encaje en la Europa democrática; la apertura a las corrientes vivas del arte contemporáneo; el desplazamiento de la mirada social, propia de la generación literaria de los 50, dominante en el panorama literario español hasta la eclosión de lo que se conoció como “nueva narrativa española” bien entrada la década de los 80, hacia la mirada interior, propia de la generación de los novísimos, generación que tomó el relevo de la de los 50; el potente movimiento de individualización que sucede al desmoronamiento de las utopías socialistas tras la caída del imperio soviético; la necesidad, por razones de edad, de ajustar cuentas con un pasado socialmente ominoso y personalmente traumático, como se refleja en la autobiografía encubierta que es la novela *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, auténtico paradigma de la modernísima *autoficción* definida por Doubrovski (1977); o, finalmente, el entronque con una tradición propia que, aun siendo escasa, es de indudable valor como lo acreditan la autobiografía de Teresa de Cartagena, *Arboleda de los enfermos*, el muy valioso *Libro de la Vida*, de Teresa de Jesús, la obra autobiográfica de Blanco White, la *Vida* de Torres de Villarroel y no muchas más, son todos ellos factores determinantes del auge que está viviendo un género

que nunca había sido el predilecto de los autores y autoras españolas, a pesar de los ejemplos señeros que delimitaban un territorio por el que pocos han querido transitar después, como si se hubiera querido hacer valer el tópico que nos muestra a los españoles reñidos con la confesión íntima.

La escasez de obras propias de los géneros autobiográficos se ha utilizado para acreditar la existencia de la enemiga entre nuestra tradición literaria y el género que arranca de las *Confesiones* de San Agustín y de los *Ensayos* de Montaigne, pero no es menos cierto que el impulso biográfico se trasladó en nuestra literatura hacia lo propiamente novelesco, como lo demuestra la importancia de la picaresca como contribución española al desarrollo de las narraciones biográficas, desde el *Lazarillo*, atribuido a Alfonso de Valdés por la profesora Rosa Navarro, hasta la *Vida del Buscón don Pablos*, de Quevedo, pasando por la *Vida del capitán Alonso de Contreras* y otras obras.

Que la novela haya sido el molde literario del que se ha desgajado la autobiografía, como obra que sólo se diferencia de aquella en el hecho de que prescinde de la ficción, es indicativo de los muchos vínculos que hay entre ambas manifestaciones literarias; vínculos que van a hacerse patentes a lo largo del tiempo, de tal modo que, a la vuelta de los siglos, autores como Caballero Bonald, por ejemplo, no pueden consumir el impulso autobiográfico si no es a través del molde novelístico. César Nicolás lo ha dejado meridiana-mente claro (2004: 522):

Adelanto la siguiente hipótesis teórica. A saber: que mucho más que la biografía (de por sí unida a la literatura) o que el modelo convergente de la Historia, es ese género tardío y mucho más leído llamado novela el que, propulsando la mimesis y la lectura realistas, y adoptando desde su nacimiento la forma y aun la apariencia autobiográficas, modula y determina a cada paso el surgimiento, primero incipiente, luego considerable y desde finales del XVIII masivo, de ciertos productos narrativos del yo (se llamen

confesiones, vidas, autobiografías o memorias) que sólo más tarde se consagran como géneros propios.

Elizabeth Bruss (1991: 62-79), por su parte, pone en relación la génesis de la autobiografía con la decadencia de un género, la epístola literaria, con títulos tan importantes en su nómina como la *Epístola ad Pisones*, de Horacio, la *Epístola moral a Fabio*, de Andrade o, más cerca de nosotros, las inteligentes *Cartas marruecas*, de Cadalso:

La caída en desuso de la epístola literaria hace posible que la autobiografía asuma alguna de las funciones que una vez desempeñó la epístola como una forma de intimidad y espontaneidad (...) [En la medida en que las distinciones genéricas son 'artefactos culturales' que pueden ser tomados de otra manera], la autobiografía también se ha apropiado de formas y técnicas de otros tipos e discurso. La *apología*, por ejemplo, es actualmente una forma casi exclusivamente asociada a la autobiografía, y sus funciones literarias y no literarias originales han quedado casi olvidadas.

Fue Unamuno, abanderado de una generación, la del 98, bastante propensa al impulso autobiográfico, quien meditó sobre las condiciones del género en España y trató de esclarecer las causas de su postración. En *A lo que salga*, de 1904, sostiene que "la falta de intimidad es (...) una de las causas que me han hecho siempre irrespirable el ambiente moral de nuestra sociedad." Para el polémico escritor vasco, como señala Marichal (1971: 183-185), de cuyo estudio hemos tomado la cita anterior, el problema de la expresión de la intimidad era un rasgo capital de la definición de nuestra idiosincrasia popular:

Para Unamuno el hombre ha de cultivar su intimidad para expresarla inmediatamente, ya que sólo en las obras, en la expresión, puede la persona conocerse a sí misma (...) La auténtica so-

ciabilidad consiste, para Unamuno, en la convivencia de personas que expresan libremente sus problemas espirituales y sus preocupaciones íntimas. La franca expresión de la intimidad personal sería, en la vida española, una fuerza sociable que enriquecería las relaciones sociales de los españoles y amortiguaría sus asperezas y 'esquinas', y la práctica de la confesión literaria, a la que según Unamuno no tiende el español, eliminaría el dogmatismo reinante en España.

Exista o no esa enemiga, lo cierto es que la literatura en lengua castellana puede considerarse pionera en la aparición del género autobiográfico, merced a la obra de Teresa de Jesús, por más que se presente como una autobiografía con ciertas limitaciones por morde su finalidad aleccionadora para las hermanas de orden.

Hemos de cifrar, pues, el arranque de nuestra tradición puramente autobiográfica, en el mejor sentido de la palabra, en la obra de Teresa de Jesús, como muy bien ha señalado Juan Marichal en su excelente obra *La voluntad de estilo* (1971: 94-95):

en ella encontramos el primer esfuerzo sistemático (si se puede decir en su caso) por verter mediante la palabra escrita, al correr de la pluma, la totalidad de la persona: su derramamiento no es así como el de Guevara –puramente externo y ornamental en el caso de éste– sino premonitor del de Unamuno (...) Santa Teresa se rebeló contra los modelos retóricos, contra toda la artificialidad de la expresión renacentista

lo cual la entronca con lo que Marichal considera el otro pilar de la voluntad autobiográfica europea: Michel de Montaigne:

Lo que los une a los dos, a Santa Teresa y a Montaigne, y los hace partícipes de una misma empresa expresiva, es justamente su rechazo de los modos 'concertados', es su esfuerzo por expresar no lo que se ha leído, sino lo que se ha sentido verdaderamente, lo que se ha experimentado íntimamente. Es muy significativo observar que en los dos, en la escritora española y en el

gascón, abundan las referencias a la 'experiencia': y así comienza en ellos toda la literatura occidental de expresión de la intimidad autobiográfica. Aunque en el caso, por lo menos, de Santa Teresa su efecto en las letras Hispánicas –en esta modalidad expresiva– es tardío, y por eso no se ha fijado la atención en su originalidad estilística hasta nuestros días.

Me atrevería a decir que incluso en nuestros días esa atención no se presta en la medida en que la obra de Santa Teresa lo merece. Mucho me temo que su *Vida* sigue siendo una obra a la que acceden contados lectores y lectoras, y de la que aún, y reconozco la subjetividad del juicio, no se han extraído las muchas lecciones expresivas que texto tan rico como el suyo depara a simple lectura, sin que siquiera medien análisis estilísticos de por medio que esclarezcan esas virtudes.

Teresa de Jesús tendría su equivalencia expresiva en el poderoso instinto lingüístico de Juan de Valdés y su “escribo como hablo”, cuyo ejemplo, más allá de la picaresca, de *Don Quijote* y las *Novelas ejemplares*, apenas tuvo seguidores. Prueba de ello sería la ciega confianza que tuvo Cervantes en que su más que alambicada novela *Los trabajos de Persiles y Segismunda* le granjearía la fama eterna. De hecho, Marichal opone la espontaneidad expresiva de Teresa de Jesús al alambicamiento retórico de Antonio de Guevara, cuyas *Epístolas familiares* podrían considerarse otro hito dentro del cultivo hispánico del género autobiográfico

La tendencia cultista y clasicista de nuestra tradición se impondría durante mucho tiempo, ahogando la expresión desenvuelta y sincera de la intimidad, de tal modo que, como muy bien ha señalado Anna Caballé (1991: 145), los intentos autobiográficos del siglo XIX, tienen más de memorias que de autobiografías, pues la verdadera intimidad es sistemáticamente marginada.

Chocan, contra esa tendencia, por ejemplo, algunos artículos de Larra, sobre todo *La nochebuena de 1836*, un excelente ejemplo de fusión entre especulación y análisis de la intimidad, ejecutado,

además, con sorprendente originalidad técnica, al efectuar la reflexión a través del desdoblamiento en la persona de su criado. Obsérvese que el artículo lleva por subtítulo *Yo y mi criado. Delirio filosófico*. Es evidente que la deliberada y agramatical anteposición del yo equivale a afirmar que, más que su criado, se trata de la criatura que nace de ese yo, razón por la cual ha de precederla, en aras de la lógica.

De igual modo que hemos podido observar en Larra una fuerte impronta autobiográfica, quizás sería conveniente releer buena parte de nuestra historia literaria para determinar el verdadero alcance del género autobiográfico en nuestras Letras. Obras como *Antonio Azorín, El libro de Sigüenza*, de Gabriel Miró —que podría considerarse un perfecto ejemplo de Dietario, al estilo de los que después analizaré—, *AMDG*, de Pérez de Ayala, y muchas otras ofrecen una buena muestra de la adaptación literaria que se ha hecho en la literatura en lengua castellana de ese impulso autobiográfico europeo del que, se mire como se mire, nuestra literatura no se ha marginado, por más que no se haya manifestado siempre de una forma canónica, ¡si es que podemos hablar, en estos géneros del yo, de formas canónicas!, dado el abonado terreno que constituyen para la individualización formal de los mismos. Parece que los autores necesiten singularizarse a través de la forma más que a través de sus experiencias, de sus vivencias.

En el fondo, ¿qué es *Platero y yo*, sino una emocionante y hondísima autobiografía? Lo pongo como ejemplo porque, por puro prejuicio —tras haberse labrado el libro una sólida posición en el ámbito de la literatura infantil—, me había negado a leerlo, solidarizándome con la acerba crítica que representaba la imagen de un burro muerto sobre un piano en una escena de *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí. Leído a los 50 años, *nel mezzo...*, mi conmoción fue total: ¡cómo es posible que una obra tan nihilista, negra, desesperanzada y hasta escabrosa haya pasado durante tanto tiempo como una

obra propia de la literatura infantil o juvenil! Claro que no es menuda la ingenuidad de mi extrañeza, si lo mismo le ha ocurrido a *Los viajes de Gulliver...*

Así pues, es muy probable que, releída buena parte de nuestra literatura en clave autobiográfica, descubriéramos que, en el fondo, lo autobiográfico ha tenido en nuestro país una relativa continuidad, a lo largo de los siglos, desde que Teresa de Jesús cogiera la pluma para elevar la lengua coloquial a modelo confesional. No haríamos, siguiendo esta sugerencia, sino cumplir al pie de la letra lo que Lejeune (1991) ha denominado “el pacto fantasmático”, que no es otra cosa que invitar a leer la ficción en clave biográfica.

Al fin y al cabo, algo parecido sucedió en el momento en que triunfó el nuevo género autobiográfico, como sostiene César Nicolás (2005: 528):

En poco tiempo (y coincidiendo con la aparición del Romanticismo y su nueva norma cultural, que conlleva una creencia ferviente en el yo, y un auge sin precedentes de la historiografía, que se pone de moda e inunda todas las ciencias), lo autobiográfico deviene fenómeno poderoso, le gusta tanto al público, que repercute en el anterior sistema de géneros, alterando las propias convenciones y pactos de lectura. Será a partir de entonces cuando no sólo la poesía lírica, sino numerosas novelas pasen a ser leídas (...) como obras autobiográficas.

El autor señala, más tarde, algunos ejemplos descollantes: *La nueva Eloísa, René. Adolphe, David Copperfield, Obermann, etc.*

Por lo que hace a la actualidad de los géneros del yo, no cabe duda de que nos hallamos en un momento de auge, de expansión. Desviada la literatura hacia el subgénero metropolitano (*Metronovelas* las podríamos bautizar en castellano) de la novela histórica y el *bestsellerismo* de intrigas que poco tienen que envidiar a la de los famosos *Protocolos de los sabios de Sión*, cuya influencia en el antisemitismo nazi está fuera de toda duda; parece que los géneros de

la intimidad han ido sustituyendo los esfuerzos creativos que, en este ámbito, con esta orientación, posibilitaron obras como el *Ulises* de Joyce o *El hombre sin atributos*, de Musil, y, en general, lo que se ha dado en llamar la novela centroeuropea, en la que el cuestionamiento del individuo, del yo, tiene una innegable raíz autobiográfica.

En nuestros días asistimos a la consolidación de una importante producción de obras relacionadas con lo autobiográfico. Quizás las autobiografías no sean el capítulo más importante, teniendo en cuenta el requisito de popularidad o de interés excepcional que se exige de las mismas para convertirse en libros muy vendidos; pero alrededor de ellas, proliferan las publicaciones de diarios, dietarios, epistolarios, libros de conversaciones, memorias, libros de aforismos –que tangencialmente podemos considerar dentro de los géneros del yo, máxime cuando la mayoría de sus practicantes son poetas en activo– y otras obras misceláneas, auténticas polianteadas que mezclan diversos géneros: poesía, anotaciones breves, aforismos, crítica literaria, pictórica o musical, esbozos narrativos, reflexiones filosóficas, noticias de actualidad, etc., pero de cuyo conjunto emerge, con cierta nitidez, un retrato de sus autores.

La existencia de una colección de libros de memorias, como *Espejo de España*, por ejemplo, y el importante premio del mismo nombre, han contribuido, a lo largo de los últimos años, a ese auge del fenómeno bio y autobiográfico, como también lo ha hecho el importante Premio Comillas, por ejemplo. De igual modo, las editoriales han potenciado las colecciones de biografías, como ocurre en la editorial Anagrama o en la afamada colección *Circe* del Grupo Océano.

Finalmente, y sin que se haya de entender como una censura, no es ajena a ese auge la imitación de pautas lectoras procedentes de otros países, especialmente de habla inglesa, un mercado en el que las autobiografías y las biografías compiten en igualdad con la novela, y aun muy a menudo la superan. En ocasiones así, bienvenidas sean las imitaciones, sin duda.

5. La definición sin límites

Resulta preceptivo, en cualquier trabajo académico, partir de la descripción del objeto que se examina, en este caso lo autobiográfico, para, a partir de ella, ir ensanchando, diversificando, el campo de investigación, de modo que, al final, hayan sido observadas todas las manifestaciones relacionadas con el fenómeno que se analiza. Y así procederemos, aunque sea para acabar comprobando que lo autobiográfico se ha presentado en el terreno de la investigación filológica y filosófica más como un *big bang* del que ha nacido un movimiento hermenéutico que se expande sin fin, que como un objeto con límites bien definidos –valga la redundancia– y la propiedad añadida de constituir el contorno preciso del objeto, lo que permitiría no sólo su identificación exacta, sino también su elucidación.

En lo tocante a las definiciones, de siempre ha habido dos posturas: la primera, y la más valiente, la de quienes se atreven a ensayar una y exponerse a la refutación ajena, cuando no a la severa crítica y, en casos extremos, a la descalificación; la segunda, la de quienes renuncian al reto y lo ven como un empeño absurdo, dada la variedad infinita de la casuística. Teniendo presente ambas posturas y recordando la definición que dio Aristóteles de Literatura: “arte de la palabra”, ¿quién sabe si la del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española no sería la mejor: “Vida de una persona escrita por ella misma”? Ahí están, siguiendo a Olney, los tres ejes temáticos de la autobiografía como género, sin duda: la vida, la persona y la escritura, si bien en estado embrionario, sin desarrollar.

No son muchos los estudiosos que se atreven a definir el género, quizás conscientes de la problemática enjundiosa que se esconde tras cada uno de los elementos con que la RAE ha definido la voz autobiografía. Quien sí dio un paso al frente y marcó el territorio, para bien y para mal, fue Philippe Lejeune (1991: 47-61), cuya defi-

nición clásica se ha repetido hasta la saciedad: “Relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” Esta definición, en interpretación y palabras de su propio autor, pone en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes:

Forma del lenguaje: a) narración: b) en prosa

1. Tema: vida individual, historia de una personalidad
2. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
3. Posición del narrador: a) Identidad del narrador y del personaje principal; b) perspectiva retrospectiva de la narración.

Para Lejeune, quien apuesta decididamente por el carácter referencial de la autobiografía, está ésta sometida a lo que él denominó con evidente fortuna el “pacto autobiográfico”, según el cual, el autor y el lector establecen un pacto en virtud del cual el primero asegura al segundo que cuanto va a leer es verdad y que él responde de esa verdad, una verdad que, además, puede ser verificable documentalmente. La insistencia en el valor referencial de la autobiografía, frente a quienes han reflexionado sobre el valor “creativo”, autocreativo, podríamos decir, del discurso autobiográfico, marca la diferencia entre las dos corrientes cuyos planteamientos se han enfrentado radicalmente desde hace mucho tiempo. Nuevos planteamientos han venido a mediar entre una y otra postura, colándose de rondón desde la Pragmática, pero eso lo veremos después.

Elizabeth Bruss (1991: 62-79) ha sido, junto a Lejeune, la abanderada de esta posición llámémosla “documentalista”, que ve la autobiografía más como la exposición de una verdad falsable, dentro de lo razonable, que como la creación discursiva de una identidad. De forma muy analítica, su definición de autobiografía se manifiesta a través de las tres reglas que ella marca como requisito para que podamos hablar “propiamente” de autobiografía:

Regla n.º 1. Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encuentra en su texto: a) el autor exige responsabilidad individual para la creación y ordenación de sus textos; b) el individuo que se ejemplifica en la organización del texto pretende compartir la identidad de un individuo al cual se hace referencia a través de la temática del texto; c) la existencia de este individuo (...) se presupone que es susceptible de apropiarse de procedimientos de verificación pública.

Regla n.º 2. La información y hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son o tienen el potencial para ser el caso (...) Se espera que la audiencia acepte estos relatos como verdaderos y es libre de “comprobarlo” o intentar desacreditarlos.

Regla n.º 3. El autobiógrafo da a entender que cree en lo que afirma.

Identificado plenamente con esa perspectiva hermenéutica y con un rigor no menos analítico que el de Bruss, José Romera Castillo (1981: 14) marca claramente los requisitos del género autobiográfico para que éste pueda ser considerado como tal:

1. El yo del escritor queda plasmado en la escritura como un signo de referencia de su propia existencia.
2. Existe una identificación del narrador y del héroe de la narración
3. El relato debe abarcar un espacio temporal suficiente para dejar rastros de la vida (la extensión es libre: puede ocupar varios volúmenes o una página).
4. El discurso empleado, en acepción de Todorov, será el narrativo, como corresponde a unas acciones en movimiento (el retrato, sin incluirlo en la dinámica actancial, sería por sí solo una descripción estática).
5. El sujeto del discurso se plantea como tema la narración sincera (si no en su plena integridad, sí parcialmente) de su existencia pasada a un receptor (testigo necesario de la discursividad de la literatura intimista).

6. La forma utilizada para expresar su historia puede ser variada: la primera persona (el yo), o monólogo puro, donde la tinta recae sobre el emisor del discurso más que en sus acciones; la segunda persona (tú), como obra San Agustín en sus *Confesiones* al hacer a Dios destinatario de su discurso, para que el receptor se vea implicado; la tercera persona (él), que sirve – sobre todo en los relatos autobiográficos de ficción, según veremos luego– de máscara tras la que el escritor se esconde, ya sea por humildad, cobardía o simple ficción literaria; o la alternancia de personas gramaticales.

Como se aprecia, aparecen en la definición de Romera algunos aspectos capitales en el devenir de los estudios sobre el género, como, por ejemplo, el tema de la recepción de la autobiografía, que constituye hoy en día una de las vías más fértiles de análisis del fenómeno autobiográfico, desde la perspectiva teórica de la Pragmática, y el tema de la autoficción, auténtica estrella que arrastra, tras su ambigua luz, numerosos esfuerzos creativos y hermenéuticos.

En esa senda interpretativa del acto autobiográfico ha de colocarse, también, la posición de la profesora Anna Caballé, destacada estudiosa del género, quien, frente al criterio referencialista de las tres posturas reseñadas, deja ver una tibia receptividad a las posiciones derivadas de las teorías deconstruccionistas (1996: 5-7):

El acto autobiográfico, por más que haya quien se obstine en considerarlo sencillamente una escritura, conlleva una tentativa de auto-conocimiento (y por supuesto de autorrepresentación) en la que aparece comprometida la tensión e incluso el conflicto interior que, se reconozca o no, todo desarrollo lleva consigo: 'un ser humano es alguien que ha luchado en la vida', le recuerda al joven Elías Canetti su altiva madre en cierto pasaje de *La lengua absuelta* (...) ¿Se trata, pues, de una escritura intransitiva, narcisista, ensimismada en su propia contemplación? Sí y no. Sí, porque implica una reflexión digamos heurística sobre la propia identidad. Y no, porque su naturaleza es complementaria, anda a la busca de

un interlocutor que le exonere de tanta soledad biográfica acumulada.

Frente a las posiciones críticas anteriores va siendo hora ya de escuchar alguna definición, o aproximación a la misma, de quienes descreen del valor referencial como fundamento de lo autobiográfico. Lo mejor es comenzar con quien revolucionó con un breve artículo, “La autobiografía como desfiguración” (*desfacement*), los estudios sobre el tema, Paul de Man (1991: 113-118):

Empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo específico para ser una excepción a la norma, y, además, las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles: y tal vez el detalle más revelador sea que, mientras las discusiones genéricas pueden tener un gran valor heurístico en casos como el de la tragedia o el de la novela, resultan terriblemente estériles en el caso de la autobiografía.

No contento con esa suerte de descalificación, De Man se tira a la yugular de la referencialidad 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?” Da a entender, pues, algo así como que lo autobiográfico se cimienta en el engaño, en la ficción del yo, construido a través del discurso autobiográfico. Y aunque reconoce la intención cognitiva de las autobiografías “a través de su insistencia temática en el sujeto, el nombre propio, la memoria, el nacimiento, el eros y la muerte, y en la doblez de la especularidad”, no es menos cierto que, a su juicio: “se muestran también ansiosas de escapar a las coerciones impuestas por ese sistema” De cómo consumen esa evasión hablaremos, también, más adelante, cuando

pasemos de los problemas de la definición al análisis de los elementos de lo autobiográfico.

Siguiendo la estela de De Man, y ciñendo nuestro recorrido “definidor” a los estudiosos españoles del género, la doctrina demaniana ha tenido una profunda influencia en autores como Darío Villanueva, quien, a pesar de la reticencia de De Man a establecer una definición operativa de la autobiografía, se arma de valor y propone la suya propia (1991:102-108):

Básicamente la autobiografía es una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospección. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado de lo vivido (...) La autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa más que referencial. Virtualidad de poiesis antes que de mimesis. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del yo.

Como podemos ver, se adscribe Villanueva a lo que podríamos llamar las tesis “creacionistas” –sin guiño ninguno hacia otros debates de muy diferente signo, desde luego...–, o “autocreacionistas” para ser más exactos, en lo que constituye una exigencia de las teorías deconstruccionistas que han puesto en entredicho la solidez inamovible, la unidad inquebrantable, la estabilidad incommovible del yo como una identidad sólida y casi inmutable. Con todo, aún quedan en Villanueva resabios de esa concepción ontológica anterior a la crítica deconstruccionista, como se ve en su insistencia en que exista tal cosa como una “verdadera construcción de la identidad del yo”.

No menor valentía crítica ha demostrado el profesor Pozuelo Yvancos (2005: 17, 84, 59) quien, a diferencia de Villanueva, no es tan reacio al valor referencial de lo autobiográfico, porque, a su juicio

(2005: 30) “sea o no un espacio de ficción, como pretenden De Man y Derrida (...) la autobiografía *no es leída como ficción.*” De ahí el eclecticismo de su postura que, sin llegar a proponer una definición estricta, en términos clásicos, sí manifiesta sin ambages su decantación heurística:

[La autobiografía] es un género que desde su aparición en las *Confesiones* de San Agustín hasta sus formulaciones más recientes, nunca ha dejado de jugar con su propio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales (...). El fundamento de la escritura autobiográfica es establecer la existencia, la presencia de una voz que sustentando su verdad, en forma de testimonio directo, quiere trascender la propia escritura. La lucha del narrador es por recuperar el espacio en el cual la escritura no se ha liberado de la voz originaria, del hombre que la ‘dejó escrita’ y cuya presencia en forma de testimonio está constantemente convocada. Aquí radica una de las razones e la dimensión fuertemente apelativa y conativa de la escritura autobiográfica, que pretende recuperar el circuito primario, originariamente oral, de la comunicación, salvando de ese modo la grieta –y la abstracción que esa grieta impone – de la escritura como forma de olvido y de silencio. (...) Precisamente porque la autobiografía es en última instancia un acto performativo y no una operación cognitiva se puede reinterpretar (...) el problema de la retoricidad constitutiva del acto autobiográfico en términos diferentes a los de la figuratividad o máscara o *de-facemant*, los términos de una retórica de la convicción, del perdón, de la excusa, que no exonera o deniega, antes confirma el origen no ficcional del propio acto emprendido por Rousseau, por encima incluso de su cinismo.

Como vemos, se aprecia en la definición de Pozuelo Yvancos la impronta que la perspectiva pragmática ha marcado en el rumbo de los estudios sobre lo autobiográfico. Como ya indicaba Romera Castillo, ha habido un desplazamiento en el paradigma crítico: después de intensos años de elucidación de la naturaleza del yo narra-

dor que es, al tiempo, autor y protagonista, el interés de los estudiosos parece haberse movido extramuros de la obra autobiográfica: hacia el lector, en su calidad de receptor que incluso es capaz de condicionar el discurso del autobiógrafo, del mismo modo que a éste le condicionan, una vez puesto en el trance de escribir, los diferentes discursos sociales establecidos con que cuenta para escribir su vida y recrearla.

Sin ser un especialista en la materia, propia de la Filología, Jerome Bruner (1995: 101-134) ha estudiado el fenómeno autobiográfico desde la perspectiva psicológica y psicosociológica, y, contemplándolo desde la prudente lejanía respecto de esas polémicas, muy a menudo abstrusas, propias de los especialistas, señala él lo que podríamos situar bajo el epígrafe de las “paradojas de lo autobiográfico”, que no son pocas:

Hay algo curioso en la autobiografía. Es un relato efectuado por un narrador en el aquí y ahora sobre un protagonista que lleva su nombre y que existía en el allí y entonces, y la historia termina en el presente, cuando el protagonista se funde con el narrador (...) El yo, cuando narra, no se limita a contar, sino que además justifica. Y el yo, cuando es protagonista, siempre está, por así decir, apuntando hacia el futuro.

A juicio de María Antonia Álvarez (1989: 439-450):

la auténtica biografía implica la reconstrucción del movimiento de una vida, de una parte de la vida, en las circunstancias reales en que se vivió. Su centro de interés es el yo, no el mundo exterior, aunque necesariamente el mundo exterior debe aparecer, de forma que en el intercambio producido con su entorno, la personalidad encuentre su forma peculiar (...) La autobiografía es una interacción, una colisión, entre el pasado y el presente; su significación es más la revelación de la situación actual que el descubrimiento del pasado, y supone un fracaso el no saber representar esta posición presente.

Ello implica, en consecuencia, un viaje temporal en el que, a pesar de pretender rescatar el pasado, lo que se busca es la verdadera comprensión del presente, algo que ya dejamos apuntado con anterioridad en el exergo.

A modo de resumen y para no alargarnos en exceso, dado que ahora sólo nos dedicaríamos, de recoger más definiciones, a añadir pequeños matices, y teniendo en cuenta que hay temas “candentes” que aún nos aguardan, cerraré este capítulo de la definición casi imposible de lo autobiográfico, o de las aproximaciones a la misma, con dos concepciones más de lo autobiográfico. La primera de ellas es la formulada por la profesora Vicenta Hernández, de índole sincrética, en la que se resumen no pocas de las diferentes posturas que hemos reseñado con anterioridad (1993: 241):

Frente a los géneros de ficción, la autobiografía presenta a un sujeto de la enunciación real, auténtico, que ofrece un ‘enunciado de realidad’, poco importa que la vivencia personal que este ‘yo’ histórico ofrece sea fruto de la invención, del sueño o la mentira. Es diferente de la ficción en cualquier caso. Como en el género lírico, todo pasa en la autobiografía a través del sujeto, transformándose en escritura, en ‘realidad subjetiva’, sin cesar, sin embargo, de ser realidad. La autobiografía aparece así como un género mixto. En los escritos autobiográficos encontramos por una parte la vertiente referencial de la lengua; la autobiografía es, en cierto sentido, ‘documento’, pues su intención, en parte, consiste en decir la verdad; por otro lado encontramos en la autobiografía el poder poético del lenguaje: la escritura y el texto aparecen como el lugar de la elaboración y de la transformación del sentido; pero, además, el ‘yo’ de la autobiografía, sujeto histórico y lírico, es también pragmático: busca algo, una transformación que pueda tener que ver con el objeto de su enunciado o con el receptor.

Es congruente esta definición, y su clarividencia, con el contundente y paradójico aserto de Gamoneda, recogido en un reportaje

de Javier Rodríguez Marcos (2008), *Las mejores palabras en el mejor orden*, publicado en *El País* el 22 de noviembre: “La literatura descansa en la ficción. La poesía, sea clara u oscura, no. Manifiesta hechos existenciales (sufrimientos, gozos, temores), es una emanación de la vida.”

Si tenemos en cuenta esta insólita definición, que aparta del ámbito de la ficción a la poesía y la incluye en el de lo testimonial, o incluso hasta quizás fuera del guirigay de las discusiones genéricas, poniéndola al lado prácticamente de la biología, como una función natural del organismo humano, lo autobiográfico se nutriría inmediatamente de un caudal de obras que habríamos incluido en el mundo de la ficción desdeñando su inmenso valor testimonial. Si así lo hiciéramos, desde aquí remito a la sugerencia que hacía en el exergo de releer en clave autobiográfica gran parte de nuestra literatura, y allí ponía como ejemplo de ejemplos, *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, purísima autobiografía de la mejor calidad, tanto lírica como testimonial e introspectiva.

No se trata, sin embargo, de que poemas como el clásico *Autorretrato* de Machado caigan de lleno en el género autobiográfico, sino de que poemarios como *Poeta en Nueva York*, entre muchísimos otros más, puedan ser analizados y esclarecidos desde la perspectiva de su pertenencia al género autobiográfico, en la medida en que el valor testimonial de la existencia del autor así lo exige. Según Gamoneda no podemos derivar hacia la ficción lo que es, en sus hermosas palabras: “emanación de vida.” Y no le falta razón. Y a los estudiosos quizás nos sobren anteojeras...

En segundo lugar, he reservado para el final, por su especial índole ética, una concepción de la autobiografía que pretende superar esa dicotomía verdad-ficción que se ha manifestado en las ya mostradas. Me refiero a la defendida por Ángel Loureiro en su denso pero clarificador estudio *Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible* (200-2001: 135-150):

Mi concepción ética de la autobiografía se apoya fundamentalmente en las teorías de Levinas, para quien la ética es *prima philosophia* y, como tal, opuesta y anterior a la ontología y a la epistemología (...) Levinas advierte repetidamente que no se asuma que la responsabilidad hacia el otro se origina en una hermandad biológica, en una libertad que preexiste al sujeto, o en un contrato inaugural con el otro. Por el contrario, la responsabilidad hacia el otro antecede a todo acuerdo legal o moral y obliga al sujeto más allá de esos acuerdos. El otro de Levinas es anterior a toda construcción política del sujeto y a toda formulación del sujeto como (auto)conocimiento.

Y más adelante, después de haber hecho una severa crítica de la falsa dicotomía idealista entre un yo auténtico y un yo alienado, y de considerar un mero efecto discursivo la aspiración de encontrar un yo auténtico, señala Loureiro la vertiente social de la autobiografía y cómo ésta la condiciona totalmente (2000-2001: 140-2):

Toda autobiografía está escrita en el contexto de prácticas e instituciones que posibilitan que los(as) autobiógrafos(as) hablen de sí y que confirmen las estrategias autobiográficas (...) La verdad de la autobiografía no reside en la verdad intrínseca de lo que se narra, sino en su capacidad de dar forma a una vida, de *producir* autoentendimiento. Y esa es la única verdad que podemos esperar de una autobiografía: la creencia, de quien escribe, en su propia verdad, pero no la verdad como adecuación a una experiencia pasada. (...) Las autobiografías le dan a la vida una apariencia de sentido, construyen el significado a través de la mediación indispensable de discursos que, por una parte, tienen que ser colectivos y, por la otra, nunca pueden saturar o suturar completamente la realidad, lo que los convierte siempre en inadecuados y refutables.

Las implicaciones que se derivan de la concepción ética de Levinas para el concepto de la autobiografía de Loureiro tienen mucho que ver con la concepción del sujeto y, por lo tanto, lo dejo para

cuando tratemos más por extenso esa compleja cuestión. Sí adelanto aquí y ahora la relación inmediata que ha suscitado en mí esa posición ética con la teoría existencialista y comunicativa del Tú y Yo de Martin Buber, el filósofo judío alemán que tanta influencia tuvo en los intelectuales del periodo de entreguerras y de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. La teoría de la incompletitud radical de la persona y la necesidad de contar con el otro, en una relación emocional directa, para alcanzar la plenitud se plasmó perfectamente en la teoría psicoanalítica *Gestalt*, creada por el doctor Fritz Salomon Perls (1951), tras haberse distanciado críticamente de la ortodoxia freudiana. Allegando diferentes elementos teóricos, entre los que se encontraba el holismo de Smut, el psicoanálisis de Freud, el existencialismo, la relación Tú-Yo de Buber y el psicodrama de Moreno, entre otros, la terapia *Gestalt* se llamó en un primer momento, terapia de integración, puesto que su finalidad era la de recomponer la unidad del individuo, rota por las disociaciones, las neurosis y las imposturas.

Las definiciones que hemos recogido pretenden, como le es propio a cualquier definición, encorsetar un fenómeno que se ha manifestado auténticamente irreductible a esas limitaciones, en la medida en que las obras de los autobiógrafos las superan, sobre todo mediante la exuberancia vital, mediante la complejidad estilística, mediante el riesgo testimonial, mediante la pasión, en suma, por la singularidad.

De bien poco, no obstante, nos pueden servir las definiciones consignadas para avanzar en la comprensión del tema que tratamos, porque de ellas se derivan serios problemas que atañen a prácticamente todos los elementos que en ellas se han reflejado: el sujeto, la vida, la escritura y el lector. Y aún podríamos añadir cuestiones teóricas, como la importancia del tiempo, la memoria o el carácter performativo del propio género, que, poco a poco, nos irán saliendo al

encuentro. Nos han servido de pórtico, en consecuencia, para adentrarnos en tan espacioso ámbito como es el de lo autobiográfico.

De todas las cuestiones pertenecientes a ese ámbito de lo autobiográfico, y a cuyo análisis detallado vamos a proceder, quizás ninguna ha generado tanta polémica como la oposición entre el carácter ficcional y el carácter documental, o referencial, de lo autobiográfico. Acabamos de ver algunas definiciones en las que se apunta hacia una u otra dirección, pero esta cuestión polémica admite otras opiniones e invita a reflexiones como la que sigue a estas líneas.

Metodológicamente, es pertinente, para acabar este apartado, dedicado a los intentos de definición del género, proceder a señalar las diferencias que hay entre lo autobiográfico y otros géneros del yo, pues así desbrozamos también el camino para acceder a una visión nítida de las propiedades del género que nos ocupa.

José Romera Castillo (2006) ha definido con ejemplar claridad las propiedades de cada uno de esos géneros, de modo que, al final, tras leer la definición de cada uno de ellos, podremos llegar a determinar la idiosincrasia particular y definitiva de lo autobiográfico.

6. Ficción y verdad en lo autobiográfico

Esta cuestión de los límites entre la ficción y la no ficción, entre lo ficticio y lo factual o referencial, con la carga de verdad y sinceridad que conlleva el acto de escribir la autobiografía se ha revelado uno de los temas “estrella” dentro del debate sobre lo autobiográfico. Resulta evidente, para cualquiera que se acerque al género con intención de comprender la naturaleza del mismo, que la sinceridad, la verdad, lo real y lo testimonial forman parte inequívoca del mismo; aunque ello no nos puede hacer olvidar la poderosa fuerza que tiene la idea Demaniana –que suena casi a “demoníaca”...– de que cualquier narración de una vida nos mete de lleno, por la mera verbalización, por la escritura, por el estilo, por la selección, por el regis-

tro, por las fuentes, por los modelos, por los discursos socialmente establecidos, etc., en el corazón de la ficción. O como resume Eakin (1993:79-93): “La base referencial de la autobiografía es, pues, inherentemente inestable, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje.”

Se trata, esta última, de una posición crítica ampliamente compartida por muchos creadores, sobre todo novelistas, como es el caso, por ejemplo, de Nabokov, para quien la autobiografía es viable sólo cuando uno reconoce que crea la verdad tanto como la expresa. De hecho, su novela clásica, *Lolita*, no deja de ser una burla exquisita del género autobiográfico, de los engaños de la vieja tradición confesional. También Ayala (1983: 250-251), que ha tocado ambos géneros, el de lo autobiográfico y el de la ficción, se inclina hacia ese ejercicio ficcional que a De Man le parece un signo distintivo del género, en la medida en que la vida se resuelve, finalmente, en palabras, en artificio verbal:

Quien se pone a escribir una autobiografía –sostiene Ayala– está, en cierto modo, escribiendo una novela cuyo protagonista o personaje principal es el propio autor, y al hacerlo se inventa a sí mismo o, lo que es igual, se “descubre”, manifestándose como ente de ficción(...) La ficción no consiste aquí en los hechos relatados, que deben ser rigurosamente ciertos y referidos con la más escrupulosa exactitud(...); pero aquello que sale de su pluma será tan ficticio, tan obra de creación personal suya, como pueden serlo el retrato o el autorretrato pintados por un artista del pincel.

La ambigüedad casi insalvable de esa situación singular que se da en el terreno de lo autobiográfico, la tensión entre la ambición epistemológica, la índole performativa del texto, en tanto que acto comunicativo, y la autorreferencialidad de la escritura con la que se construye el texto, salpican no pocas de las opiniones que se enfrentan en este debate. La naturaleza ficcional del género ha acabado convirtiéndose en un tópico contra el que a los defensores del carác-

ter referencial y documental de la autobiografía les cuesta mucho luchar, dada su potencia hermenéutica y la vistosidad intelectual de su presentación.

Baroja (1972: 22), en *Juventud, egolatría*, título que indica a la perfección la actitud de no pocos autobiógrafos, que rinden culto al yo, complaciéndose posiblemente en su exhibición, reflexiona sobre este mismo asunto de la verdad o mentira del género autobiográfico, sumándose, como es obvio, a la desconfianza ante la “impostura” autobiográfica, engaño frente al que parece existir una extendida prevención:

Estas cuartillas son como una exudación espontánea. ¿Sinceras? ¿Absolutamente sinceras? No es muy probable. Instintivamente, cuando se pone uno delante de un fotógrafo, finge y compone el rostro, cuando habla uno de sí mismo, finge también. En un trabajo así, corto, el autor puede jugar con la máscara y con la expresión. En toda la obra entera, que cuando vale algo es una autobiografía larga, el disimulo es imposible, porque allí donde menos lo ha querido el hombre que escribe, se ha revelado.

Coincide aquí Baroja sorprendentemente con François Mauriac, quien, citado por Lejeune (1991), repite como en eco sus palabras: “Solo la ficción no miente; ella entreabre en la vida del hombre una puerta secreta por donde se desliza, más allá de todo control, su alma desconocida.” La idea fuerza de esa posición es la de manifestarse sin pretenderlo, la de ser revelado en la escritura no de la propia vida, sino de la ajena; que en la alquimia de la ficción hay no poco, pues, de autobiográfico, y que, aunque sea indirectamente, a través de personajes ficticios, acaba transparentándose la propia verdad del escritor. ¡Cuánto más si el subgénero novelístico escogido es, por ejemplo, el *Bildungsroman*, la novela de iniciación vital, que, a juicio de Thomas Mann, es una de las contribuciones más notables de la cultura alemana a la cultura universal, pues se trata de un subgénero absolutamente autobiográfico, confesional e intros-

pectivo en torno a la realización del propio yo en su fase de aprendizaje vital.

Ya hemos visto que la definición de las fronteras del género, para saber a qué atenernos cuando hablamos de autobiografía, no nos ha resuelto la cuestión, excepto que se acepte alguna de las consignadas y a ella nos atengamos, desdeñando la crítica que suponen otras posiciones. De lo que se trata, insisto, es de determinar con claridad cuáles son las reglas de juego: no sólo es importante para el autobiógrafo, sino, sobre todo, para los lectores.

Es cierto que lo autobiográfico ha sufrido una contaminación de lo novelesco, y viceversa. Ello demuestra que no es siempre fácil mantenerse en los límites trazados con el afán de claridad que requiere el *pacto biográfico* definido por Lejeune, y que, hoy por hoy, sigue constituyendo la línea divisoria que marca los terrenos de la autobiografía y de la *autoficción*, término inventado por Doubrovski (1977), como venimos señalando, para identificar esa suerte de híbrido entre la novela y la autobiografía, y del que de aquí a poco trataremos.

Hablamos aquí y ahora no sólo de conceptos como autor y lector que en modo alguno son tan sencillos como pueden parecer a simple lectura, sino también de otros como memoria, tiempo o escritura que están involucrados en esta ordalía entre la ficción y la referencialidad, más que realidad, del género autobiográfico. Más adelante veremos la complejidad que la crítica ha desvelado en los elementos constituyentes del género autobiográfico.

Es evidente que todos nos hacemos a nosotros mismos en el relato de nuestra vida, que cambiamos, además, en función de la audiencia, cuya presencia activa es determinante para la confirmación del estatuto reconocido socialmente de lo autobiográfico. Sin el público lector que exija, además, el cumplimiento de un pacto tácito entre él y el autobiografiado, no puede hablarse propiamente de autobiografía, sino, como acabamos de indicar, de autoficción, un sub-

género que, como veremos más adelante, es una variante literaria de la novela que, desde sus orígenes, tomó prestado el molde del género autobiográfico, pero sin atenerse al rígido contrato de la veracidad referencial de éste, como perfectamente ha explicado César Nicolás (2004: 530):

Eso que llamamos forma autobiográfica resulta ser, en gran medida, adquisición y fruto granado de la novela, que ya desde Roma ha absorbido y mejorado tanto el relato autobiográfico oral como unas cartas y autoapologías que, a partir del siglo III, se irán haciendo más y más autobiográficas. Se diría que la ficción novelesca nace y discurre ligada no sólo al relato en primera persona, sino a la propia forma autobiográfica (al tiempo que potencia y difunde, como acaso ningún otro género, las temáticas de lo íntimo, los imaginarios del individuo y del yo. Sólo más tardíamente (y en mutua retroalimentación) entra en tangencia con unos incipientes géneros autobiográficos; y si los parasita, son modelados a su vez por la novela, que ya desde el mundo antiguo había creado el horizonte y el vehículo para que surgieran.

Algo de vicioso –en la acepción latina de *vitio*, ‘falsificar’– tiene esa pretensión de inventar la realidad que se esconde tras la máscara, tras la *persona*. De un modo u otro no hay autobiógrafo que no sepa que se autoinventa, que está levantando el mapa de un territorio al que regresa como si lo hiciera en un sueño, porque nada de lo que recuerda es exactamente como lo vivió. Ni siquiera es necesario aludir al choque tremendo que supone la mera constatación de las marcadas diferencias espaciales entre el ayer y el hoy: la iglesia que nos parecía una catedral y, revisitada años después, apenas pasa de modesta ermita; las vallas de protección del colegio, que parecían alambradas de campos de prisioneros, y que pueden saltarse, pasado el tiempo, con un ligero impulso y cierta habilidad brincadora; el huerto de la casa rural que, en su momento, parecía un inacabable campo de labranza... Y si eso ocurre en el plano físico,

excuso decir qué “milagros” no pueden darse si nos situamos en el plano de las emociones o en el de la vivencia interior de ciertos acontecimientos cuya exacta realidad puede incluso ignorarse, según a qué edad se hayan vivido, por más que su recuerdo indeleble nos haya acompañado toda la vida⁴.

Como muy bien dice Ángel Loureiro (200-2001: 135-150):

La verdad de la autobiografía no reside en la verdad intrínseca de lo que se narra, sino en su capacidad de dar forma a una vida, de producir autoentendimiento. Y esa es la única verdad que podemos esperar de una autobiografía: la creencia, de quien escribe, en su propia verdad, pero no la verdad como adecuación a una experiencia pasada.

El valor de verdad de la palabra dada, del relato veraz, fehaciente, fidedigno, es, en definitiva, una “creencia”, no la imposible constatación empírica que nos gustaría que fuese. Hemos de apelar, como lectores, a que el autobiógrafo sea, en efecto, “un ser de palabra” y se comprometa con la verdad de lo relatado, al menos con lo que él tiene por verdad, a expensas, siempre, de rectificaciones e incluso de refutaciones. Se trata, en el fondo, de la posición mantenida por Michael Sprinker, tal y como la recoge John Paul Eakin (1991: 79-93):

sostiene [Sprinker] la tesis de que la metamorfosis gradual de un individuo con clara identidad personal hacia un signo, una cifra, una imagen, ya no es identificable clara y positivamente como ‘esta misma persona’ es una ‘característica perturbadora y omnipresente en la cultura moderna’ (...) Para Sprinker, además, el yo del autobiógrafo se constituye mediante un discurso que nunca acaba de dominar por completo.

⁴ James Olney (1991) recoge una perspicaz reflexión de Barrett Mandel sobre la “inexistencia” del pasado: “El pasado nunca existió realmente: ha sido siempre una ilusión creada por la actividad simbolizadora de la mente.”

El profesor Pozuelo Yvancos sugiere la íntima relación que guarda esta posición deconstruccionista de Sprinker y de otros con la importancia que tiene el proceso narrativo para la formación de la identidad en la obra de Paul Ricoeur, sobre todo en su libro *Soi-même comme un autre* (1990), donde el autor, según Pozuelo Yvancos (2005: 82) “defiende la tesis de que el orden narrativo impone al acto autobiográfico todas las formas de mistificación del proceso mismo que constituye la figuración de una identidad.” Con todo, y frente a las pretensiones deconstruccionistas, el profesor Yvancos sostiene que (2005: 97):

toda autobiografía viene afectada por la pregunta sobre su sinceridad en la medida en que el acto performativo y el cognoscitivo coinciden en uno solo. El nivel retórico, apelativo, de la autobiografía no des-figura por tanto el cognoscitivo, lo refigura, lo enmarca, lo sitúa en su lugar pragmático de declaración de sinceridad; hace intervenir por necesidad el estatuto performativo de su acción lingüística frente a los destinatarios y, por eso mismo, la propia predicabilidad de un fenómeno como el de la ‘sinceridad’.

Rehacernos en la distancia tiene algo de máquina del tiempo wellsiana o de la máquina de *teleportación* de George Langelaan (1957) en su relato *La mosca*, recogido en su libro *Historias del antimundo* y que fue primeramente publicado en *Play Boy*. Escogemos los recuerdos más vivos, aquellos que, además, se nos presentan con el insobornable aspecto de lo veraz y nos metemos de hoz y coz en la edificación de un mundo que incluye nuestro protagonismo, el decorado, los comparsas, los antagonistas y hasta la época histórica; y sin pararnos en barras damos por bueno aquello de lo que nos convencemos mediante la solidez de nuestra redacción, porque, al fin y al cabo, una autobiografía se resuelve en un conjunto de capítulos, de párrafos, de oraciones, de palabras que nos dicen, que nos muestran, e incluso que nos justifican.

Como sucede en *La mosca*, sin embargo, la materia que *teleportamos* desde el pasado hasta nuestros días para recrearla en nuestro presente, se ha mezclado con nuestro yo actual, con lo que el monstruo que rescatamos es el de un cuerpo de infante, adolescente o mozo al que, desde nuestra experiencia del presente adulto o senil que a duras penas recuerda “exactamente” no tanto qué vivió, sino cómo asimiló aquellas vivencias, cómo las integró en su personalidad o de qué modo lo transformaron, le recreamos un presente –en el pasado, no se olvide– cuya capacidad de convicción y de verdad dependerá exclusivamente del “decoro” con que hayamos sido capaces de recreárselo; no llegaré a decir que es el monstruo barroco de la vieja-niña, o del viejo-niño, esperpento ridículo y sujeto a la invectiva justificada, pero casi.

Las fronteras entre evocación y recreación taumatúrgica son tan livianas que se violan permanentemente. La labilidad de esa línea divisoria es de tal naturaleza que el autobiógrafo ignora muy a menudo cuándo se halla a uno u otro lado de la frontera: está inventándose y piensa que no hay mayor fidelidad a la verdad que la suya, o viceversa, cree estar recreando punto por punto los entresijos – ¡qué lástima que palabra tan pertinente para lo autobiográfico provenga de *ijadas* y no, a pesar de los pesares, de un hipotético sí (mismo) casi despectivo, un *sijo*...! – de una vida cuando, en realidad, fabula sobre ella con la total libertad e irresponsabilidad que otorga el desconocimiento. Al fin y al cabo, como defiende Castilla del Pino (2004: 26):

la vida vivida es sustituida ahora por la vida narrada en la que no hay hiatos, discontinuidades, interrupciones y contradicciones. La vida narrada se superpone sobre la vida vivida, del mismo modo que un hecho, una vez contado, sustituye al hecho mismo. La realidad de lo que pasó es sustituida por lo que contamos que pasó.

Celia Fernández destaca, en este conflicto sobre la referencialidad, y por lo tanto la carga de verdad de la misma, y la autorreferencialidad del discurso como algo ajeno a la vida real, la importancia de la presencia del receptor para solventar el conflicto, pues sólo éste puede decidir hacia qué campo combatiente se inclina (2004: 417):

La autobiografía no es, como se sabe, un ejercicio discursivo de restauración del pasado o de representación mimética de una identidad previa, sino un acto performativo en virtud del cual el sujeto se crea a medida que escribe (...) El sujeto no precede al discurso, sino que se constituye en él, pero no como pura textualidad autorreferencial, al modo en que lo plantea Paul de Man, sino ante otros, para otros e incluso frente a otros. La autobiografía contiene una dimensión comunicativa insoslayable: narrar e interpretar la propia vida posee una fuerza ilocutiva y por tanto implica un destinatario al que persuadir, ante el que desplegar la autorrepresentación, y al que se le pide una respuesta activa y comprometida.

Otra cosa muy distinta es que ese planteamiento pueda verificarse en la vida real, en la medida en que la respuesta del destinatario siempre será un misterio. ¿Quién sabe si su respuesta habrá consistido en descreer por completo de aquello que se le cuenta, no darle crédito, cerrar el libro y abandonarlo; o, por el contrario, se habrá sentido impresionado por las revelaciones y habrá optado por profundizar no sólo en el conocimiento del autor por vías ajenas a la de su propia autobiografía, sino incluso en la verificación de la verdad de lo que se le cuenta? Puede ser un acto de habla, la autobiografía, y comunicativo, pero ¿lo es éste plenamente si ignoramos la respuesta del destinatario?

Esas ambigüedades propias de la escritura de los géneros memorialísticos habrían de disolverse, preceptivamente, mediante el requisito de la objetividad inexcusable del contenido referencial, se-

gún la opinión de Lejeune (1991: 51): “los autobiógrafos han de estar en condiciones de avalar la veracidad de cuanto ha sido narrado en sus obras, al menos desde la perspectiva del conocimiento que de sí mismo tienen”.

Pero no siempre sucede así. Es más, muchas veces la aventura biográfica es una suerte de desafío a la memoria, un reto para establecer los hitos firmes y nítidos de una vida. No es extraño, por ello, que se dé el caso de que un mismo hecho, vivido por dos personas relacionadas íntimamente pertenezca, en consecuencia, a varias autobiografías y haya una confrontación de testimonios que nos hagan dudar sobre la veracidad de una u otra versión. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a los textos biográficos de los hermanos Goytisolo, en los que discrepan sobre ciertos sucesos vividos por ellos en relación con el comportamiento de su abuelo.

Se trata de un caso que podemos considerar extremo, pero no inusual, y que nos deja un cierto regusto de fraude, de falsificación de la realidad, de invención, en definitiva, esto es, de la irrupción de lo prohibido en el género, lo que arruina el laborioso edificio construido sobre la base de la veracidad de lo narrado. Esa tentación extrema de obviar las exigencias de la verdad es la que pone de relieve Teresa Martínez de Terán (2009: 30):

Si hay una razón por la cual la autobiografía es rechazada en algunos medios es porque no cuenta, pese a la regla que la obliga, la verdad. Una sospecha de inflación yoica, de autofabulación o de ambición mediática y económica pesan sobre ella. La autobiografía ha devenido un fenómeno de extremos: o tiende a la egolatría o se inclina hacia la victimización y al odio de sí.

Según Lejeune, el contrato que se establece entre autor y lector mediante el pacto autobiográfico debería asegurar la verdad de lo vivido tal y como lo recuerda el autor, y éste ha de ser el garante de

esa veracidad. Para él, en definición archisabida por todos los estudiosos del género autobiográfico (1991: 47-61):

el pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad [entre autor, narrador y personaje, recordémoslo], y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada. Las formas del pacto autobiográfico son muy variadas; pero todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a su *firma* (...) Las cuestiones de *fidelidad* (problema del “parecido”) dependen, en última instancia, de la cuestión de la *autenticidad* (problema de la identidad), la cual gira en torno al nombre propio (...) La identidad de nombre entre autor, narrador y personaje puede ser establecida de dos maneras:

- 1). *Implícitamente*, al nivel de la conexión autor-narrador, con ocasión del *pacto autobiográfico*, el cual puede tomar dos formas: a) empleo de títulos que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona nos remite al nombre del autor (Historia de mi vida, Autobiografía, etc.); b) sección inicial del texto en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda de que el yo remite al nombre que figura en la portada, incluso cuando el nombre no se repita en el texto.
- 2) *De manera patente*, al nivel del nombre que se da al narrador-personaje en la narración y que coincide con el del autor en la portada.

La memoria, sin embargo, no es un instrumento que nosotros podamos manejar a nuestro antojo, y no pocos de quienes se lanzan a la revisitación de su pasado se acaban sintiendo muy a menudo ora huérfanos de ella, ora traicionados por ella, ora engañados por su habilidad para ofrecer lo que no se busca y hurtar aquello por lo que se suspira y que se oculta, para nuestra decepción, en la niebla del recuerdo. Pozuelo Yvancos (2005: 29) remacha la referencialidad del texto autobiográfico y abunda en la idea del pacto autobiográfico propuesto por Lejeune:

El pacto de lectura autobiográfico obliga a que los hechos se presenten y testifiquen por quien dice haberlos vivido como reales. Otra cosa (...) es que lo sean, pero es inherente al pacto autobiográfico ser presentados como tales y apoyados por el testimonio del narrador-autor que lo testifica y puede remitir a una verificación histórica (...) Ese pacto, sostenido por esa identidad autor-narrador y con ese valor de verdad para los hechos narrados, es lo que separa a la autobiografía de las ficciones o narraciones con forma autobiográfica.

Desde el bando contrario, el de los deconstruccionistas, hemos de señalar que, frente a la tesis del pacto autobiográfico de Lejeune, Derrida, según la síntesis que de su pensamiento efectúa Alberto Moreiras (1991), sostiene que la autobiografía es

contarse la vida a uno mismo, como forma de pagar una deuda de vida: la autobiografía está así inscrita en la deuda de vida. La vida no es inmediatamente presente, autopresente, y el mecanismo autográfico tiende a contrarrestar esa falta, a pagar esa deuda. Lo hace postulando, en el caso de Nietzsche, un remitente y un destinatario que son aparentemente el mismo: "me conté mi vida". Pero, ¿qué implica esa mismidad de remitente y destinatario en la inscripción autográfica? Antes que nada, la constatación de una diferencia previa, en la que radica el problema de la firma. La firma es lo que tiende a cubrir la separación entre remitente y destinatario cuando ambos están unidos por la mismidad del nombre propio. La firma es, entonces, la marca del retorno de la identidad de lo mismo. La autobiografía nietzscheana inscribe desde su exergo la problematicidad del eterno retorno. Dos consecuencias: la primera, la firma es en sí el signo, o la traza, de una diferencia antes que de una identidad; la segunda, la firma sólo retornará a la identidad en el momento de su recepción por el destinatario. En este sentido, la autobiografía no puede ser otra cosa que heterobiografía, dado que está escrita por el otro. Pero, a la vez este "otro" es una anticipación de lo mismo.

Es evidente la influencia de Lacan y su teoría del estadio del espejo que permite la aparición del “otro” con quien se ha de fundir el sujeto para así alcanzar su personalidad integral. Pero Derrida plantea aquí el problema de la relación entre el nombre propio y el sujeto, un asunto de notable interés por las muy distintas reacciones que se tienen frente a él. No sólo la existencia de pseudónimos, como en el caso de Kierkegaard, quien negaba cualquier relación de esos heterónimos consigo mismo, aun a pesar del carácter radicalmente autobiográfico de algunas obras, como recoge Sprinker (1991) en sus *Ficciones del yo*. La relación con el nombre propio es un auténtico “tema” de investigación literaria, no sólo porque la necesidad de manifestar lo que Machado llamaba la “radical heterogeneidad del ser” nos conduce a él, sino porque la firma, como con oscuridad meridiana analiza Derrida, en modo alguno es señal de identidad, frente a lo que defiende Lejeune, sino justo lo contrario. Todo parece resolverse en aquel consejo enigmático de Píndaro: “Llega a ser el que eres”, pues no otra cosa propone Derrida. Ahora bien, no es menos cierto que lo que, en principio parece una distancia sideral entre unas y otras posiciones teóricas, halla un punto de sutura en la importancia que tanto unos como otros le dan al receptor, al lector, en quien se verifica, finalmente, el proceso de identidad. La cuestión es si los lectores disponen de recursos para poder garantizar por ellos mismos esa identidad. Desde este punto de vista, los escollos a los que se enfrenta el lector de autobiografías poco tienen que envidiar a *Scilla* o *Caribdis*.

Según Darío Villanueva (1993), quien abunda en esa responsabilidad casi suprema del receptor de la autobiografía, ésta es ficción cuando se la considera desde un punto de vista genético, pues resulta obvio que el autor, más que reproducir su yo, pretérito o cercano, lo que intenta es crearlo; ahora bien, considerado desde el punto de vista del lector, la autobiografía es verdad, y además la lee con una lectura “intencionalmente realista”, en palabras de Villanue-

va. Esa “intencionalidad realista”, uno de los conceptos claves del análisis que hace Villanueva de lo autobiográfico, desaparece cuando el lector se enfrenta a la lectura de la ficción, que afronta de manera muy distinta.

Lo autobiográfico no es, como ya hemos señalado anteriormente, un género exento de sospecha, como bien ha destacado Francisco Ernesto Puertas (2005: 297-329): “Es conveniente señalar que el yo en que se sustenta el género autobiográfico es una construcción artificial, cultural, y por tanto ficticia, que contamina y manipula en la narración la espontaneidad y sinceridad de los recuerdos para acomodarlos a una intención significativa.” Algo que, por otro lado, ya había señalado Gusdorf (1991: 9-18) un poco como con la desgana de quien se ve obligado a recordar lo que es obvio: “la recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda el pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado.”

Me ha parecido muy sugestiva la metáfora del discurso autobiográfico como un “territorio” en el que se desarrolla el proceso figurativo de la creación del sujeto que utiliza Noël M. Valis (1991), pues esa noción espacial tiene, a mi juicio, una estrecha relación con la noción de “lucha” retórica que se lleva a cabo en el texto autobiográfico, defendida por Paul de Man, según lo explica Ángel Loureiro (1992: 42):

A mi modo de ver, Paul de Man es el crítico que con mayor lucidez ha penetrado en las dificultades que el lenguaje supone para la postulación de un presunto género autobiográfico. Un tema que subyace a todos los escritos de Paul de Man es la interferencia mutua o exclusión de dos conceptos de retórica que pugnan entre sí desde sus comienzos históricos en la Sicilia griega. Para De Man, la retórica, como sistema de tropos, ha estado siempre en conflicto con la retórica entendida como persuasión,

como acto lingüístico performativo, y ese conflicto se manifiesta no sólo históricamente, en concepciones enfrentadas de la retórica, sino, sino también dentro de todo texto (...) En el caso de la autobiografía se daría una falta de coincidencia entre una retórica cognoscitiva, que se mueve alrededor de un sistema de verdad y falsedad, y una retórica performativa. De Man ejemplifica esta aserción por medio del análisis de la retórica performativa de la excusa en textos autobiográficos de Rousseau para mostrar que esa retórica performativa acaba por deconstruir toda pretensión epistemológica del texto autobiográfico.

El texto, así pues, sería un mero pretexto para que pudiera cumplir su acción comunicativa

¿Qué carácter de vida total de una persona puede tener una selección hecha mediante la arbitrariedad de lo que la memoria ha ido reteniendo sin orden ni concierto? No es de extrañar que algunos críticos sostengan, Romera entre ellos, que tanto valor tienen los recuerdos expresados como los silencios, las ausencias; que tengan idéntico valor lo que se dice y lo que se calla. Ayala, recordémoslo, que ha tratado desde la vertiente del ensayo el género autobiográfico, tituló sus memorias *Recuerdos y olvidos*. En otro lugar, antes de entrar en el subgénero del Diario escogido para este trabajo, ya estableceremos las diferencias entre los diferentes géneros autobiográficos, aunque adelantemos ahora que las memorias, a diferencia de la autobiografía, son unos textos autobiográficos en los que se está casi más atento a la circunstancia que al propio yo, o al yo inserto en la circunstancia, siendo ésta el objeto primordial de la atención del memorialista.

No son pocos los autores, como hemos visto, que han sentenciado la imposibilidad de la naturaleza apodíctica de la referencialidad dentro del género autobiográfico, un planteamiento que toca de lleno en uno de los elementos de la división tripartita de lo autobiográfico, que estableció, con oportunidad e ingenio, James Olney (1980): el *autos*, el yo, el *bios*, la vida y la *grafé*, la escritura. En el

análisis riguroso de cada uno de ellos se ponen de relieve no sólo los rasgos definitorios del género, sino, en buena medida, las preocupaciones básicas de la actividad intelectual en este inicio de siglo: los fundamentos del sujeto; el carácter empírico o ficticio de lo vivido, y la escritura como re-creación tanto del sujeto como de lo vivido. No está dicha la última palabra en ninguno de los tres apartados, y mucho me temo que cada generación habrá de dar una respuesta a la permanente, a la constante interpelación de cada uno de ellos. Esas respuestas conformarán, en su conjunto, una epistemología, una ética y una retórica.

6. 1. Autoficción y autobiografía

Teresa Martínez Terán (2009: 1-8) recoge en su interesante artículo *Subjetividad y verdad en las escrituras del yo* la posición de Lejeune respecto del “duelo” entre dos géneros tan distintos, al parecer de Lejeune, como pueden ser la autobiografía y la *autoficción*:

Lejeune aclara que este campo [espacios autobiográficos que no pretenden sostener discursos de verdad] corresponde al que Serge Douvrosky bautizó en 1977 como ‘autoficción’, y que puede ser entendido ‘como todo el espacio entre una autobiografía que no quiere decir su nombre y una ficción que no quiere desligarse de su autor’. Aun así, Lejeune asienta una diferencia: los textos de ficción y de autoficción no piden al lector ser creídos, ‘le preguntan si su ficción es buena, si funciona bien’. La autobiografía, en cambio, es una demanda de reconocimiento, de reciprocidad. Según esto, el autobiógrafo busca el amor del lector y ello sería la causa de que el género resulte tan fascinante como impopular.

La autoficción es, pues, un subgénero novelístico que lleva camino de convertirse en obligatorio, como si no hubiera más caminos narrativos dignos de exploración que éste. Se abusa tanto de él como, en su momento, del *realismo mágico* de García Márquez, o de

las técnicas objetivistas del *nouveau roman*, cuanto tuvo sus días de gloria de minorías, y amenaza con convertirse en un “manierismo”, o, peor aún, en un amaneramiento, porque, con la excusa formal de por medio, algunas obras de autoficción no van más allá del sufrido juego autor-narrador-personaje, y apenas tienen nada que contar de interés para los lectores, un poco al estilo de la inflación de relatos metaliterarios que se describían haciéndose a sí mismos como una cantinela insoportable. Es muy posible que, en el fondo de esa tendencia narrativa lata un impulso de huida de lo que Puertas Moya (2005: 297-329) denomina “anomia social”, esto es, el anonimato en el que el hombre contemporáneo se ve recluido y del que todos deberíamos de aspirar a salir para tener nuestro cuarto de hora de éxito mediático, capaz, al decir de McLuhan, de justificar una existencia:

La trampa que supone la ficcionalización del sujeto no es sino la huida de la anomia social que en distintas fases y grados ha venido afectando al individuo desde los orígenes de la creación y potenciación del yo moderno, desgajado de la sociedad estamental en que había vivido, para dar paso a la primera fractura de la Modernidad, el Renacimiento, y más adelante con su disolución en la vida urbana y en el engranaje industrial que anula sus distintivos mientras predica esos mismos valores que en la práctica se desdeñan, para llegar a la situación de finales del siglo XX en el que el ser humano se siente un objeto estadístico, destinado a consumir, a votar y a recibir información. Tal vez estos datos sociológicos también nos permitan interpretar por qué la autoficción se ha consolidado como una tendencia cada vez más pujante entre los escritores actuales, si tenemos en cuenta que este modelo narrativo responde a la conciencia de un desgarramiento, también de una exclusión, por lo que el sujeto se ficcionaliza para escaparse de la alienación que le supone ser considerado un número.

La única definición de autoficción que he encontrado es la formulada por Jacques Lecarme, recogida por Puertas Moya (2005)

en su estudio sobre la *autoficción*: “L’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur etc protagoniste paratagent la même identité nominales et dont l’intitulé générique inique qu’il s’agite d’un roman.” De ella, salvo la identificación con la ficción que lleva en su nombre de pila, nada la aparta de la autobiografía, en apariencia, pues incluso sigue sus propios procedimientos, sin bien con mayor libertad estructural, pues la autobiografía tiende a respetar, canónicamente, el relato cronológico clásico: desde el nacimiento hasta el presente del autor, narrador y protagonista. Al decir de Puertas Moya (2005: 297-329):

en la autoficción los conceptos de verdad o mentira no son operativos ni eficaces; lo realmente impactante es la eficacia estética de la narración, estructurada con el fin de desvelar el secreto de una existencia, cuyos rasgos externos y datos aparentes no pasan de meras anécdotas con las que el autor juega para dar más significado a un conflicto oculto que al lector compete descubrir e interpretar.

Sería la *autoficción*, pues, lo más parecido a una “pista falsa”: se inscribe al lector en un discurso que conoce y frente al que tiene una respuesta previamente consolidada en el contacto con otras obras autobiográficas, para desconcertarlo cuando, al avanzar el desarrollo de la obra, éste vea que no se han cumplido las expectativas de lo que se le había prometido y que resulta poco menos que increíble buena parte de lo que se le cuenta. La reacción de los lectores es doble: desistir de la lectura y sentirse estafados o aceptar el envite y perseverar en la lectura para, al final, obtener la recompensa de un conocimiento superior al propugnado por simple y previsible lectura de una autobiografía al uso.

Alicia Molero (2000), por su parte, que ha estudiado la *autoficción* en obras tan significativas de nuestra literatura contemporánea como *Autobiografía de Federico Sánchez*, *El jinete polaco* o *Estatua con palomas*, entre otras, se ha preguntado por las razones que han

llevado a sus autores a escoger el subgénero de la autoficción frente a la autobiografía o, propiamente, la novela, género frecuentado por los reconocidos autores de dichas obras. Sin abordar los argumentos de Molero, es evidente que tres autores como Jorge Semprún, Muñoz Molina o Luis Goytisolo tienen una sensibilidad especial para la vivencia social, para el contexto histórico que condiciona la percepción vital de sus personajes. Los tres, por otro lado, en mayor o menor medida, asumen como fuente de inspiración su propia vida, metamorfoseada y distorsionada cuanto haga falta para que sus obras, hasta las mencionadas anteriormente, pudieran ser tenidas como pertenecientes al género novelístico. La necesidad de acentuar la relación del protagonista con el propio autor, de plantear un juego narrativo en el que pueda contemplarse al sujeto desde diferentes perspectivas que excedan la limitación de la identificación autobiográfica ha llevado a sus autores a estos ejercicios de autoficción cuyas leyes, no inscritas en las obras como código de lectura, existen, sin embargo, para facilitar la lectura adecuada a sus posibles lectores. Como bien apunta Alicia Molero (2000: 541):

La ficción autobiográfica se distingue por el juego de enfrentar unas estrategias de fiabilidad a otras de fabulación; entre las primeras, será el nombre del personaje, semejante al del autor, el principal factor referencial; entre las segundas, es importante el hecho de presentar el libro como narrativa de ficción o novela. Un personaje representa a quien escribe en un discurso narrativo novelesco cuando el nombre de la forma del texto escrito coincide con el de dicho ente de ficción, independientemente de la semejanza o parecido de esta figura textual con la persona que hay detrás de esa firma.

Los recursos creativos mediante los cuales se convierte en *autoficción* una obra de fuerte impronta autobiográfica tienen mucho que ver con la comunión de objetivos que iguala la *autoficción* a la autobiografía, que no es otra que, en palabras de Molero: “hacer vi-

sible la condición disgregada que impone al sujeto nuestra cultura, y un subjetivismo que puede interpretarse como el intento de recuperar el yo por encima de sus fragmentaciones”. Para ello, es evidente que ha de haber, en la medida de lo posible, una diferenciación clara del estatuto diegético de cada género, pues es evidente que no solemos leer de igual modo, ni con las mismas expectativas, una autobiografía que una *autoficción*, por muchas que sean sus semejanzas o imperceptibles que nos parezcan sus diferencias.

Según Alicia Molero, no siempre es fácil deslindar con claridad unos y otros géneros, atendiendo a la tendencia al cultivo de la subjetividad que ha marcado el siglo veinte y que se ha acentuado en el presente. Para ella (2000: 535):

la diferencia entre pacto autobiográfico, pacto autonovelsco y pacto fantasmático reside únicamente en el grado de compromiso que el escritor exhibe en un discurso personal, pero que el lector percibe a través de elementos pragmáticamente situados en el nivel del enunciado o en el del discurso realizado (Scheaffer, 1988). Según esto, el pacto autobiográfico responde a la lectura igualmente autobiográfica de un texto que representa un enunciado real, suscrito responsablemente por el propio autor; el pacto de autoficción es propio de la lectura novelesca, y por tanto corresponde a un enunciado fingido cuyo sujeto señala al escritor de la misma; al pacto fantasmático responden todas aquellas novelas donde, sin que el personaje remita expresamente al autor, el lector reconozca en él los atributos o circunstancias de quien firma la obra.

Como vemos, en definitiva, la *autoficción* no consiste sino en una exploración del propio yo conforme a la técnica que, conocida desde la Antigüedad, fue acuñada por André Gide en 1893, en su *Journal*, como *mise en abîme*: un juego de perspectivas que permiten el distanciamiento necesario para tener una visión auténtica del propio yo o de la fabulación del mismo, si bien ésta es, en el fondo, una más de esas perspectivas de las que emerge el rostro verdade-

ro, tras todas las máscaras narrativas de esa *mise en abîme*, del autor.

7. Los avatares del Sujeto

Estás lleno de secretos a los que llamas
Yo. Tú eres la voz de tu desconocido.

Paul Valéry

Acostumbrados como estamos a las vidas virtuales en *Second Life*, con sus *avatares*, y todos los juegos con el yo y la personalidad que se plasman en ellas, la cuestión del sujeto en el estudio de lo autobiográfico debería de ser algo así como un asunto que se hubiera de despachar sin esfuerzo alguno. No sólo porque la red, con los juegos habituales de heterónimos, apodos, *nicknames* y suplantaciones de personalidad (algunas peligrosas), nos tenga acostumbrados a una especie de desintegración del yo, de la que se deriva una acusada inestabilidad ontológica, sino porque hasta en los videojuegos o los juegos de rol el cuestionamiento de los límites del yo es un “tema” habitual.

La identificación entre autor, narrador y personaje que le exige Lejeune a la autobiografía, si ésta quiere ser aceptada como tal, se ha visto desbordada por los planteamientos que han escogido la disociación de esas figuras para utilizarlas como elementos *tramáticos*, más que dramáticos, mediante los que configurar narraciones en las que la indeterminación del estatuto ontológico de cada uno de esos elementos alimenta la indagación temática y formal que el destinatario de las mismas recibe, muy a menudo, con una lectura en clave ficcional.

Para los profanos en la materia, y nada duchos en el mundo cibernético, esta cuestión del sujeto y de sus desdoblamientos, máscaras y virtualidades, cuya máxima expresión artística fue, sin embargo, la película *Matrix*, es quizás algo así como el “lado oscuro” de

un género ante el que no suelen complicarse la lectura, en la medida en que se entregan a él desde una lectura hecha con la intencionalidad realista que predica Villanueva (1991), o desde la asunción incondicional del pacto autobiográfico que propone Lejeune (1991).

Para los especialistas, por el contrario, el asunto sí que se complica, ¡casi *ad nauseam!* Lo que impide, no obstante, ese tedio de los argumentos reproducidos hasta la saciedad respecto del estatuto del sujeto en el campo de la autobiografía es, sin lugar a dudas, los importantes planteamientos teóricos que se dilucidan en este asunto, tanto en el plano puramente literario, como en el filosófico, y éste, a su vez, en la doble dirección de la ética y de la ontología. Desde el exergo, con la cita de Nietzsche recogida por Sprinker (1991): “el sujeto no es algo dado, es algo añadido, inventado y proyectado tras lo que no hay”, sabemos que este problema del yo no iba a ser un camino de rosas, y que asistiríamos a una pluralidad de interpretaciones que, contradictorias a veces, las más de ellas nos dejan, sin embargo, con el regusto de lo incompleto, como si se necesitara una nueva teoría que, al modo de la física, permitiera unificar dichas posiciones.

¡Lejos de mí la diabólica y devastadora idea de intentarlo! No sólo porque excede mis escasas capacidades, sino porque las posiciones encontradas pertenecen a escuelas de pensamiento con sólidos planteamientos teóricos perfectamente consolidados, y con una bien ganada reputación. A lo largo del desarrollo de este epígrafe, así pues, nos limitaremos a dejar constancia de esas posiciones y, con no poco atrevimiento, enjuiciar las bondades o perversiones de algunas de esas posturas.

Lo primero que debemos saber es que no es posible, a día de hoy, una lectura ingenua de la autobiografía, como si se tratase de un género de entretenimiento en el que, al modo de los *best-sellers*, se despreocupa quien lo lee de las exigencias formales y se limita a seguir la trama con el alma en vilo por saber qué le ocurrirá o dejará

de ocurrir al o a la protagonista de la aventura cuyas peripecias nos fuerza a seguir el narrador haciéndonos perder el huelgo.

No es posible esa lectura, en primer lugar, porque el lector, aunque siempre tenga presente al autor, como referente empírico indubitable, es consciente, no sólo de los juegos narrativos que pueden darse en la autobiografía, sino de su radical extrañeza lectora a poco que esos juegos comiencen a poner en riesgo la verosimilitud de lo narrado y, sobre todo, la identificación “real” con la figura del autor al que remite, unas veces de forma clara y otras ambigua, la creación verbal del personaje que emerge del relato como un ser ficticio.

Y en segundo lugar, porque los autobiógrafos han asimilado rápidamente a su género las excelentes posibilidades que les brinda el género novelesco, dado que, al fin y al cabo, se trata en ambos casos de un relato, no de una confesión ni de unas memorias ni de un ensayo, aunque estos tres subgéneros de lo autobiográfico hayan propiciado, con anterioridad, el nacimiento de éste. De hecho, entre las posibilidades que las técnicas novelescas le permiten al autobiógrafo entra, por supuesto, la aparición en su obra de cualesquiera otros géneros o subgéneros, como los anteriormente mencionados. De ello se deriva que haya ya quien reclame para la autobiografía algo así como la condición de *hipergénero*, de modo que actúe como un hiperónimo acogedor respecto de sus hipónimos.

Es cierto que el culto a la individualidad, a la personalidad, al yo, ¡o a los yoes!, es señal inequívoca de los tiempos actuales, y que la perspectiva bio y autobiográfica se ha ido apoderando de un sinfín de realizaciones artísticas, desde la danza hasta la pintura, pasando por la literatura y, por supuesto, el séptimo arte o la música: ¡Ay de quien hoy, artísticamente, no le pague el peaje a la reflexión sobre el yo y se convierta ésta en el tema central de sus obras! Entre *Calcuta*, de Louis Malle (1969) y *Asaltar los cielos* de López Linares y Javier Rioyo (1996) pasando por *El asesino de Pedralbes*, de Gonzalo

Herralde (1978), pongamos por caso cinematográfico, hay una diferencia notable: de una mirada a la colectividad, hemos pasado a una mirada al individuo, un fenómeno acorde con ese proceso agudo de individualización del que venimos hablando.

7.1. La “angustia ontológica”

La cuestión esencial de la problematicidad del sujeto en la autobiografía podemos fijarla a partir de lo que Jean-Philippe Miraux (2005) señaló en su obra *La autobiografía: las escrituras del yo*, tal como lo recoge la síntesis que de su pensamiento realiza María Verónica Sierra (2006: 188):

la dificultad fundamental con la que se encuentra el autobiógrafo a la hora de escribir su relato de vida es el problema del sujeto que se vuelve objeto, el inicio de una actividad hermenéutica con uno mismo. La angustia de la página en blanco, tan común en la mayoría de los escritores, se vuelve para el autobiógrafo angustia ontológica porque no puede expresarse, porque no puede decirse a sí mismo, y porque, a la vez, ¿quién puede conocer más ese objeto de estudio que el escritor mismo?

La extrañeza, pues, de quien intenta recrearse mediante la palabra es de tal naturaleza que incluso puede llegarse, como afirma Miraux, a la angustia ontológica. No saber quién se es, como ya indicamos en otro apartado, es un poderoso impulso autobiográfico.

La autobiografía por sí sola no siempre es capaz de mitigar esa angustia, pues quien se enreda en ella no pocas veces acaba aumentando su nivel *plasmático* de perplejidad, lo cual suele quedar reflejado en el texto. No es, pues, la autobiografía solución a la enfermedad ontológica, ni su benéfico efecto terapéutico le depara al sujeto que la practica la claridad sobre sí mismo que quizás buscase en ella. Antes bien lo contrario, no es infrecuente que la práctica del género, sobre todo en nuestros días, aumente, como hemos dicho, nuestra perplejidad, nuestro desconcierto y nos deje colgados sobre

un abismo que amenaza con engullir las escasísimas certidumbres que pudiéramos tener acerca de nuestro yo.

Me trae a la memoria esta desconfianza en las posibilidades de poseer cierta seguridad sobre nosotros mismos la referencia que hace Clément Rosset (1993: 105-106), en su interesante estudio *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, a un sainete de Courteline, *La lettre chargée*, cuyo argumento resume del modo siguiente:

Un empleado de correos ha reconocido a un viejo conocido en un cliente que viene a retirar una carta certificada: la conversación se entabla, ambos se remiten mutuamente a recuerdos comunes, y después el cliente reclama la carta. Pero el empleado se resiste: para entregarle la carta es preciso que el cliente justifique su identidad. Absurda devoción hacia el reglamento, observa el cliente; pero el empleado replica: "Como hombre del mundo, te he reconocido, pero, como funcionario, ignoro quién eres". El cliente entonces exhibe diferentes documentos cuya autenticidad es reconocida por el empleado: sin embargo, un pequeño detalle hace que, cada vez, el papel presentado dé lugar a una posible duda y resulte ineficaz a la hora de tomar una decisión, de manera que la carta acaba quedando en manos del empleado, hasta el día en que su amigo le haya demostrado, de manera incuestionable, que él es sin lugar a dudas él mismo y no otro.

Podríamos apostillar que el autobiógrafo muy a menudo suele desdoblarse en esos dos personajes y caer en idéntico absurdo. A menudo la incertidumbre sobre el propio yo, la desconfianza ontológica, se convierten en una especie de inquisición funcional que no le da el visto bueno a nada, porque las dudas sobre la propia vida, desde que tales hechos en realidad ocurrieran, hasta que sucedieran exactamente en tal fecha o época, pasando por que las impresiones, sensaciones o emociones anejas fueran esas y no otras, pueden acabar atenazando al autobiógrafo e impedirle incluso la realización de su proyecto. El proceso del encargado de Correos es bien simple: va desmontando una a una, mediante la introducción de la duda ra-

zonable, todas las seguridades identitarias del amigo, de tal modo que, de conocerlo íntimamente, pasa a desconocerlo administrativamente, sin haber perdido por el camino su relación de intimidad con él. Es idéntico al proceso que siguen muchos autobiógrafos: entran con un saco de certezas en la escritura de su propia vida y la acaban con otro, aún mayor, de incertidumbres y sospechas de todo tipo.

¡Qué lejos están la autobiografía y el autorretrato pictórico! Por mucho que el pintor se deforme voluntariamente, pongamos por caso la frenética actividad autorretratística de Francis Bacon o la de con quien únicamente admite parangón, la de Rembrandt, la distancia entre la representación y la realidad nunca es tanta como la abismal que hay entre quien se “fija” en el fieltro blanco de la página con unas palabras, unas frases, una música, de las que nunca estará convencido de que hayan sido las adecuadas para expresar su objeto: a sí mismo.

El autobiógrafo desconfía, y con razón, del lenguaje, de que, una vez acabada la obra, ésta sea él mismo, de que haya una identidad absoluta entre el original y la representación, a pesar de la convicción de Benveniste, recogida por Adriana Callegaro (2007), de que “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto. Y no hay más testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que éste da sobre sí mismo al hablar.” Para la ingenuidad popular no hay duda de que es así, de que libro y persona son intercambiables; pero el autor no puede deshacerse de la sospecha de que no hay tal identidad, sino una insufrible impostura. De hecho, Nathalie Sarraute, en su afamado ensayo *La era del recelo*, habla de la novela en unos términos que, *mutatis mutandi*, pueden ser perfectamente aplicados a la autobiografía (1967: 49):

Hoy nos sepulta una ola gigante, compuesta de obras literarias que pretenden todavía ser novelas y en las que un ser sin contorno, indefinible, inalcanzable e invisible, un ‘yo’ anónimo que

es todo y que es nada y que, la mayoría de las veces, es tan sólo el reflejo del propio autor, ha usurpado el papel de héroe principal y ocupa el puesto de honor. Los personajes que le rodean, privados de existencia propia, no son más que visiones, sueños, pesadillas, ilusiones, modalidades o dependencias de ese 'yo' todopoderoso.

Más parece que esté hablándonos de la *autoficción* o de la autobiografía que de la novela tal y como hasta el último tercio del siglo XX se entendía. El "yo todopoderoso" del que habla es, al mismo tiempo, y paradójicamente, un yo frágil, "desquiciado", fragmentario, escindido, como se pone de manifiesto en la usurpación que lleva a cabo de cuanto y de cuantos le rodean. El resultado final no es un yo nítido, sino una agregación de rasgos heteróclitos que crean un *monstruo*, en su doble sentido de borrador poético y de deformidad humana.

7.2. La construcción del Yo

Las diferentes concepciones del yo, tanto desde la filosofía como desde la psicología, el psicoanálisis o la literatura —en lo que tienen de desdoblamiento del mismo la existencia de las figuras constituyentes del relato, como el narrador, el propio personaje, el narratario o el autor y el lector implícitos— alimentan un debate del que emergen ciertos postulados que van adquiriendo naturaleza de tópico, tan difíciles de refutar como, a veces, de aceptar.

El primero de ellos, y quizás el más sorprendente para el lector ingenuo, es la constatación de que el yo se construye a sí mismo en la escritura autobiográfica y que el así construido poco o nada tiene que ver con el autor real que empuña la pluma, el lápiz, el teclado o la grabadora, por mucho que le cueste creer un aserto así.

Pozuelo Yvancos (2005: 31) sostiene que las corrientes críticas actuales

no plantean la textualidad como un simple resultado, sino al contrario: es el yo quien resulta construido por el texto. De ahí que el principal énfasis se ponga en el modo en que el discurso autobiográfico refigura, retoriza, el proceso de la identidad que será entonces figurado o, como dirá De Man, retórico (...) [Con ese desplazamiento] la autobiografía pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse en el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible.

Lo que llama inevitablemente la atención de este planteamiento es que sólo parece concebirse un objetivo en la escritura autobiográfica: la búsqueda de la identidad. Como si ésta fuera un ente compacto, de una sola pieza, que no sólo pudiera definirse, sino hasta ser percibido por los sentidos: un ser cuya unidad esencial inquebrantable nos definiría como un epitafio en una lápida al morador de la tumba, si bien, como nos dicen De Man (1991: 117) y Wordsworth, a partir del estudio que hace el primero de los *Essays upon Epitaphs* del segundo:

‘representar [a los muertos] hablando por medio de su lápida’ es ‘una tierna ficción’, una ‘interpolación de sombras que unen armoniosamente el mundo de los vivos y el de los muertos’ (...): en otras palabras, lo mismo que la temática y el estilo del tema autobiográfico tienen como objetivo.

La posición de De Man es el paradigma de la irrealización del sujeto y de su conversión en una instancia retórica. Sin tener una relación directa con el estudio de lo autobiográfico, pero sí con el estudio de la personalidad, Vicente Palomera (1985: 45) recoge en su libro las conclusiones a las que, sobre el tema, llega el antropólogo francés Marcel Mauss: “En el origen de nuestra noción de persona, Mauss descubre el papel desempeñado por el individuo en la vida familiar, religiosa y social, es decir, la noción de personaje que se halla vinculada al nombre y al derecho a una máscara de los an-

cestros”, una constatación que perfectamente hubiera podido reivindicar De Man como antecedente de sus teorías sobre la desfiguración como naturaleza esencial del género, tal y como él mismo expresa con palabras citadas y examinadas una y otra vez, como en Pozuelo Yvancos (2005: 38):

Es la figura de la prosopopeya la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra (...) La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropos *propopon poiein*: conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo e la autobiografía. Nuestro tema se ocupa del conferir y del despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración.

La persecución de un imposible, que exista tal cosa como un yo perfectamente definible, una entidad sustancial que nadie ha podido demostrar aún que exista, y cuya naturaleza espectral, retórica, se han encargado de demostrar tantos, sobre todo desde Nietzsche en adelante, sólo nos llevaría a la locura, como le pasó a Wilhelm Reich cuando se empeñó no sólo en descubrir la realidad material de la libido, a la que él llamó *orgón*, sino la posibilidad de acumularlo y hasta de venderlo⁵.

Con anterioridad hemos podido conocer que las autobiografías también pueden tener un objetivo diametralmente opuesto al que ahora se señala: perder la identidad, como era el caso de Juan Larrea, tan bien analizado por Pittarello (1993). Pero si nos acercamos a otros postulados sobre el sujeto, podemos encontrarnos con el sostenido, por Antonio Machado (2008: 136), acerca de la “radical heterogeneidad del ser”, es decir, la negación de esa unidad identita-

⁵ Quizás en esos paradoxianos (por el barojiano D. Silvestre) “acumuladores de orgón” se inspirara Woody Allen para su invento del “orgasmatrón” en su película *The sleeper* (El dormilón), una delirante fantasía futurista.

ria, pues el ser no es uno, sino varios, complementarios y aun contrarios los unos a los otros:

*Busca a tu complementario,
que siempre marcha contigo
y suele ser tu contrario.*

El correlato práctico de ese postulado filosófico del poeta sevillano hemos de advertirlo en los heterónimos creados por el autor, expresión de su pluralidad identitaria. A su manera, da la impresión, a veces, de que ciertas autobiografías rescatan determinados periodos de vida como identidades ajenas a la del autor, como si éste se complaciera en rescatar del pasado seres ajenos que le son cercanos, y hasta íntimos, pero que no son, ya, él, por más que se suelen destacar ciertas afinidades, ciertas inclinaciones, incluso ciertos hábitos. Podríamos decir que las diferencias temporales y vitales se convierten en abismos imposibles de salvar.

Como escribió Jacques Lacan⁶, y recoge Vicente Palomera en su estudio *La personalidad* (1985: 9): “La idea de una unidad unificadora de la condición humana, la idea de ‘personalidad total’, me ha producido siempre el efecto de una mentira escandalosa.” Lo cual es coherente, no podría ser de otra manera, con su aportación fundamental a la Historia del Psicoanálisis: “el estadio del espejo” y su carácter fundacional del yo, tal y como lo sintetiza Palomera (1985: 67):

Esa imagen que le fascina (el doble del espejo) va a tener un valor determinante en su desarrollo. Fascinado ante un vacío,

4 Recordemos que la presentación “oficial” del estudio sobre la Fase del Espejo se presentó en las sesiones del Congreso Internacional de Psicoanálisis celebrado, en 1936, en Mariembad, la antigua Checoslovaquia, donde fue recibido con más pena que gloria por unos congresistas que no podían reprimir ni sus bostezos ni su impaciencia ante la complicación barroca del ponente francés.

el niño se ama en ese espejo a través de esa imagen que va a constituir la matriz de su Yo ideal (...) El estadio del espejo introduce, pues, el modo primario por el que el sujeto se relaciona con la realidad. Ese modo es el de la discordancia y el desconocimiento, y pone en escena una primera división del sujeto entre un *real* que se ausenta de la imagen –el cuerpo, el sujeto– y una *realidad* que ocupa su lugar –la imagen, el semejante–. La imagen, sin duda, es la suya, pero también es la de otro, dado que él está en déficit respecto a ella. Así pues, el registro imaginario sobre el que Lacan estampa esta descripción del niño ante el espejo, no sería sino la primera *realidad irreal* que irrumpe sobre lo real. Este real, para Lacan, no tiene nada que ver con lo “vivido”, con el cuerpo o con el ‘afecto’.

Esta concepción especular de la formación del yo tendrá una importancia decisiva en los análisis de los deconstruccionistas, quienes la harán suya, y de la que derivarán buena parte de sus propias teorías acerca del sujeto como una instancia de ficción, puesto que como Manuel Oñat ha señalado con meridiana claridad (2005: 3):

Lacan indica que lo imaginario comienza con la entrada de la criatura en la Fase del Espejo, cuya función es dotar al niño/a de una imagen unitaria de su propio cuerpo, que es la aspiración o construcción de una estructura sólida de la figura del sujeto. Este ego del cuerpo es una entidad alienada, pues el infante al buscarse en el espejo, en su madre o en otro niño, sólo percibe un ser humano con el que se une y se identifica: el yo está alienado en el Otro, únicamente mediante la intervención del Padre se rompe esa unidad dual y conflictiva de la madre-hijo/a.

Con todo, esa parece haber sido la dirección de la derrota que ha seguido el concepto del yo desde que, en la civilización latina, se acuña el concepto de persona, según el cual, al decir de Palomera (1985: 45-46), “la persona es el personaje que representa los papeles desempeñados en las instituciones”, y más adelante:

La noción romana de persona iba a enriquecerse a partir de la aportación de la filosofía estoica. A decir verdad, la influencia fue recíproca gracias a la alianza semántica de la palabra latina *persona* y de la griega *prosopon* (lo que quiere ser como *ideal*, y, también, lo que está detrás: la intimidad de la persona, el verdadero rostro (...)) La conciencia de sí se convierte en el atributo de la persona moral, y ésta pasa a su vez, a ser sujeto de atribuciones: persona consciente de bien y del mal, persona responsable, etc.

A partir de aquí estamos a un paso de la transformación del concepto de persona en conciencia del yo, pero tarda en darse y no es hasta que, triunfante ya el cristianismo y avanzada la Reforma protestante, la conciencia individual y la libertad del individuo coadyuvan a la formación del yo tal como ha llegado hasta nosotros, con las modificaciones pertinentes que lo completaron tras la Revolución Francesa, por supuesto, y sin tener en cuenta, en este repaso histórico de la formación del yo, las decisivas aportaciones del psicoanálisis freudiano. Como continúa Palomera (1985: 46-47):

No fue entre los cartesianos, sino entre esos movimientos, donde se consiguió una solución al problema de la persona como conciencia (...) Los principios de esos movimientos son los que crean la base sobre la que se levanta la noción: la persona = al yo; el yo = la conciencia... y ya tenemos la categoría básica. Con Kant la noción de conciencia individual adquiere un carácter sagrado (Kant era pietista) (...) Con Fichte el yo acabará convirtiéndose en la condición de la conciencia y de la ciencia.

Como muy bien ha sintetizado Anna Caballé (1996: 5), a la hora de considerar esta problemática:

en el marco de la filosofía de la subjetividad, la noción de sujeto (sin la cual el término autobiografía y sus aledaños resultaría inoperante) se ha problematizado enormemente –Nietzsche, Freud, Heidegger; Lacan...-; ahora sabemos que no pasa de ser un constructo intelectual, eficaz desde el punto de vista epistemo-

lógico, pero en la configuración del cual confluyen elementos de carácter ilusorio. Nada tan maleable, además, oscuro y al mismo tiempo trivial, subjetivo, que la propia identidad: 'estás lleno de secretos a los que llamas yo', dejó escrito Edmond Teste.

A pesar de las reticencias que inspira un concepto estático como el de identidad, cuya naturaleza es del todo contraria al dinámico fluir vital que caracteriza a la persona, y de que el yo se vea más como una máscara vacía de conflictos irresueltos, la crítica ha tendido, en los últimos tiempos, a privilegiar la concepción del yo como un resultado de la narración. La diégesis es la instancia organizadora de eso a lo que llamamos yo o identidad del individuo y sólo a través de ella adquiere relieve y espesor. El centro de interés se desplaza, en consecuencia, a la necesidad de mantener la coherencia del relato, puesto que de ella emergerá la caracterización del yo, a través de las experiencias relatadas. El estilo, por lo tanto, no será ya un complemento ornamental, sino una seña de identidad: cada autobiógrafo por fuerza ha de tener su propio estilo, ya que es él el que contribuirá a definirlo, a singularizarlo, a individualizarlo frente a los demás. Como señala David Polono, en Bruner (1995: 111):

el Yo de una vida es producto de nuestra narración, en lugar de una 'cosa' fija pero oculta que sería su referente. La meta de una narración del yo no es que encaje con alguna 'realidad' oculta, sino lograr que sea *coherente, viable y apropiada* tanto externa como internamente. El autoengaño consiste en no conseguir esto, no en no conseguir una correspondencia con alguna 'realidad' inespecificable.

Desde esta perspectiva, es irrefutable el aserto de Palomera (1985: 93): "El sistema de la persona se desplegaría como una creación de su propio mundo y el yo sería el autor de su propio personaje, a la vez prestado de los demás y opuesto a ellos." Lo cual le da la razón a Barthes (1967: 18) cuando sostiene que "en toda forma lite-

raria existe la elección general de un tono, de un *ethos* si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente, porque es donde se compromete.”

7.3. Entre la *Scilla* testimonial y la *Caribdis* autorreferencial

Nos movemos, pues, en un ámbito de construcción del yo completamente paralelo al de la creación literaria. ¿Cómo no recordar, a partir de estas teorías, la inteligente interpretación que hizo Torrente Ballester (1975) de la novela cervantina en su magnífica obra *El Quijote como juego?* En ella se nos presenta a un Alonso Quijano que, lejos de volverse loco, idea un juego diabólico, el de convertirse en caballero andante y salir al camino a “desfazer entuer-tos”; un juego en el que irá haciendo entrar a cuantos con él se crucen por esos caminos de Dios, desde los venteros hasta los duques. Como un demiurgo, esto es, como un narrador, compondrá su personaje y, habitando en su interior, andará preocupado por socorrerle en cuantas ocasiones sea menester hacerlo para no arruinar la representación y malbaratar el juego. No obstante, “que el yo autobiográfico sea una construcción discursiva – defiende Pozuelo Yvancos (2005: 43) contra cuanto venimos exponiendo–, no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída, y de hecho lo sea tantas veces así, como un discurso con atributos de verdad. Como un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando su diferencia con ésta.” En ese sentido, Fernando Cabo defiende también la voluntad de verdad y de identificación entre el yo de la autobiografía y el autor real al que alude (1993: 135-136):

El descreer de la fuerza mimética del yo autobiográfico, admitir su carácter poético y destacar su funcionamiento retórico, no implica negar la peculiaridad de la relación entre autor y auto-

biografía, ni exige acoger sin más precisiones la identidad de las llamadas autobiografías reales y ficticias (...) En lo que se refiere a las autobiografías (...) el yo no puede ser entendido en ningún caso como expresión inmediata del autor. Pero ello no debe impedir, por otro lado, que admitamos con todas sus consecuencias que el yo de las autobiografías, llamémoslas reales, se construye sobre una voluntad de identificación.

Entre ambas posturas enfrentadas, el yo como construcción (*poiesis*) y el yo como sustancia, como algo dado, preexistente a la autobiografía y que el autobiógrafo se limita a reproducir sin más (*mímesis*), cabe una postura intermedia: la defendida por Ángel Loureiro (2000-2001: 135-150) a partir de la aplicación de la filosofía de Levinas, y su enfoque ético, al fenómeno de lo autobiográfico:

Levinas concede preeminencia a la huella afectiva del otro (...) La alteridad originaria del sujeto postulada por Levinas hace del sujeto una incompletitud que necesita a ese otro ante el que tiene que responder (...) De esta manera, uno de los mayores dilemas de la teoría actual (el sujeto como construcción frente al sujeto como sustancia) se muestra como una opción equivocada, puesto que el sujeto puede ser (es) simultáneamente una construcción y una singularidad, algo único. Sin embargo, esta doble constitución del sujeto impide que pueda ser visto como una *ficción* e impide también argumentar que, dado que es una construcción, la *verdadera* identidad del sujeto resida en otra parte, o que el sujeto tenga libertad para cambiar *posiciones* a voluntad.

Como vemos, a pesar de las críticas posestructuralistas al concepto de sujeto autobiográfico como una correspondencia entre el narrador-narrado o el personaje-narrado y el autor, en tanto que persona real, hay no poca resistencia a dejar de aceptar ese vínculo que caracteriza al género y lo dota de singularidad, porque aquellas tesis deconstruccionistas nos abocan inevitablemente a un sofisticado juego de máscaras de la ficción, en la que el narrador oculta al sujeto de la enunciación, y todo queda en un irascible mar de supo-

siciones que acaba devorando el frágil esquiife con que nos internamos en el género autobiográfico.

Es cierto que, desde la consolidación de la teoría del sujeto como consecuencia de la narración o narraciones del mismo, han menudeado los análisis en que se sutaliza hasta el extremo la verdadera composición narrativa del texto autobiográfico; sutileza que complica la percepción del mismo en el sentido tradicional del “Ésta es mi vida” que el autor parece ofrecer al lector en el acto de entregarle, mediante intermediarios, el volumen que la contiene.

Sería algo equivalente, esa entrega, a lo que sucedía en aquel programa de los inicios de la televisión en España, *Ésta es su vida*, en el que el presentador, después de hacer aparecer ante el protagonista de turno, como por arte de magia, buena parte de su pasado y hasta de su presente, siguiendo el guión de un inmenso libro encuadernado en piel, y del que no se apartaba ni un momento, lo cerraba, al acabarse el programa, y se lo entregaba al o a la protagonista con la frase que concluía la aventura biográfica: “Ésta es su vida”.

Del mismo modo, el lector, al que hemos llamado ingenuo, pero no en su sentido peyorativo, sino en el de su etimología más reveladora: “nacido libre”, esto es, el que lee, pues, con independencia de juicio, sin tener presente las querellas hermenéuticas que le son tan ajenas, como, probablemente, al autobiógrafo, aunque éste, al decir de Eakin, en cita recogida por Pozuelo Yvancos (2005: 34) se habría dejado arrastrar por esas querellas: “El debate teórico ha puesto en juego incluso según admite Eakin (1991: 80), el futuro de la autobiografía, toda vez que los autores mismos que escriben autobiografías contemporáneas tienen en cuenta en sus planteamientos tales debates, y han convertido el yo autobiográfico en un juego de ironías, guiños y desplazamientos de la identidad del sujeto.”

Cabría hablar, pues, incluso de dos épocas en la historia del género, hasta el postestructuralismo y después. ¿Qué distinguiría a

ambas épocas?, pues la aparición o no, en los textos, de la problematización del sujeto, la interiorización, la asunción de una condición del sujeto que Pozuelo Yvancos (2005: 57) ha definido perfectamente: “El sujeto ha llegado a ser ya una categoría cambiante, movediza, interdependiente de su construcción discursiva, y por tanto, mucho más un efecto de la escritura que un origen.” De la primera época, podríamos hablar como de la época “realista o ingenua” y de la segunda como de la época “abstracta o teórica”. En la primera predominaría el valor referencial y documental; en la segunda la exploración ontológico-diegética. No se me escapa que la clasificación peca de reduccionista y que posiblemente pueda eliminar de un plumazo algunos extremos del debate cuya importancia caracterizadora, a nivel genérico, no puede ser obviada.

Celia Fernández (2004: 419), en la estela de Yvancos, Villanueva y Loureiro, defiende la perspectiva pragmática que ha renovado con nuevo aliento hermenéutico el debate sobre el género autobiográfico:

Entre el autor real y el enunciador textual no cabe establecer una identificación absoluta –por lo demás imposible–, pero sí puede hablarse, como advierte F. Cabo (2003: 136), de una voluntad de identificación pragmática, sustentada en la tradición histórica y epistemológico-cultural del género y confirmada textualmente mediante señales con la identidad del nombre propio del autor, narrador y personaje, la referencia a circunstancias biográficas verificables, etc. Es desde luego una identificación inestable, a menudo puesta en cuestión por el propio texto, precisamente porque el discurso autobiográfico descansa sobre tensiones irresolubles entre lo vivido y su representación narrativa, entre lo uno y lo múltiple del sujeto. La vida vivida sólo adquiere inteligibilidad y sentido al codificarla según moldes verbales, y ello obliga a elegir, jerarquizar, ordenar, ocultar rupturas, administrar olvidos. La escritura, además, tiende a fijar e inmovilizar al yo (y a su memoria) que está siempre haciéndose, transformándose, narrándose y siendo narrado. Pero ninguno de estos problemas y límites epistemológicos

hace de la autobiografía o del sujeto autobiográfico una ficción, una invención, a menos que partamos de una delirante consideración de la verdad autobiográfica como correspondencia exacta entre lo relatado y lo vivido.

Como resumen de este epígrafe, la opinión de Celia Fernández viene a constituir algo así como la manifestación del “sentido común” aplicado a un debate que a fuerza de sutileza hermenéutica puede acabar convirtiéndose en un debate casi teológico, en un bizantinismo absurdo que, tras cada nueva aportación, más se aleje del objeto real sobre el que se debate, hasta que, finalmente, uno y otro, debate y objeto no tienen nada en común, ni siquiera el mero hecho de haber servido de pretexto el primero para el segundo.

8. De la memoria y sus trampantojos

Hay un poderoso vínculo que une al sujeto con la memoria, como es obvio, en la medida en que la realidad del primero, en el género autobiográfico, pero no sólo en él, depende estrechamente de la capacidad de evocación y ‘re-presentación’ de la segunda. El psicólogo Jerome Bruner (1995: 101), influido por la teoría del yo como narración, asocia, como no podía ser de otro modo, la noción de sujeto y de memoria: “la introspección es, en el mejor de los casos, una “retrospección inmediata” y está sujeta a los mismos procesos de selectividad y construcción que cualquier otro tipo de memoria. La introspección está tan sujeta al proceso de esquematización ‘de arriba abajo’ como la memoria misma.”

Entramos, pues, en un aspecto del estudio de lo autobiográfico, el de la memoria, cuya contribución a la labor del autobiógrafo no sólo es decisiva, sino determinante, y hasta condicionante del resultado final, esto es, de hasta qué punto su obra responde fielmente a la realidad de su persona o se ha quedado, por el contrario, en mera tentativa fracasada. “¡Mnemósine, asísteme!”, podría ser la invoca-

ción del autobiógrafo, pues sin la memoria difícilmente puede haber autobiografía, ni yo. La fidelidad de la memoria, su precisión, la capacidad de imaginación asociada a la evocación, o su infidelidad, su vaguedad y su ceguera son asuntos de relieve a la hora de reflexionar sobre el género autobiográfico.

No se trata, ahora y aquí, de establecer cuáles sean los últimos avances de las investigaciones neurológicas sobre la memoria, ni cuántos tipos de memoria hay, ni, por supuesto, las enfermedades que acaban con ella, como el temido Alzheimer. José María Ruiz Vargas (2004) ha trazado con mano maestra y pedagógica las líneas generales del estudio científico sobre la memoria, de tal modo que algunas de sus observaciones nos serán de mucha utilidad para ponerlas en relación con la práctica de la autobiografía, pues ésta viene condicionada, sin duda alguna, por el uso adecuado y fértil de la memoria.

Pensemos, por otro lado, que la memoria había sido considerada, hasta la aparición de la escritura –invención que Platón condena, recordémoslo, porque está convencido de que acabará con la memoria– como el auténtico instrumento de conocimiento y de reflexión que garantizaba la formación de la persona como tal. La enemiga de Platón a la escritura no estriba en que destruya la memoria, pues evidentemente la escritura será capaz de almacenar muchos más datos que la memoria, sino a que el proceso de conocimiento a través de la escritura –según se lee en el *Fedro*– hará creer a los hombres que ya lo saben todo y se volverán, por ello mismo, al despreciar a los maestros, creyendo que ya no los necesitan y que pueden prescindir de ellos, más ignorantes. En última instancia, cabe recordar que la etimología de la palabra re-cordar significa realimentar el corazón, las emociones, los sentimientos, por lo que la memoria es instrumento clave de la humanización.

Es experiencia común la de hablar con gentes que tienen facilidad para recordar y con otras que confiesan su incapacidad para

recordar cualquier cosa, cercana o lejana, por lo que no es preciso que abunde en la distancia abismal que hay entre unas y otras. Tocando ya a su fin la era Gutenberg, y viviendo de lleno en el ciberespacio, ¿no se ha tenido como suprema elegancia social la afectación de “no tener memoria”, de ser incapaces de recordar ni el nombre del director de la última película que hemos visto? La cibernética no va a remediarlo, desde luego. Quizás por eso el género de lo autobiográfico ha adquirido tanta importancia en este comienzo de siglo: porque se ha descubierto el placer de oír hablar a la memoria, de seguir el hilo de sus evocaciones, de admirarnos por la destreza con que se orienta el autobiógrafo en su laberinto y recupera toda una vida, con sus esplendores y miserias, pero con el deslumbramiento que produce la habilidad de haber sabido expresarla. *Habla, memoria* (*Speak, memory*), tituló Nabokov (1966), con aquella precisión suya de entomólogo y cirujano del alma, su autobiografía.

Lo que nos interesa saber, porque constituye una característica de la memoria que nos permite comprender en parte el impulso autobiográfico del que hemos hablado en los inicios de este trabajo, es que ésta opera, sobre todo, en relación con la afectividad, que los recuerdos son recuerdos “marcados”, que, como dice Paul Chauchard (1985:43): “no podemos recordar correctamente sino aquello que haya absorbido por completo nuestra atención”. Para Chauchard (1985: 64): “La memoria no es ni racional ni intelectual. Es esencialmente infiel y subjetiva: va ligada a la afectividad.” Pero acto seguido destaca una característica (1985: 116) que nos conviene tener muy presente:

Un recuerdo tiene tantas más posibilidades de ser evocado cuanto más ligado esté a los grandes marcos de la memoria. Si estos marcos se disuelven, si los recuerdos se aíslan de ellos, el olvido hace su aparición. En la mayoría de los casos, el olvido proviene de una impotencia para reconstituir los recuerdos porque ya no existen puntos de apoyo donde aproximarlos (...) Situar un re-

cuerto en el marco de la vida pasada, en su lugar en el tiempo, ayuda a conservarlo.

Se trataría de un procedimiento muy similar al seguido por la adscripción política de los ciudadanos y sus decisiones a la hora de ejercer el voto, según el libro célebre de George Lakoff (2007): *No pienses en un elefante*, cuya tesis básica es que los individuos nos guiamos por un marco de creencias, principios o valores, de carácter estructural, que va más allá de los hechos concretos de tal o cual propuesta política o de tal o cual actuación práctica de los políticos, y que sirve para orientar nuestra conducta a la hora de votar en unas elecciones. Nuestras decisiones políticas, en consecuencia, se orientan más por ese marco general que nos permite aceptar o rechazar unas u otras propuestas en función de los valores que aceptamos como parte de nuestra vida, de nuestra identidad⁷.

¿Cómo se activa el procedimiento por el que podemos rescatar mediante la memoria nuestra vida pasada? No hay un único 'resorte', está claro, y ahora podría ser pertinente traer a colación el célebre caso de la madalena de Proust; pero lo que sí es cierto es que las asociaciones sinestésicas constituyen una herramienta privilegiada, como descubrió el psicólogo A.R. Luria (1973), en *Pequeño libro de una gran memoria*, al analizar el caso de un sujeto cuya prodigiosa memoria se convirtió en espectáculo popular. Según Luria (1973: 35 y ss.):

Los vestigios de las 'sinestesias' que se conservan en muchas personas corrientes sólo en forma rudimentaria (...) constituían en el caso de S. La característica fundamental de su vida psíquica. (...) El significado de estas sinestesias dentro del proceso de rememoración consistía en que esos componentes creaban, por decirlo así, el fondo de cada recuerdo, eran portadores de una

⁷ Ello permite comprender, por ejemplo, que a una buena parte del electorado le sean indiferentes, a la hora de renovar su voto por determinado partido, los posibles casos de corrupción en los que los dirigentes de esos partidos se hallen involucrados.

información 'suplementaria' que aseguraba la exactitud del recuerdo.

Un análisis así avala no sólo la idea ya expuesta del marco general en el que, por fuerza han de inscribirse los recuerdos para poder sobrevivir como tales, sino una característica 'genética' del texto literario que es la autobiografía: la atención desmesurada que se le presta en él a la descripción; en muchas ocasiones, además, mediante el recurso a la sinestesia, como método para darles el verdadero relieve que han tenido en la vida del autor. *El tiempo amarillo*, de Fernán-Gómez (1990), por ejemplo, lleva ya inscrita en el título tan poderosa herramienta.

Darío Villanueva (1991: 103) ha sido el crítico que más se ha significado en la defensa del valor y la importancia del tiempo a la hora de estudiar la autobiografía, en la medida en que hay una relación especial con él en el género autobiográfico:

La problemática del tiempo es tan decisiva en la autobiografía como la de la propia enunciación e identidad del yo. Frente al diario, la autobiografía se caracteriza por el aplazamiento de narrar lo vivido, con lo que esto significa de filtraje de la experiencia y su enriquecimiento en virtud de las manipulaciones semánticas propiciadas a la vez por el recuerdo y el olvido. En este sentido, me parece fundamental para el estatuto de la autobiografía la existencia de un cierre rotundo, que más allá de su función compositiva trasciende al plano de lo significativo. Ese cierre corresponde al momento de la escritura, desde el que se repasa y se construye toda una vida.

Ahora bien, ese tiempo sólo puede recobrase a través de la memoria, y todos somos conscientes de las infidelidades que suelen caracterizarla y que tanto suelen traicionar incluso al más memorioso de los mortales, como en el caso de S, el protagonista del estudio de A.R.Luria. La memoria, además, tiende a jugarnos malas pasadas

no sólo en cuanto a la materia en sí de la misma, los recuerdos, los hechos, sino, sobre todo, en cuanto a la ubicación en el tiempo de los mismos. Los saltos a través del eje temporal son de tal naturaleza que el propio eje, desflechado, se acaba convirtiendo en una maraña de cabos que, muy posiblemente, nos acaben llevando a la anacronía o a la ucronía, pero raramente a la sincronía y en contadas ocasiones a la diacronía. Villanueva (1991: 104) habla del relato autobiográfico como de una “cronofanía”, pero lo cierto es que en esa “epifanía temporal” se suele acabar encubriendo más que revelando, por la confusión que la memoria tiende a introducir en el discurso, unas veces por incapacidad, otras por mor del artificio retórico.

Sea como fuere, la relación especial que en la autobiografía se manifiesta entre sujeto y memoria es la clave del género autobiográfico. Y ello hasta el punto de que algunos estudiosos han propuesto la clasificación de las autobiografías en función del arco temporal que abarcan. Y es cierto que hay ocasiones en que se escoge escribir la autobiografía de ciertos etapas de la vida, y no la vida en su totalidad; pero lo que no se ha dado aún en el género, hasta donde a mí se me alcanza, y en lo tocante a escritores de primer nivel, es el hecho de escribir una autobiografía parcial, al estilo de la que podría haber escogido relatar Casanova respecto de su vida amorosa, pongamos por caso. Pensemos, por ejemplo, en lo que sería una autobiografía sobre la vida sexual, religiosa, ludópata o sobre cualquier otra manifestación de la persona. No ignoro que choca con las exigencias propias del género: contar la propia vida de forma total; pero del mismo modo que no es infrecuente que en ciertas autobiografías se corra un más que tupido velo sobre algunos hechos o épocas de la vida del autor, ¿por qué habría de sorprendernos que sólo se quisiera hablar, *more* monográfico, sobre una parte de la vida del autor?

James Olney (1991: 33-47) reflexionó también sobre esta tensión tiempo-memoria, tan propia de lo autobiográfico y llega a una conclusión ampliamente compartida por los practicantes del género: “Si el tiempo nos va alejando de los primeros estados del ser, la memoria recupera esos estados, pero lo hace sólo como una función de la conciencia presente de tal forma que podemos recuperar lo que éramos sólo desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora, lo que significa que puede que estemos recordando algo que no fuimos en absoluto.” Ya hemos abundado en otras partes de este trabajo en la infidelidad radical de la memoria y la consiguiente fase “creativa”, *poiética*, del yo del autobiógrafo, tan hecho de traiciones como de ensoñaciones, proyecciones y desquites, que son, estos últimos, para Castilla del Pino (2004: 19), el principal motor de la práctica autobiográfica: “Una autobiografía es, clara o soterradamente, una especie de venganza frente a la descentralización (marginación) de que se fue víctima, y por eso mismo tiene siempre, en menor o mayor medida, carácter de reivindicación”. Atendiendo al contenido de su propia autobiografía, *Pretérito imperfecto*, Del Pino parece más respirar por la herida que situarse en esa calma teórica desde la que proponer, imparcialmente, postulados ‘de amplio espectro’ respecto del género autobiográfico.

En cualquier caso, como ha ocurrido con el sujeto y con otros aspectos del género, la memoria ha dejado de tener un significado ingenuo y meramente funcional, puesto que cada vez son más los autobiógrafos que reflexionan en sus textos sobre su estatuto, su alcance, sus limitaciones, sus trampas, sus engaños, su seducción, su poder..., hasta el punto de constituir algo así como una parcela inevitable, de carácter metaautobiográfico, que está en estrecha relación, como no podía ser de otro modo, con la reflexión inevitable y casi prescriptiva sobre la indeterminación del sujeto: si el sujeto es un ente borroso, borrosa ha de ser, en buena lógica, su memoria. Escribir la autobiografía se resuelve, pues, en un ejercicio de des-

brozamiento, afilado machete en mano –como vimos que exigía Valéry en el epígrafe que inaugura estas reflexiones sobre el género de lo biográfico–, mediante el que se van abriendo senderos que la feracidad de la maleza no tarda en volver a ocultar.

La convicción extendida respecto de la memoria es la de que ella y sólo ella es la única capaz de establecer un hilo causal entre quien se fue y quien se es, que nuestra vida ha constituido un continuo en el que unas etapas han sido la causa de las siguientes hasta llegar al presente, como lo afirma Castilla del Pino en su autobiografía, según lo recoge José María Ruiz Vargas (2004: 190):

No me he sumergido en mi memoria; he traído los recuerdos a mí, es decir al Yo de este momento, el que ahora me siento ser, como si fuera posible decir “he sido”, como si no fuera el mismo que en otros momentos fui... No me veo *habiendo sido y no siendo ya*. Mi vida me aparece como una formación singular en la que las etapas anteriores de mi existencia son peldaños que me conducen al que ahora soy.

Esa convicción obedece, en el fondo, al deseo consciente de vincular nuestra identidad a esa cadena causal, pero el pasado es una suma de discontinuidades, fenómeno más acusado en unos casos que en otros, episodios aislados que sólo se recupera mediante una reconstrucción a través de la narración. De hecho, la percepción de Castilla del Pino respondería a lo que Ruiz Vargas (2004: 189-90) llama “conciencia autonética” un fenómeno que acompaña a la evocación o rememoración episódica y que consiste en “la experiencia consciente de sí mismo como una entidad continua a través del tiempo, que permite darse cuenta de que el yo que reexperimenta ahora un episodio del pasado personal es el mismo yo que experimentó ese episodio en un tiempo anterior”.

Mucho tendrían que decir, y algo de ello hemos leído en páginas anteriores, los deconstruccionistas sobre esa idea de la continuidad de la identidad a lo largo del tiempo; máxime cuando la pro-

pia noción de identidad está muy lejos de ser algo sobre lo que podamos concluir una definición satisfactoria para los defensores y los detractores del sujeto como realidad incontrovertible. André Gide, por ejemplo, muestra su desacuerdo con esa suerte de cadena causal cuando, en cita recogida por Antonio Martínez Sarrión (2004: 41) afirma que “lo más enojoso es tener que presentar como sucesivos los estados de simultaneidad confusa. Soy un ser que dialoga: todo en mí combate y se contradice. Las memorias son siempre sinceras a medias. Por más cuidadoso que se sea de la verdad todo es más complicado de lo que reconocemos”. Sí estarían de acuerdo, esos críticos, creo yo, con la conclusión a que llega Ruiz Vargas (2004: 192) acerca de la estructura narrativa que forzosamente adopta la recuperación de los recuerdos:

Cuando una persona evoca cualquier experiencia personal de su pasado lo hace contando una historia, no recitando una lista fragmentada de atributos o características. Más aún, la estructura narrativa de estos recuerdos es muy similar a la estructura narrativa de otras formas de comunicación social (...) Bruner y Feldman (1996) han insistido igualmente en cómo el discurso empleado influye en lo que se evoca y cómo se evoca (...) En definitiva, las convenciones sociales de la escritura o del habla autobiográfica, el papel de la audiencia, los supuestos sobre el uso del lenguaje en las conversaciones, el ajuste del significado al contexto y la relación social entre el hablante y su audiencia representa un conjunto de factores que determinan tanto la forma como el contenido de los recuerdos autobiográficos.

La única conclusión a la que podemos llegar, para cerrar este breve capítulo dedicado a la memoria, es que ésta está absolutamente condicionada por el contexto social en el que actúa, que la supuesta “memoria personal” que tantos autobiógrafos quieren recuperar es, en realidad un producto social, como concluye su propio estudio sobre ella el doctor Chauchard (1985: 144):

Nuestra memoria es colectiva no sólo en su aspecto inferior, ya que su nivel superior es esencialmente cultural y social, marcado por tanto por el tipo de civilización a que pertenecemos, y en especial por su manera de considerar y de descontar el tiempo (...) Por subjetiva y personal que sea nuestra visión de lo real, nuestra imaginación no deja de ser una visión humana que dispone de un lenguaje común, de un código semejante para todos los hombres que es la lógica de las asociaciones cerebrales de las que la lengua no es sino un caso particular.

9. Diversos subgéneros

Para acabar esta primera parte, y como ya dejamos indicado en el exergo, la escritura del Yo o la escritura autobiográfica tiene un buen número de manifestaciones que conviene reseñar para tener una visión clara del amplio campo de investigación y de análisis en el que nos movemos. No sólo la autobiografía o los diarios y dietarios, objetos, estos últimos, del presente trabajo, nos permiten acercarnos a la singularidad íntima de los creadores e intelectuales en general, sino algunos otros subgéneros cuya importancia varía en función de las modas, pero que, en el caso de los epistolarios, por ejemplo, conserva un prestigio incólume desde que consiguieron su hueco en el mercado editorial.

José Romera (2006: 43-53) no sólo ha catalogado exhaustivamente todas las manifestaciones posibles de lo autobiográfico, sino que también ha definido a la perfección la *idiosincrasia* de cada una de ellas, por lo que ninguna compañía mejor que la suya para que nos lleve a través del necesario ejercicio de deslinde que precisa todo campo de estudio. A su parecer, los subgéneros que podemos identificar dentro del género autobiográfico se dividen en dos grandes grupos, los, como él dice, “químicamente puros” y los “fronterizos”. Entre los primeros encontramos los siguientes:

9.1 Autobiografías y Memorias

Las *autobiografías* y las *memorias*. Las primeras, se centran en la vida, fundamentalmente, del autor; mientras que las segundas, lo hacen en los contextos en los que ésta se desarrolló, adquiriendo éstos más relevancia que lo individual. La delimitación, a priori, es fácil, aunque, a veces la separación entre ambas modalidades de escritura es compleja, ya que, de una parte, los títulos de las obras (Confesiones, Recuerdos, Confidencias, etc.) complican más el asunto, y de otra, el foco narrativo en una misma obra puede alternar tanto sobre lo personal como lo contextual.

9.2 Diarios

Los *diarios*. Escrituras fragmentarias en las que se plasman día a día, las anotaciones del quehacer cotidiano (...) La escritura diarística, en contraposición a las autobiografías y las memorias, tiene condicionada su estructura por la marca del cotidiano discurrir del tiempo: la fragmentariedad del día a día, expuesta en breves apuntes, ligados al cercano presente (ya pasado), que sintetizan vivencias, reflexiones, observaciones, pensamientos, apuntes de cosas múltiples.

9.3 Epistolarios

Los *epistolarios*. Comunicación personal, escrita a distancia, con un destinatario concreto.

9.4 Autorretratos

Los *autorretratos*. Este género, que ha sido muy practicado en la pintura (...) tiene también una práctica interesante en la literatura al pintarse los escritores a sí mismos con palabras.

Paradigma del autorretrato sería el celeberrimo de Antonio Machado, por ejemplo.

9.5 Géneros fronterizos

En cuanto a los géneros “fronterizos”, aquellos que toman de este y del otro lado de diferentes géneros sus registros esenciales, Romera destaca los siguientes:

9.5.1 Las *novelas autobiográficas* (novelas y relatos personales) (...) cargadas de autobiografismo (...) Estamos ante lo que hoy llamamos autoficción.

9.5.2. *Poemarios autobiográficos.*

9.5.3. *Ensayos autobiográficos.* Un ejemplo arquetípico son, por ejemplo, los Ensayos, de Michel de Montaigne.

9.5.4. *Autobiografías dialogadas* (entrevistas y conversaciones con los autores).

9.5.5 *Recuerdos, testimonios y evocaciones personales.*

9.5.6. *Encuentros.*

9.5.7. *Retratos.*

9.5.8. *Libros de viajes.*

9.5.9. *Crónicas.*

9.5.10. *Autobiografías y memorias noveladas.*

Dada tal multiplicidad de manifestaciones, inabarcable en un solo estudio, y menos aún para uno con las características de este trabajo, de introducción al género y a los debates teóricos que suscita, es imprescindible practicar una reducción que nos permita seleccionar un subgénero de interés, en mi caso los Diarios, y tratarlo con mayor profundidad, no sólo en su vertiente teórica, sino, sobre todo, práctica, lo cual cumpliré en el análisis comparativo de los dietarios de Pere Gimferrer y de Enrique Vila-Matas que realizaré en la tercera parte de este trabajo. Antes, en la segunda, me adentraré en el campo de la diarística para ofrecer un resumen del estado de la cuestión, en un subgénero que va ganando poco a poco un puesto de privilegio entre los lectores.

SEGUNDA PARTE:
LA DIARÍSTICA: DIARIOS Y DIETARIOS

1. El diario: “La quintaesencia de la literatura íntima”

Sírvanos la afortunada definición, propuesta por José Romera Castillo (1983), como punto de partida para esta pequeña investigación sobre las características generales del diario como subgénero autobiográfico. Un subgénero que, al decir de Maurice Blanchot (1969:212), “está ligado a la extraña convicción de que uno puede observarse y debe conocerse”.

Si bien el diario no parece plantear a primera vista problemas hermenéuticos de la complejidad de los que hemos visto en relación con el género autobiográfico, no es menos cierto que le son de aplicación buena parte de aquéllos y otros que pertenecen exclusivamente a su naturaleza, tan distinta de las otras escrituras del yo. Es mi propósito, en esta parte del trabajo, pasar revista a las características fundamentales del género y ahondar en aquellos aspectos que más se prestan a la polémica, como pueden ser, por ejemplo, el carácter literario o no de los diarios, el concepto de intimidad, la materia de los mismos o la distinción entre diario y dietario. Al final, me permitiré una breve digresión sobre el fenómeno actual de las bitácoras o *blogs*, cuya relación con la escritura diarística me parece fuera de toda duda, independientemente de que esas páginas virtuales choquen frontalmente, al menos en apariencia, con el concepto de escritura íntima, dada la inevitable proyección pública del género autobiográfico desarrollado exclusivamente en el espacio de internet, ese mundo paralelo...

Si el diario personal, íntimo, no hubiera sufrido la perversión de la publicación, ahora seguiríamos nuestra labor investigadora sobre lo autobiográfico sin dedicarle los esfuerzos hermenéuticos que se le prodigan con creciente intensidad, y sus manifestaciones seguirían, en consecuencia, gozando del silencio marmóreo que pesaría sobre sus tapas como garantía de irrevocable privacidad, porque esta práctica expresiva nació con vocación elocutiva, pero no comunicativa, o porque, como señaló Romera Castillo (2006:344), es la

perfecta encarnación del onanismo intelectual y emotivo, un coloidalísimo Juan Palomo...

La contradicción insuperable que significa la publicación de un diario al que se califica de íntimo o personal nos lleva a pensar en que forzosamente la impostura se haya metido por medio para, como el diablo, un poco al estilo de lo que hace en el divertido poema de Valle Inclán (1964:100), “añascar” moscas con el rabo. Un verbo, por cierto, *añascar*, que viene que ni pintado para el tema que nos ocupa, el diario, pues, además de la segunda acepción, más común: ‘enredar’, ‘embrollar’; la primera vale por ‘juntar o recoger poco a poco cosas menudas y de poco valor’, acepción que se acerca *mutatis mutandi* a diferentes definiciones del Diario, como veremos más adelante, si bien existen serias discrepancias sobre el valor y la trascendencia de lo que en el diario se ha de recoger.

Los hay que sólo le conceden el plácet a lo sublime, algo que ocurre principalmente en los dietarios, cuya tendencia a la exquisitez literaria está fuera de toda duda; y otros, como Mircea Eliade (1919: 10), por ejemplo, que confiesan preferir “los Diarios en los que abundan las anotaciones insignificantes, la relación de una visita banal, de problemas, de sueños, de ilusiones –lo que quiere decir que el autor escribe el Diario *para sí mismo*”.

Buena parte de lo que hemos dicho en referencia al género autobiográfico es aplicable al que podemos considerar, en igualdad de condiciones con las memorias, los autorretratos o las epístolas, por ejemplo, un subgénero de aquél. Es cierto que hay importantes diferencias de concepto, de alcance, de estructura, de temporalización e incluso de estilo entre la realización cumbre del género, la autobiografía, y estas “pinceladas” íntimas que se recogen en el *sancta sanctorum* de nuestro Yo, nuestra intimidad construida a prueba de intrusas miradas, familiares o extrañas. Por eso la publicación de un diario tiene siempre algo de antinatural, de traición a la esencia del subgénero.

Mantenido en el sagrario de nuestra privacidad, el diario sería un ejercicio de introspección, de terapia, de consuelo, de narcisismo o de ensayo de técnicas expresivas, entre otras posibilidades; pero a la que el hecho de la publicación se ha cruzado en su camino y ese ámbito privado deviene público, el único recipiente adecuado en el que puede verterse es en el de la Literatura, como arte generosa capaz de albergarlo con el respeto que tal manifestación expresiva merece.

Más adelante ya veremos que la distinción entre diario y dietario pasa, por ejemplo, por la clara distinción entre lo íntimo y lo intelectual: lo primero nos mete de lleno en el campo de lo autobiográfico; lo segundo, en el del ensayo. Pero tiempo habrá para entrar en detalles. Sigamos, pues, con el planteamiento general en esta introducción al subgénero.

Ningún estudioso discrepa de que la invención del diario tal y como hoy lo conocemos se produjera en la época del Romanticismo. Se data en el cambio de siglo, 1800, para marcar con cifra redonda un inicio que, como es obvio, no tiene fecha concreta ni, como es lógico, obra conocida. En cualquier caso, en 1774, Goethe publica una novela, *Penas del joven Werther*, cuya estructura adopta la forma de un diario seguido por el protagonista desde que decide dejar la ciudad y marchar a vivir al campo, buscando una vida más acorde con su encendida, con su hiperestésica capacidad de sentir. Es cierto que en las entradas se reproducen las cartas que envía a un amigo suyo –lo que, ambigualmente, le confiere al libro una falsa estructura epistolar–, dándole cuenta de su peripecia vital en un marco idílico en el que encontrará al tiempo el amor imposible y la muerte inevitable, y que la segunda parte del libro tiene un narrador omnisciente; pero la parte más extensa del relato son las anotaciones del autor en ese diario que lo acompañará hasta el momento mismo en que decide arrancarse la vida.

Todo ello indica, por lo tanto, que la “costumbre” del diario debería de estar bastante arraigada, al menos en las capas ilustradas de la sociedad, como para que Goethe la utilizara como marco estructural de su novela. Y si así no hubiera sido, entonces le cabría al autor alemán el honor de haber impulsado decisivamente la frecuentación de un subgénero que ha acabado teniendo su lugar en la Historia de la Literatura, por más que algunos puristas lo releguen a los aledaños, a los márgenes, a los estrechos caminos de sirga del caudaloso río de la misma. Con todo, Beatrice Didier, como recoge Eusebio Cedena (2004: 29), considera que hasta el siglo XIX no se convierte en un hecho corriente el hábito de llevar un diario.

No nos entretendremos mucho, por lo tanto, en la disquisición sobre la índole subgenérica de la diarística ni en su idoneidad para ser aceptada en esa Historia de la Literatura, pues la realidad acaba superando siempre las estrechas clasificaciones académicas, válidas, si acaso, para una minoría que, como pasa en la política, suele ir a menudo tres pasos por detrás de la realidad.

Sí es preciso, sin embargo, precisar, con Alain Girard las circunstancias que rodearon la aparición del subgénero, puesto que no hay texto que se manifieste sin su correspondiente contexto personal o social, histórico, filosófico o estrictamente literario (1996: 32):

Este nuevo género aparece en la bisagra entre dos siglos, al final de un mundo y al comienzo de otro, alrededor de 1800, antes de la eclosión romántica. Su nacimiento es el resultado del encuentro entre las dos corrientes dominantes que impregnan el pensamiento y la sensibilidad de la época: por un lado, la exaltación del sentimiento y la moda de las confesiones, siguiendo la huella de Rousseau; por otro, la ambición de los ideólogos de fundar la ciencia del hombre sobre la observación, colocando la sensación en el origen del entendimiento, de acuerdo con Locke, Helvetius y Condillac.

Rasgos definitorios de lo diarístico como la perspectiva afectiva, el carácter fragmentario, la limitación temporal, la voluntad de estilo personal y la ficcionalización del Yo nos obligan a encuadrar inequívocamente el subgénero en esa Historia de la Literatura en la que ocupa una parcela cada día más frecuentada por el público lector, en detrimento de ficciones cada vez más previsibles y de infumable factura bestsellersca en cuanto al estilo y la trama, mero culto a la intriga, de las mismas.

“Llevar un diario” es la afortunada expresión canónica que empleamos para la actividad de la que estamos hablando, pues, más allá del sentido dinámico del verbo *llevar*, ‘transportar algo de un sitio a otro’, el uso nos remite directamente a los verdaderos significados etimológicos de la palabra *levare*: ‘aliviar’ y ‘levantar’. Estos dos conceptos definen a la perfección dos rasgos idiosincrásicos del diario: a) aliviar la soledad, la desazón o el desengaño de quien lo lleva; b) levantar un espacio propio, al estilo del viejo tópico de la “torre de marfil” que mencionaba José Carlos Mainer o al más moderno de la “habitación propia” de Virginia Woolf. En ambos casos está claro que el diario tiene esa doble función consoladora y constructora, como veremos más adelante.

Virgilio Tortosa pertenece al grupo de críticos que está convencido de que esa condición de refugio del diario se impone sobre cualesquiera otras características del subgénero (2000: 2-3) :

El diario es una fórmula para épocas de incertidumbre en las que los refugios individuales cobran mayor importancia: cuando todo es incierto alrededor (...) la potestad del yo busca como sustento una escritura que se permita el capricho de la arbitrariedad. J.C.Mainer llega a la conclusión de que el diario supone una forma más de reprivatización del ámbito literario; incluso sus productores se entregan a él haciendo patente el orgullo de vivir por y para la literatura (como si se tratara de la torre de marfil de los poetas finiseculares).

El diario, así pues, es el espacio del encuentro de uno consigo mismo, o con quien el diarista se inventa como tal. Una especie de *locus amoenus* donde restañar las heridas del vivir cotidiano: un prado de papel donde nos recuperamos de los abrojos que nos han llenado de cardenales en el agreste escenario de la vida cotidiana, un río de tinta por el que navegamos y un árbol, el de nuestro propio cuerpo, bajo cuyas ramas, escindidos, nos resarcimos de las adversidades. Un *locus amoenus*, en fin, donde somos, en cautiva libertad, el místico pájaro solitario de San Juan que no consiente compañía. De hecho, como recoge Eusebio Cedena, hay quienes piensan que el hecho de llevar un diario exige el cumplimiento de unas condiciones vitales que lo hagan posible, factible, porque no se trata de una actividad paralela a la vida personal que cada uno lleve y compatible con ella, sino de una práctica que muy probablemente nos exija hasta un modo de vida o una concepción de la vida que excluya el trato íntimo, continuo, con nuestros semejantes, lo cual es no poco pesada cruz (2004: 44) :

El diario es incompatible 'con la vida conyugal y en general con toda afectación profundamente íntima', escribe Marañón a propósito de Amiel, tal como recoge Girard: 'Una amante que satisfaga únicamente los sentidos puede ser compatible con un diario, pero no una esposa auténtica, legal o no, que tiene derechos sobre todos los arcanos' (...) Constant redactaba su diario en caracteres griegos para que sus familiares no pudieran leerlo. Un diario íntimo no puede existir más que en la soledad. Expresa la soledad de su autor. Soledad definitiva que dura toda la vida o soledad momentánea, da igual. El ser está delante de él mismo y frente a su destino. Ninguno puede compartirlo o asumirlo con él.

Hasta el relativamente reciente ejercicio estadístico llevado a cabo por Manuel Alberca sobre el uso del diario, ningún estudio sociológico serio sobre la población española ha recogido nunca, entre las actividades culturales, esta de llevar un diario. La causa es que

los investigadores nunca la han considerado al mismo nivel que la asistencia a los cinematógrafos, a los teatros, a los museos, a las salas de concierto o la dedicación a la lectura, por poner ejemplos señeros de actividades culturales. En nuestros días, sin embargo, comienzan a aparecer estadísticas fiables de las personas que “lle- van un *blog* o bitácora”, que “disponen de página *web*” e incluso que “poseen un dominio de internet”. Muy propio de este país nuestro en el que saltamos de un extremo a otro haciendo piruetas que tantas veces han acabado en batacazo. Aún somos uno de los países con menor consumo de prensa escrita *per cápita* y ya se está hablando de la desaparición de los periódicos tradicionales y de su sustitución por los digitales...

De todos modos, y debido a la incontestable importancia del fenómeno –que constituye, sin duda, una formidable revitalización, actualización y democratización del diario–, ya dejé dicho que dedi- caré al fenómeno de las bitácoras o *blogs* un apartado propio en el que estableceré las semejanzas y diferencias con el diario tradicio- nal, e incluso con el dietario, una variedad que quizás le sea más cercana aún.

Manuel Alberca (1997: 11-25), siguiendo una iniciativa llevada a cabo en Francia por Philippe Lejeune (1990), *La pratique du journal personnel. Enquête*, se lanzó a la aventura de realizar un estudio de campo entre alumnos de Secundaria y universitarios de la ciudad de Málaga. De un total de 698 respuestas al cuestionario (204 hombres y 494 mujeres, un dato en sí mismo revelador, y muy en consonan- cia con las estadísticas sobre los hábitos de la lectura en uno y otro sexo) se extrae una conclusión llamativa: un total del 35% de los hombres y del 76% de las mujeres han llevado un diario en el pasa- do y/o en el presente. De ese interesante estudio de Manuel Alberca se derivan algunas conclusiones que bien merecen encabezar este estudio sobre la práctica del diario en nuestro país, no sólo porque

sean significativas, sino porque destierra la idea de que se trate de un subgénero no arraigado entre nosotros.

Su estudio arroja la sorprendente cifra de un 63% de personas que han llevado o llevan un diario. La descompensación en cuanto al sexo de quienes lo llevan es también muy significativa: las mujeres doblan a los hombres. Este dato validaría, quizás, las tesis que consideran el diario de mujer como un refugio contra la doble marginación que sufren: social y expresiva. Según Nora Catelli (2007:45) “el diario íntimo de mujer sería, sin duda, el lugar de escritura más cercano a la verdad existencial de lo *diferente*”. Más allá, sin embargo, de ese debate sobre el que tanto y tan bien han escrito estudiosas como Sidonie Smith o Elizabeth Bruss, por ejemplo, quiero centrarme, aquí y ahora, en las conclusiones que extrae de la encuesta Manuel Alberca, y que describen a la perfección las motivaciones, la finalidad o la práctica cotidiana del diario. Según dicho estudio estadístico:

- a) Se suele empezar un diario entre los doce y los dieciséis años;
- b) Se escribe de forma asidua;
- c) Se escribe para:
 - 1) poder recordar;
 - 2) desahogarse;
 - 3) para no perder las experiencias;
- d) Mayoritariamente prefieren que nadie lo lea.

Ya veremos cómo estas características irán apareciendo posteriormente a la hora de entrar en el análisis más detallado del diario. Lo relevante de la encuesta es, en todo caso, que la práctica del diario no es ajena a nuestros hábitos, que no somos una “excepción cultural”, una rareza digna de estudio. No es menos cierto que ese hábito saludable no se consolida como tal, de forma generalizada, a partir de la entrada de los sujetos en la vida adulta, pero todo se andará.

La encanecida y erosionadora “lucha por la vida” aparta a muchos de la frecuentación del diario, pero es muy posible que la práctica del blog o bitácora haya significado para muchos, y sobre todo para muchas, un reencuentro con aquel viejo hábito, si bien, en estos tiempos de devaluación de la verdadera intimidad, ha acabado adquiriendo la dimensión pública que todos conocemos: la verdadera intimidad es hoy, para bien o para mal, un ágora por donde todos pasean y dejan sus mensajes y epigramas enganchados en las paredes.

Es interesante destacar, a continuación de esa encuesta ajustada a la realidad de lo que podríamos denominar la práctica mesocrática del diario, la opinión de un diarista tan singular como Jaime Gil de Biedma (1991:66-67), quien confiesa, como es casi de rigor, en su libro *Retrato del artista en 1956*, las razones que le llevaron a practicar un subgénero en principio alejado de su dedicación poética y en el que recalca, acaso, porque, como él mismo revela, le “abruma la continua incomodidad de sentirme un ser genérico, un blanco” (1991: 11) :

Yo empecé con este cuaderno para adiestrarme a escribir prosa, pero muy pronto descubrí en él –y no creo ser ni mucho menos un caso insólito– un instrumento de control de mí mismo, un modo de ponerme un poco en orden y también de moverme hacia actitudes que por imperativos de orden intelectual o moral creo que debo adoptar. *Most of the times I am trying to teach myself either to think or to behave –or both– in a way which I think is the right one for me.* Así ocurre que cuando me pasan varios días sin abrir este cuaderno apenas sé luego de qué escribir en él.

De lo que se trata, en consecuencia, como quería Gil de Biedma, es de encontrar lo que de singular hay en él. Y a la contemplación de su radical individualidad sólo puede acceder a través de las páginas de un diario. El diario aparece, pues, como el lugar por excelencia de la revelación del yo a sí mismo, un espacio en el

que lo que se construye es el propio espejo, el vidrio y el azogue, donde reflejarse, antes que los reflejos de las propias experiencias. Se trata, sin duda, y a su manera, de espejos mágicos con propiedades reactantes: llevados ante su presencia los hechos de la vida cotidiana, emergerá de la tersa lámina de sílice y potasa su verdadera y sorprendente faz: nuestro auténtico rostro, el que se esconde tras la máscara de la persona.

Que los diarios son el refugio de quien no es feliz lo prueba el propio hecho de que, en confesión de muchos *tenedores* de diarios, si entendemos estos como la contabilidad, en su sentido de ‘consignación’, de lo íntimo, se apunta la necesidad del diario como un espacio consolador en el que o bien lamerse las propias heridas a solas o bien tratar de explicarse uno a sí mismo a partir de los actos cotidianos o bien levantar un refugio adonde podamos evadirnos para evitar las dolorosas afrentas de la vida cotidiana.

Quien es plenamente feliz no abre un diario, eso está claro y todos los estudiosos coinciden en ello, como bien señala Eusebio Cedena (2004: 44) “El diario es el reverso del triunfo, es el sentimiento íntimo de un fracaso”. Ni quizás tampoco un dietario, pues en estos predomina cierta tendencia a la incompatibilidad con el propio tiempo y al desasosiego intelectual. Eusebio Cedena (2004: 52) recoge en su documentada obra los resultados del estudio llevado a cabo por Michèle Leleu (1952) sobre los diaristas, de quienes afirma que tienen los siguientes rasgos comunes: “introversión, indecisión e impotencia; vulnerabilidad, timidez, gusto por la soledad; pena, melancolía; ataduras al pasado, memoria afectiva; ambición de aspiraciones”.

Como se aprecia, constituyen los diaristas, a juicio de Leleu, auténticos paradigmas de la inadaptación social y del desasosiego personal, por más que esa inequívoca “ambición de aspiraciones” nos hable del deseo de reconocimiento público que actúa, en la práctica del diario, como un quintacolumnista de la vocación literaria

que va a dinamitar los esfuerzos íntimos y, sobre todo, secretistas de quien, tan a menudo, convierte lo mejor de su existencia en el acto de recrearla en el diario.

Por otro lado, la apertura de un diario, esa mirada introspectiva e incomunicable, convierte a sus practicantes en miembros de la extraña hermandad de “tenedores de diarios”, y se sienten, quienes los llevan, miembros de una secta escogida, y en la que, más allá del hecho en que se coincide, la ausencia de intercambio y de explicaciones es norma constituyente no escrita.

Ignoro si a los auténticos llevadores de diarios les repugna la exhibición narcisista de aquellos que deciden publicarlos, incluso en vida, quienes, en no pocos casos, los escriben con ese fin; pero mucho me temo que sí, si son coherentes con lo que el acto de llevar un diario ha entrañado tradicionalmente, y cuya máxima expresión gráfica son esos diarios adolescentes que se cierran con llave, o la escritura cifrada del gran diarista inglés Samuel Pepys.

Para Kafka, por ejemplo, quienes no siguen un diario son incapaces de valorar debidamente lo que en ellos se anota, por lo que el escritor praguense reconoce implícitamente la existencia de esa cofradía diarística. Unamuno, por su parte, autor de un *Diario íntimo* que pasa por ser el punto de arranque de la tradición de los tales en nuestro país, y tan crítico con la ausencia de verdadera intimidad en nuestras manifestaciones culturales y literarias, dejó escrito –tal y como recoge Karl Weintraub (1991:21)–, contra los diaristas impostores, que “los diarios íntimos son los enemigos de la verdadera intimidad. Más de uno que se ha dado a llevar su diario íntimo empezó apuntando en él lo que sentía y acabó sintiendo para apuntarlo”. El propio Unamuno, como señala Anna Caballé (1996: 109), no es precisamente el mejor ejemplo del género, aun a pesar de la proyección autobiográfica de buena parte de su obra, tanto ensayística, como poética, narrativa o teatral: “El autobiografismo de Unamuno no está vinculado al concepto moderno del término, sino al sentido agusti-

niano de las Confesiones, esto es, a la voluntad de narrar las propias transformaciones psicológicas, religiosas o de índole intelectual”. No obstante, un poco más adelante (1996: 119), la profesora Caballé relativiza las distinciones subgenéricas que suelen ser el pan nuestro de cada día de los especialistas en lo autobiográfico: “Lo cierto es que memorias, autobiografismo y diario son conceptos y prácticas que convergen en una sola realidad textual, en la que ciertos deslindes están de más”.

Es decir, que ese espacio libérrimo, formal y temáticamente, que es el diario admite controvertidas opiniones sobre cómo llevarlo, lo que ha de figurar en él e incluso, pensando en la hipotética publicación futura, qué condición ha de reunir quien quiera acercarse a él desde una perspectiva hermenéutica. El prestigio del subgénero, sin embargo, es evidente, a pesar de las perspectivas plurales desde las que se afronta la práctica o el estudio del mismo. Podría decirse, con toda propiedad, de los diarios, lo mismo que dijo Withman (1972: 161) de su obra autobiográfica *Hojas de hierba* cuando en el poema *¡Adiós!* escribe:

*Camarada, esto no es un libro,
el que lo toca, toca a un hombre.*

Y que ya mencionamos en la primera parte del presente trabajo. Nada, pues, le es ajeno a un diario. En ellos cabe todo y de todas las formas posibles, incluso el dibujo, el recorte de prensa, la fotografía o algún objeto de parvas dimensiones. A su manera, el diario tiene mucho de collage, de baratillo, de rastro, de almoneda... Y el diarista tiene algo, a su vez, de chamarilero del Yo, esa tendencia al coleccionismo tan propia de Ramón Gómez de la Serna, quien decidió escribir el suyo vitalmente, antes que llevarlo a la página en blanco.

Es sorprendente la facilidad con que se embute en las páginas del diario cuanto de anecdótico o trascendental vive quien lo

lleva. Diríase que no existe un filtro que deje pasar sólo estas o aquellas experiencias. Al menos no en un primer momento. Otra cosa es, claro está, que el diario se prepare o se revise para ser publicado. Entonces sí que la selección se impone y la criba intenta separar el grano de la paja, sin saber nunca muy bien si lo que queda fuera debería haber permanecido dentro y viceversa. Ello al margen, por supuesto, de que en el mismo acto de consignación haya un proceso selectivo que unas veces impone la memoria y otras el afán creativo del autor.

La realidad polimórfica del diario es un hecho, y resulta muy difícil, si no imposible, establecer un canon que vaya más allá de la supuesta obligación de fechar cada entrada, teniendo en cuenta que ni siquiera ésta se cumple a veces, como sucede en el diario de Gil de Biedma. Eusebio Cedená es muy consciente de esa característica de los diarios y abre su documentado estudio con una advertencia que es obligado tener muy presente para saber a qué atenernos a la hora de valorar en su justa medida cuantas manifestaciones diarísticas nos encontremos (2004: 27):

Es preciso dejar claro desde el principio que el diario no es un subgénero cerrado y perfectamente definido en sus perfiles, más bien al contrario, existen muchos tipos de diarios y casi puede haber tantas clases de diarios como diaristas. En un cuaderno de notas, en principio íntimo o privado, el escritor se encuentra en un terreno virgen en el que, a partir de la experiencia fragmentaria del día a día, las palabras se mueven con entera libertad.

La inmediatez de las anotaciones en relación con lo vivido impide la distancia necesaria para el juicio crítico. El impulso registrador domina al diarista y éste se deja llevar por la única ley que conoce: lo escrito es, nos guste o no, nos parezca adecuado o no, lo que se ha querido escribir, jamás a la inversa. Se sigue, en esta actividad del diario, lo que prescribe la terapia gestalt: el aquí y el ahora, y el

darse cuenta de todo cuanto nos afecta en esas estrictas circunstancias tempoespaciales son rasgos dominantes de la terapia, y las gestalts –o asuntos no resueltos– se le imponen al paciente sin mediación reflexiva ninguna, y éste no sólo ha de reconocerlas y enfrentarse a ellas, sino ser capaz de tomar la decisión de asumirlas y, en consecuencia, resolverlas.

No se llega, en la *llevarza* de un diario a la escritura automática, es cierto, pero hay un algo de automático en la compulsión de anotar en el diario los sucesos de la vida corriente. El diarista es algo así como un cronista de indias, de las indias del Yo, de regiones tan desconocidas para el escribano como las tierras por las que caminaron, con el ánimo suspendido, los primeros conquistadores del vasto territorio americano.

También hay, paradójicamente, una perspectiva poética en la práctica de llevar un diario, porque la intuición, que al fin y al cabo es contemplación, de *intuere*, ‘ver’, juega un importante papel en esa escritura compulsiva de carácter, tan a menudo, sustitutorio: hay diaristas que viven más intensamente en el acto de escribir la experiencia vivida, que en el momento de vivirla; y no son pocos los que pueden incurrir en la perversión que denunciaba Unamuno: sentir para contarlo, vivir en función del diario y convertirse éste en vida vicaria de la experiencia real. Eusebio Cedena también se ha percatado de esa inclinación poética a la que parecen sujetos los diaristas, y que él califica de “paradójica” (2004: 102):

Muchas veces, y por paradójico que parezca, el diarista está más cerca del poeta que del narrador o del novelista. De hecho, en muchas ocasiones, el diario tiene una carga lírica tan profunda y evidente que puede llegar a ser o parecer un poema en prosa. Por ello, muchos poetas practican el diario, y en muchos casos, los mejores diarios son precisamente los escritos por los poetas.

Son numerosas las metáforas e imágenes que se emplean para describir el diario, desde el famoso y manido “cajón de sastre” hasta la “forma abierta” de Didier, pasando por la clásica “torre de marfil” sugerida por Mainer, e incluso el *descenso ad inferos* o, extrapolando su sentido, la “habitación propia” de Woolf, anteriormente mencionada. Cuando entremos en el capítulo de la definición nos saldrán al paso y podremos valorar lo mucho que hay en ellas de intento de fijar en expresión feliz una práctica sobre la que hay tantos acuerdos como desacuerdos.

Ahora, sin embargo, quiero fijarme en las páginas de un novelista, Javier Marías, cuya tendencia a las secuencias reflexivas en la novela tanto lo acercan al ensayo y a la novela centroeuropea: Musil, Broch, Mann, etc. En su novela “inglesa” *Todas las almas* (1989), el protagonista se queda absorto en un objeto tan cotidiano como el cubo de la basura y se lanza a una digresión que, en cierto modo, tiene mucho que ver con este subgénero autobiográfico del diario, del que venimos hablando, porque ve en él la metáfora de la existencia y, sobre todo, del absurdo cotidiano que es la vida (1989: 87-89):

Cada bolsa negra de plástico, nueva, brillante, lisa, por estresar, produce el efecto de la absoluta limpieza y la infinita posibilidad. Cuando se la coloca, a la noche, es ya la inauguración o promesa del nuevo día: está todo por suceder. Esa bolsa, ese cubo, son a veces los únicos testigos de lo que ocurre durante la jornada de un hombre solo (...) La bolsa y el cubo son la prueba de que ese día ha existido y se ha acumulado y ha sido levemente distinto del anterior y del que seguirá, aunque es asimismo uniforme y el nexo visible con ambos (...) Es el único registro, la única constancia o fe del transcurso de ese hombre, la única obra que ese hombre ha llevado a cabo verdaderamente. Son el hilo de la vida, también su reloj (...) Todo se va apretando y se va concentrando, se va tapando y se va fundiendo, y así se convierte en el trazo perceptible –material y sólido– del dibujo de los días de la vida de un hombre.

Como se advierte, la metáfora “residual” convierte la bolsa de la basura en ese diario al que podemos asomarnos para saber que “ese día ha existido”, que él es, “el único registro, la única constancia o fe del transcurso de ese hombre, la única obra que ese hombre ha llevado a cabo verdaderamente”. No hay más que pensar en la complacencia de los llevadores de diarios ante la prueba inequívoca de que han existido, que no otra cosa son sus anotaciones, para entender cabalmente el impecable paralelismo que puede hacerse entre los diarios y esa actividad de “escribir” nuestro día a día vital en los residuos que arrojamos al cubo de la basura y que definen nuestra existencia, pues en él se acumulan los restos de buena parte de lo que ha constituido nuestra jornada:

los sobres ahora vacíos y rotos que le trajo el correo, los botes de Coca-Cola y la viruta de un lápiz al que sacó punta antes de empezar el trabajo (aunque fuera a escribir con pluma), las hojas arrugadas que juzgó imperfectas o equivocadas (...) las colillas vertidas numerosas veces desde los ceniceros, los algodones empapados en colonia con los que se refrescó la frente, la grasa de los fiambres que comió distraído para no interrumpirse, los informes inútiles recogidos en la facultad (...) el frasco de la medicina acabada, las bolsas inglesas de papel crudo y áspero en las que envuelven sus libros los libreros de viejo.

Cualquiera de las anotaciones anteriores podría ser considerada como la sombra, el negativo, de las que, casi preceptivamente, suelen aparecer en el diario, algo así como una vía indirecta y alambicada de expresión, por vía contraria, de los actos cotidianos, una especie de antífrasis o de amarga ironía. En cualquier caso, esas páginas “marianas” –si se me permite la expresión– bien podrían constituir, por mérito propio, una anotación en un diario, en igualdad de condiciones con las que usualmente suelen aparecer en ellos,

puesto que se deriva de los mismos una perfecta radiografía del “personaje” que la escribe.

He decidido escribir “personaje”, en lugar de persona – independientemente de que en ésta ya esté aquél–, porque la naturaleza del narrador y, por ende, la del autor y la del personaje resultante de la acción de aquéllos ha sufrido el mismo proceso crítico de puesta en tela de juicio que en la autobiografía: nadie que lleve un diario ignora el desdoblamiento que sufre quien escribe, convertido automáticamente en *voyeur* de sí mismo; nadie ignora que quien narra se independiza del autor y que incluso en el estrecho círculo de uno consigo mismo ¡es posible la impostura!, o en otras palabras, la ficcionalización del Yo.

Eso mismo es lo que, por ejemplo, le interesa a Virgilio Tortosa de los diarios (2000: 3):

Lo que sí nos importa es la ficcionalización de ese ‘yo’ inserto en los diferentes textos que abordaremos, y por tanto nos interesan sobre todo y en especial los diarios ficticios o literarios, es decir, aquellos sometidos a un proceso de literaturización.

Un interés congruente con su opinión acerca de la naturaleza “convencional” del diario:

El diario es una convención (más), dada su imposibilidad referencial de registrar todos –absolutamente todos– y cada uno de los hechos acaecidos a la persona que se somete a la arbitrariedad del registro escritural mediante el acto convencional de la escritura de su vida (...) Esa imposibilidad marca una de las reglas capitales de esta manifestación escritural como es su arbitrariedad registrada por la subjetividad de quien se enfrenta a expresar sus propias vivencias por escrito, además de un necesario proceso selectivo que valide el material.

Al fin y al cabo, antes de llegar a quedar impresa una anotación en el diario, sobre el total de la realidad del que aquéllas emergen, se ha producido un escrutinio nada cervantino, pero igualmente escrupuloso, merced al cual sólo unas cuantas experiencias merecen los honores de la transcripción. Ello no quiere decir que necesariamente se produzca una censura, sino una selección inexcusable, dada la imposibilidad, ¡y la esterilidad!, que supondría pretender reflejar por escrito toda nuestra vida. Todos los diaristas tienen muy presentes las amargas quejas del paradigma de los practicantes del subgénero, Amiel, acerca de la desasosegadora sensación de haber perdido la vida y sus posibilidades creativas literarias en la dedicación absorbente al cultivo de su diario monumental.

Es indudable que el ámbito privado e íntimo del diario está reñido con su publicidad, que la publicación del mismo supone, como ya dijimos, una contradicción insuperable, y que, por lo tanto, la reciente modalidad de diarios que han nacido, incluso, con el objetivo de ser publicados son algo sustancialmente distinto del diario inaccesible, del refugio de las almas solitarias y muy a menudo incomprendidas o superadas por las complejas circunstancias de la existencia.

Se ha escrito que los seres felices no llevan un diario, de lo que se infiere la condición de remedio terapéutico que puede llegar a tener la escritura del diario para aquellas personas que suelen vivir tanto en la era del recelo como en la de la inseguridad. De hecho, Jung prescribía a sus pacientes la apertura de un diario como forma de autoexploración e incluso de curación, si es que las enfermedades del alma la admiten... Ya veremos, a partir de ahora, que algunos de los temas que hemos desplegado en esta breve introducción requerirán una detenida consideración para dar cumplida cuenta de esta práctica a medio camino entre el documento y la creación literaria que es el diario en todas sus manifestaciones.

Finalmente, no quiero dejar de destacar que el hecho de llevar un diario, y más aún el de publicarlo, implica un cierto valor, porque, en última instancia, objetivarse, aun desde la más radical subjetividad, en las anotaciones diarias, requiere una capacidad de “encaje”, en su acepción pugilística, más que notable. Son pocos los diarios que cumplen una mera función narcisista, y muchos más los que se convierten en una palestra en la que se enfrentan a muerte el yo y su doble, que no en otra cosa se convierte el desdoblamiento que se produce en el acto de levantar acta del vivir cotidiano en el diario. Augusto Monterroso lo sabía muy bien cuando en su inclasificable libro *La letra e*, reflexiona sobre el subgénero (1998: 71):

La palabra ‘diario’ suscita en muchos la misma reacción que la palabra ‘autobiografía’ o la palabra ‘memorias’. Entre nosotros todas tienen algo de descaro, cuando no de impudicia y de tabú, y los colegas (quienes nos deberían importar menos, pues como tales son comprensivos y generosos, siempre, claro, que uno no se muestre demasiado) reaccionan ante ellas con hostilidad, y cuando te sonríen en realidad lo que están haciendo es mostrarte los dientes.

1.1. La controvertida definición de un espacio abierto

La cuestión de la definición del diario tiene de bueno, al menos, que nadie de cuantos la ensayan pretende haber encontrado la que forzosamente todos los demás hayan de aceptar. Todos proponen la suya con idéntica humildad y no menor orgullo, sabedores de que un subgénero como éste tiene tanto de personal que ello incluye, necesariamente, el hecho de que cualquier definición que se dé del mismo haya de ser aceptable y acaso estimable.

Sin aspirar, en consecuencia, a jerarquizarlas ni a clasificarlas, ofreceré a continuación, de forma clara y ordenada, un buen puñado de ellas que nos permitan conocer no sólo lo que sobre el tema han dicho las voces autorizadas de la crítica, sino también algunos de sus cultivadores habituales, de tal modo que, al final de la expo-

sición, podamos, acaso, ofrecer una síntesis que nos acerque a lo que podríamos considerar una definición válida del diario como subgénero autobiográfico.

1.1.1. Diseminación

Comencemos con la lúcida visión analítica que nos ofrece José Romera Castillo, en la cual apreciamos los ejes básicos sobre los que, de uno u otro modo, con unas u otras palabras, con mayor o menor fortuna, habrán de girar cualesquiera otras definiciones que aportemos (1983: 46-54):

Los diarios son la quintaesencia de la literatura íntima. Frente a las cartas en las que hay una interrelación entre un yo y un tú normalmente distanciados, en los diarios el yo autodialoga consigo mismo. Constituyen una especie de solitario que juega el autor con sus propios naipes, algo así como un monólogo interior (en el sentido primario de la expresión, no en el de la técnica narrativa del relato del siglo XX) en el que el emisor va anotando, en actos de escritura coetáneos a sus vivencias, una serie de informaciones y juicios que, a la larga, se convierten en memoria escrita estrictamente personal y peculiar (...) Mientras que la autobiografía conlleva la vida en conjunto (bios), el diario trata aspectos diarios, es decir, el diario abarca el periodo temporal de veinticuatro horas (más breve temporalmente) y, por ende, conlleva una mayor brevedad espacial de escritura. Asimismo, respecto al tiempo, el diario se centra en un pasado reciente (recentísimo) en el que, cualitativamente, la vivencia adquiere una mayor proximidad y realidad, aunque, cuantitativamente, por no tener la profundidad de constatación y análisis, pueda perder amplitud y riqueza valorativa. El diario íntimo por sí mismo no tiene una estructuración artificial (un día sigue a otro día; aunque no todos los días tiene que ser plasmadas en el mismo: pueden omitirse periodos en los que se escriba, *nulla linea*); por el contrario, las otras tipologías pueden tener *logique du récit* (en terminología de Bremond), esto es, composición estructural artificial.

En otro lugar, Romera Castillo (2006: 344) redondea la definición para completar una visión personal y profunda del fenómeno que ha marcado el camino a no pocos investigadores de la literatura del Yo:

El diario es la modalidad más narcisista e individualista de la escritura autobiográfica, con gran relación con el examen de conciencia, de honda tradición cristiana (...) En la diarística (...) el emisor se desdobra, a su vez y en principio, en receptor. El onanismo, pues, no puede ser más absoluto. Es una escritura autobiográfica que suele escribirse para guardar –la mayoría de las veces–, porque si se escriben con la intención de ser publicados posteriormente no constituyen ya un testimonio espontáneo y honesto de lo que pasó, teniendo el receptor que leer entre líneas.

Virgilio Tortosa, por su parte, en el contexto de una posición teórica que postula lo que él llama la “literatura púdica” como una forma de intervención pública, opuesta por lo tanto a la defendida por Romera Castillo, defiende una definición del concepto de diario en tanto que ‘forma de literatura que trasciende toda clase de privacidad’ y que no se limita ‘al ámbito reducido de lo púdico o personal, subjetivo o intransferible, doméstico o secreto’. Desde esta perspectiva, él ha desarrollado las 11 características que, de manera casi exhaustiva, definen los diarios. A saber (2000: 4-5) :

- 1) La capacidad de fechar la escritura: El acontecimiento debe ser registrado sin distancia alguna que permita cualquier reelaboración del recuerdo o reconstrucción de hechos a posteriori.
- 2) Otra característica de esta modalidad es lo que Enric Bou (1996:126) llama texto escrito “*in media res* acerca de uno mismo y para uno mismo”.
- 3) La primacía de un “yo” problematizado que se somete a esa reflexión instantánea.
- 4) La construcción textual produce entre sus efectos la no linealidad, una desorganización del material y una construcción en forma de “collage”,

además de reiteraciones inevitables; pero también un punto de vista retrospectivo sobre el que se construya y estructure el relato.

- 5) Una minuciosidad frecuente en lo descrito.
- 6) Es una escritura que se presenta a retazos, obligada a la fragmentación o atomización que impone el calendario, organizado por instantáneas de la vida misma, imprimiendo su autor un efecto al texto de “estado trunco” siempre patente.
- 7) También formarán parte de su composición, además de las alusiones temporales, atemporalidades como las reflexiones, las ideas, las sensaciones, los sentimientos, las descripciones o las discusiones, bien que sean de uno mismo.
- 8) En el diario la preocupación se centra en hacer referencia al paisaje, clima, hábitos y hábitat, objetos familiares o demás circunstancias que embadurnan la vida cotidiana donde se refleje la relación del diarista con su entorno, pero también a veces modificando hábilmente la impresión por la reflexión.
- 9) A diferencia del carácter sintético que posee la escritura autobiográfica, el diario presenta un carácter analítico de la vida individual (Neuman, 1970: 59); por cuanto en la autobiografía el hilo estructural es el retroceso que efectúa la memoria para ordenar un material pretérito, mientras que el diario atiende a la fragmentariedad por no existir el condicionante de la memoria al ser acciones que acaban de acaecer, las cuales suelen estar dadas a la reflexión con tal de que puedan componer un sentido con esa escritura.
- 10) Mientras que el diario se compone de interpretaciones momentáneas de la vida con absoluta fidelidad, en la autobiografía el pasado está subordinado a una visión desde el presente.
- 11) En el diario coincide el tiempo del relato con el de la narración.

Más allá de tal esfuerzo analítico, cuya exhaustividad apenas parece dejar campo a otros enfoques, no son pocos los que, desde una óptica deseadamente subjetiva han querido echar su cuarto a espadas en este asunto de la definición de una práctica de escritura cuyo estatuto literario aún no es unánimemente reconocido, pero al que buena parte de esos intentos definitorios pretenden acercarla, pues tienden a destacar de la diarística la voluntad de estilo y la plasmación de un mundo singular que, muy a menudo, suele ser

algo así como el reverso complejo y secreto de una obra literaria de envergadura.

De hecho, uno de los grandes exponentes españoles de la diarística, Francisco Umbral, como recoge Mariana Genoud de Fourcade (2006: 237-247), confiesa estar únicamente interesado en los diarios de escritores, y manifiesta su desprecio por cualesquiera otros que se publiquen, a los que no les concede más valor del que se le da a la sección de cotilleos de cualquier revista del corazón... Incluso abomina de los dietarios por ser estos “puramente culturalistas” y donde “no se cuenta nada hacia dentro”. Mariana Genoud recoge también en sus páginas lo que podríamos considerar la definición más “académica” de Umbral, contenida en su *libro Diario político y sentimental* (1999): “Se hace un diario íntimo para recoger la pluralidad instantánea de la vida, ese exceso de belleza no atendida que anda errante por el mundo, la dispersión de las emociones, notas de color que no caben en la novela en marcha ni en ningún otro libro”.

Respecto del posible estatuto literario de los diarios, quizás uno de los temas “estrella” en las polémicas críticas sobre este subgénero autobiográfico, nos es imposible reducir el planteamiento teórico del mismo a este capítulo dedicado a la definición. Se trata de un asunto que sin duda irá apareciendo en el desarrollo de algunos apartados de esta parte del trabajo. Para situar adecuadamente los parámetros de la cuestión, nada mejor que seguir el hilo de la reflexión de Romera Castillo, quien, con suma prudencia, opta por no dar una respuesta tajante que quizás cerrara en falso el debate (2006: 346):

¿Pertenece los diarios a la literatura? Nada taxativo se puede contestar, en principio. Este tipo de escritura tendrá la calidad artística que su creador le haya dado. De ahí que haya diarios generados con la voluntad de estilo (como el de Jaime Gil de Biedma) que, además de ser un material biográfico, pueden cons-

tituir una creación literaria independiente; y otros que fueron escritos como notas personales de los escritores aunque nunca sepamos si en realidad tenían el fin de hacerse públicos (como, por ejemplo, el de Ricardo Molina).

Prudencia que parece seguir la postura categórica de Picard tal como la recoge Mercedes Laguna (1997: 23):

“El auténtico diario es un diario redactado exclusivamente para uso del que lo escribe. En razón de la estricta identidad entre autor y lector, carece precisamente de la condición más universal de toda literatura: el ámbito público de la comunicación. Como palabra escrita, el auténtico diario es lo contrario de la literatura en cuanto tal”.

Maurice Blanchot, por su parte, más allá de la polémica sobre la índole literaria o no del diario, señala dos de las singularidades que aparecen como las razones de ser del subgénero, la esclavitud temporal y la sinceridad. La primera apenas consiente discusión, pero la segunda, ya lo iremos viendo, mantiene encendida una viva polémica sobre su alcance (1969: 207-215):

El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades (...) está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero terrible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia. Escribir un diario íntimo significa ponerse momentáneamente bajo el amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esa misma protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener. Lo que se escribe se arraiga entonces, quiérase o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita (...) De ahí que la sinceridad representa, para el diario, la exigencia que debe alcanzar, pero sin traspasarla. Nadie debe ser más sincero que el autor del diario, y la sinceridad es esa transparencia que le permite no echar sombra sobre la limitada existencia de cada día a la cual se reduce su afán de escribir.

Al margen de esa discusión teórica que ha zanjado la práctica editorial con la publicación habitual de diarios, buena parte de los cuales caen habitualmente en el ámbito de “lo literario”, y como tales se acogen por la crítica de los suplementos culturales, me parece un ejercicio interesante asomarnos a lo que un buen número de voces reconocidas, tanto desde la crítica como desde la creación han escrito acerca del diario, ya para definirlo, ya para describirlo analíticamente. Es evidente que muchas de esas definiciones, como ocurre con la anterior de Blanchot introducen temas, como el de la sinceridad esencial que acabamos de leer, cuya condición “no echar sombra sobre la limitada existencia de cada día a la cual se reduce su afán de escribir” parece alejar, por ejemplo, los diarios íntimos de los dietarios.

A pesar de su parcialidad, pues no pocas definiciones rozan lo poético e incluso el aforismo, es de justicia que pasemos revista a todos esos intentos para, posteriormente, realizar una labor de síntesis que nos permita señalar los hitos fundacionales del subgénero y las exigencias inexcusables de su práctica.

Eusebio Cedena, que ha estudiado en profundidad no sólo la diarística, sino la práctica del diario en los escritores del exilio español, pasa revista exhaustiva a las principales fuentes críticas que tratan el subgénero (en su monumental estudio, *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*, que previamente fue tesis dirigida por José Romera Castillo) y llega, tras el didáctico viaje, a una definición subjetiva y de carácter impresionista, que pone de relieve la naturaleza psicológica del acto de llevar un diario; definición con la que quizás nos reencontremos al acabar esta parte del trabajo para, rehecho en parte ese viaje, constatar las similitudes y las diferencias que nos acerquen o separen a la hora de definir el subgénero. Dice Cedena (2004: 103):

Espontáneo, provisional, incoherente, contradictorio, fragmentario, abreviado, fugaz, sin perspectiva... sí, pero intenso, humano, caliente, entrañable, abierto, íntimo, profundo. Así es el diario, el diario íntimo, un género de escritura personal e intransferible que ha dado grandes obras a la Humanidad, libros absolutamente maravillosos. También culebrones aburridos, es verdad, pero no más que cualquier otro género literario (...) El diario es la escritura a vuelapluma, las palabras a bote pronto de los sentimientos y pensamientos, el yo por excelencia. El diario es el triunfo de la cotidianeidad, que es el mayor tesoro de las gentes (...) El diario es una forma de ser, o un estado de ánimo.

Idéntica y ostentosa subjetividad vamos a encontrarnos en una pluralidad de opiniones que ponen el acento en este o aquel rasgo del subgénero, sin quizás aspirar a definirlo comprensivamente, pero sin cuyas percepciones sería imposible tratar de establecer el mínimo denominador común de una definición que, por lo menos, no traicione la naturaleza del género.

Comencemos por Girard, a quien, junto con Beatrice Didier, se le considera el padre del estudio del diario como subgénero autobiográfico. Según Cedena, de quien tomamos el resumen, para Girard serían exigibles siete características a partir de las cuales podría hablarse “canónicamente” de diarios. A saber (2004: 55):

1. El diario íntimo está escrito día a día.
2. En el diario, el autor está presente personalmente.
3. El diario, para ser íntimo, debe abordar el lado privado de la vida del autor, más que la vida exterior, de relaciones.
4. La intimidad de un diario no está destinada al público. Es al propio autor a quien se dirige. Se trata de una actividad privada.
5. El autor del diario no entrega su libro al impresor. Hasta el siglo XX, el diario no se publica en vida del autor.
6. En el diario íntimo, el autor pone el acento sobre su propia persona.

7. Un diario íntimo se extiende necesariamente sobre un periodo de tiempo bastante largo.

Enric Bou, uno de los grandes estudiosos españoles del diario, que ha dedicado preferentemente sus esfuerzos a la rica parcela de la literatura catalana, nos ha dejado una circunstanciada definición del subgénero (1996: 124-125):

El diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal. Como escribió Alain Girard, constituye un "nouveau genre littéraire et fait de civilisation" que se ha impuesto en los dos últimos siglos (...) Quien escribe un diario se interesa por anotar los hechos de cada día, personales, familiares, literarios, político-sociales. Necesita el diario de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria. Se caracteriza también por la monotonía, la repetición de días, con sus gestos y acciones, visitas, conversaciones, lecturas. Tres elementos son fundamentales: el narrador escribe en primera persona, acerca de sí mismo; escribe sobre la realidad diaria, con un dominio claro del presente en que se produce la escritura, sin acceso al futuro; produce un informe escrito que, eventualmente, decide publicar. Este paso es fundamental, puesto que la publicación afecta de una manera precisa a la condición íntima y privada del diario. Del lector único, de la sinceridad "auténtica", pasamos a la sinceridad "manipulada", de cara a un público.

Dada la libertad absoluta que tiene cada persona que decide escribir un diario, incluida la de escamotear sucesos íntimos por ausencia de coraje para ponerlos por escrito, quizás por temor a las miradas indiscretas o por la incapacidad de soportar la objetivación de los mismos, no es de extrañar que incluso las definiciones que pretenden poner las coloquiales puertas al campo incurran en apriorismos y contradicciones como el que implica esa "entidad literaria" que se le exige a un escrito al que se le reprocha, sin embargo, que pierda su sinceridad "auténtica" por el hecho de cumplir el destino

que parece implícito en el requisito de la “entidad literaria”. No me detendré ahora, sin embargo, en el análisis concienzudo de este y otros pormenores semejantes, pues prefiero seguir desgranando las definiciones para ajustarme al esquema tan barroco de la diseminación y practicar, a su debido tiempo, la recolección y la consiguiente tasación de la cosecha.

En su interesante artículo, *Se hace camino al vivir. El diario según algunos poetas actuales*, José Romera Castillo, cuya ingente labor documentalista tanto alivio procura al animoso e inexperto caminante que se interna en el frondoso bosque de los estudios autobiográficos, reúne las opiniones de algunas voces acreditadas en el panorama literario (2006: 38-39):

Según Trapiello (...) algunas características del diario serían las siguientes:

1. “Cada uno se hace su diario a su medida”.
2. “Un diario es una pequeña novela, una novela con idas y venidas, conducidas por un personaje, que eres tú, pero ese personaje nunca debe ser afectado; hay una excesiva tendencia, en ciertos diaristas, a acampanar la voz, a poner cara de foro, y eso es un error”.
3. “Escribir un diario no es diferente a escribir ficción, pero en un diario se está más cerca de la verdad que en una novela, en una novela se miente más. El diarista se retrata en lo que ve, escribe cosas que te ayudan a ser mejor, aunque hay que huir del exhibicionismo”.
4. “Un diario no es un Gotha, me aburren esos diarios llenos de nombres: todo lo que cuento de alguien es cierto, pero lo disimulo tras una X, y ocurre que los otros reconocen a los demás, pero no se reconocen ellos mismos.

Más adelante, recoge la opinión del navarro Sánchez-Ostiz:

Para Miguel Sánchez Ostiz, los diarios son “esos cuadernos secretos, escritos al monótono compás de un indecible tedio”

y que “no contienen otra cosa que el reflejo de los cambios atmosféricos.

Finalmente, nos ofrece la opinión del mallorquín José Carlos Llop:

Para José Carlos Llop, cualquier diario “es una manera de detener el tiempo, de vivirlo varias veces, de soslayar con astucia la hora de la muerte y es, además, el cuaderno de bitácora de un escritor, de alguien que ama la literatura, porque ama la vida y ama la vida porque ha aprendido a amar la literatura.

Así mismo, en otro clarificador estudio, *Diarios literarios españoles (1993-1995)*, José Romera (2006: 371) recoge, por extenso, la cualificada opinión del poeta postista Carlos Edmundo de Ory, no sólo un brillante poeta visionario, sino creador de unos aforismos innovadores a los que él llama *aerolitos*, quizás porque de siempre ha sostenido que la poesía es “un vuelo de palabras”, y autor de un Diario en el que, como le ocurre a tantos cultivadores del género, parece verse obligado a definir su naturaleza esencial:

En el prólogo al libro “Este diario”, Ory escribe:

“En la soledad esencial de un escritor, el Diario representa la relación consigo mismo en el torrente vertiginoso de sus momentos. Ellos se confunden y confinan en la uniformidad manifiesta de la crónica. No es obra de imaginación. *Non est inventus*. Tampoco confesiones completas. Es el discurso naturalísimo de un Memorial. Se lo mitifica, en cambio, como siendo el producto de ciertas vidas intensas en esos seres tímidos llevados a complacencias románticas, expansiones recónditas del alma; en suma, pura introspección. Todo lo cual, según el uso así entendido del *diarium*, denota un prurito de evasión. Resulta entonces una autobiografía psíquica al gusto de una vieja moda. Es el estilo de literatura soñadora y sentimental de los célebres diaristas, los sublimadores del ‘género’ que los inmortalizó (Ory; 1975: 7)”

Definición que se complementa con la expuesta por Ory en uno de sus aerolitos, y que recoge Romera Castillo (2004: 96) en su

artículo *Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España*:

Pese a la opinión de Jardiel Poncela, que sostenía que el diario es lugar propicio para hablar bien de uno (o mal: ese exceso de vanidad) y siempre mal de los demás, Carlos Edmundo de Ory (1995) ha definido esta modalidad de escritura de una manera magistral –creo– en *Nuevos aerolitos*: “memorial de las preocupaciones tatuadas en la piel de los días” y texto donde “el escritor habla consigo mismo, y oye su propio murmullo como un son de caracola [estampando] la huella en la arena movediza del tiempo común” .

Virgilio Tortosa (2000: 1-34) siguió el modelo de José Romera y también hospedó en su iluminador estudio *La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario* las definiciones de otras voces no necesariamente acordes con las suyas. Llama la atención que idénticas personas, en uno y otro ensayo, el de Romera y el de Tortosa, aporten definiciones de los diarios que son complementarias, no idénticas. Ello se debe a que la propia definición de diario cae del lado de la necesidad de enfocarlos desde una perspectiva tan personal que una sola no sirve para siempre al mismo sujeto, quien parece tener necesidad de renovar la definición en función, quizás, de su situación personal o de la fase intelectual por la que atraviere.

Así, para Nora Catelli:

El diario es el género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo.

Y para Enric Bou:

El diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal.

Y para Andrés Trapiello:

¿Qué son, pues, unas páginas de diario? Una taberna donde hay siempre un tabernero comprensivo con nuestras debilidades. Que nos escucha si le hablamos, que sabe guardar silencio si queremos estar callados. Esa clase de hombres que sabe decir incluso comprensivamente esa frase terrible: 'tenemos que cerrar'.

Finalmente, nos ofrece Tortosa una definición de José Carlos Llop, pero no del diario, sino de una variedad del mismo, el dietario, con lo que nos avanzamos a un apartado aún por llegar:

Los dietarios son una manera de subrayar el hecho de ser contemporáneos: esa maldición, que decía Borges.

M^a Ángeles Hermosilla elabora, a partir de las obras fundacionales de Alain Girard y Béatrice Didier, una definición académica que pretende resumir los ejes esenciales alrededor de los cuales ha de girar el subgénero para ser aceptado como tal (2004: 485-6):

El diario, en su forma canónica, expuesta por Alain Girard en 1963, se escribe en primera persona, cotidianamente, sin una estructura previa, en secreto, y en él encuentra cabida el mundo personal del autor (...) Este puede referirse a hechos culturales, sociales o políticos del momento o caracterizarse por la introspección, con alusiones a los estados de ánimo, las circunstancias individuales o el entorno familiar. En este último caso estaríamos ante la modalidad del 'diario íntimo', que surge a finales del siglo XVIII en Francia y encuentra en el espíritu romántico un campo propicio para su expansión en un momento en que el ser humano va cambiando la concepción que tiene de sí mismo (...) El diario se caracteriza también por la monotonía generada por la repetición de acciones cotidianas, a las que se pretende dar una forma literaria (...) En palabras de Béatrice Didier (1996:44) el diario puede convertirse en un verdadero 'ejercicio de escritura', donde cabe todo: desde fragmentos de prensa, lecturas o conversaciones a

borradores de textos en gestación, lo que posibilita adivinar el estilo de obras posteriores (...), un campo de pruebas que permite una reescritura del texto, un rico espacio de intertextualidad; en definitiva, 'un texto que genera otros textos'.

José Luis García Martín (2007: 4), un diarista polémico, al tiempo que estudioso del tema, recoge en su artículo *Notas sobre el diario Íntimo* un estudio del subgénero en el que va esparciendo, a lo largo del mismo, las principales características del diario. En la medida en que buena parte de ellas ya han sido recogidas en las anteriores definiciones, me quedo, como muestra de una opinión a contracorriente de las expuestas hasta ahora –todas ellas no exentas de cierta solemnidad–, con aquella en la que define el diario como un género de entretenimiento, casi como un espacio exhibicionista donde brille el ingenio del diarista, cuya labor más parece tener el objetivo de “escandalizar” sanamente al público lector que devenir un espacio de reflexión sobre los propios demonios interiores. Se trata, en consecuencia, de una perspectiva liviana y un sí es no es jocosa que, como suele ocurrir, tiene también “su” público:

Un diario sólo anecdótico quizás resulte una obra superficial y sin demasiado interés, pero un diario por completo carente de anécdotas y de referencias personales deja de ser un diario. Un buen diario está lleno de indiscreciones ajenas (...) Un diario íntimo no necesita ser escandaloso, pero sí un poco indiscreto (...) Un diario sin unas gotas de mala intención es como el agua destilada: insípido e indigesto.

Se trata, en definitiva, de acentuar un rasgo paradójico que se produce en el acto de leer un diario: un *voyeur* que lee a quien lo es de sí mismo; algo así como la cadena borgiana de soñadores soñados. No hemos hecho hincapié en esa paradójica circunstancia, pero el lector de diarios se asoma a la intimidad impresa del diarista con

un afán tan individual como puede serlo la manera que tenga cada diarista de enfocar su obra.

Plurales son las motivaciones que pueden animar a alguien a bucear en esas intimidades que se le ofrecen con cierto recato, si se trata de un verdadero diario íntimo; con desvergüenza, si se trata de un insincero acto de exhibición. Suena a expresión corroída por el orín de la intemperie, pero el lector o la lectora de diarios va buscando “un alma gemela” con la que compartir idénticas experiencias, o el reconocimiento de que su rareza, su singularidad, no es una excepción. Hay mucho de comunión, pues, en la lectura de los diarios.

Cerramos esta diseminación de definiciones con la de Laura Freixas (1996: 5-14), quien ha mostrado un constante interés por el género autobiográfico, del que, como editora de Grijalbo, nos regaló algunas espléndidas ediciones de obras autobiográficas en la excelente colección *Espejo de tinta*, como el *Diario* de Joe Orton, las *Cartas a mi madre*, de Sylvia Plath o las *Memorias de un nómada*, de Paul Bowles, y quien, a la hora de rendir pleitesía a la obligación agrimensora de acotar el terreno, ha sintetizado al máximo su definición del diario:

El diario podría ser -¿qué otro género puede ocupar hoy ese espacio?- una reflexión, en primera persona y enraizada en la cotidianidad, sobre la condición humana y el sentido de la vida.

Quizá sean las suyas palabras demasiado solemnes, ¡nada menos que la “condición humana” y el “sentido de la vida”!, pero hay en el diario un sí se sabe qué del culto a lo adolescencia, de la inseguridad y la ampulosidad expresiva propias de esa etapa de la vida llena de descubrimientos, de ambiciones y de imposibles. Si los diarios suelen iniciarse en la adolescencia, no es extraño que, a lo largo de la vida, se quiere mantener viva, en ellos, esa edad prodigiosa en el proceso de maduración de las personas. Quizá, insisto, haya un exceso de solemnidad en esa descripción, sobre todo si tenemos en

cuenta que un diario recoge, en gran medida, nimiedades volátiles que difícilmente pueden aspirar a considerarse reflexiones de tanto alcance, como las propuestas por Freixas.

1.1.2. Recolección y tasación

Después de haber repasado los hitos que jalonan la crítica y la práctica del diario como subgénero autobiográfico, estamos ya en condiciones de extraer las coincidencias y rechazar las diferencias, por más que éstas, a veces, tengan no poco valor caracterizador del subgénero, siendo entre ellas la índole literaria, o no, del mismo el principal escollo que permite a no pocas de las definiciones coincidir en una visión común del subgénero.

Hay, en algunas de las definiciones contempladas, más allá de las metáforas o imágenes utilizadas para su descripción, un afán de totalización, en el sentido existencialista, que conceden al diario un objetivo que claramente excede de sus posibilidades expresivas reales, en la medida en que es instrumento que se apoya en lo fragmentario, no en el discurso totalizador propio de una teoría o un sistema de pensamiento.

Así pues, que el diario pretenda convertirse en una reflexión sobre “la condición humana y el sentido de la vida” quizás sea una pretensión que, como acabamos de decir, le viene grande al subgénero. Del mismo modo que es una imposición excesiva la de que haya de tener “una forma literaria”, una voluntad de estilo, para superar la monotonía *sine qua non*, propia del subgénero.

La óptica hermenéutica desde la que se afronta la existencia del género condiciona, pues, la visión del mismo, como es obvio. Si vemos los diarios desde su adscripción *a priori* al espacio literario, la definición será distinta de si contemplamos el diario como una actividad cultural social compartida por sujetos que viven alejados de cualquier veleidad literaria, y en cuyos diarios prima, como es lógico,

lo que señala Manuel Oñat en su interesante artículo *El diario íntimo de Lily Íñiguez: El sujeto desde el intersticio* (2005: 3):

El hecho de que el autor de un diario íntimo sea el primer lector de sí mismo responde a la lógica del género, pues realiza un balance que escapa de la miopía cotidiana o, como señala Maine de Biran, lo hace para ‘compararse él mismo en distintos momentos’ como un modo de reconectarse consigo mismo, restableciendo la intimidad perdida y constatando sus reiteraciones o las resoluciones que son pasajeras.

Ese objetivo, “restablecer la intimidad perdida”, forma parte de una de las grandes cuestiones que suscita el subgénero: saber a qué atenernos cuando hablamos de intimidad, saber en qué consiste, cuál es su descripción y cuáles las exigencias que, hacia ella, se han de cumplir al llevar un diario. Pero de todo ello hablaremos así que hayamos cumplido lo prometido: ensayar una definición del diario que recolecte los principales elementos diseminados bajo el epígrafe anterior.

Hecho el escrutinio y tasadas cada una de las propuestas que hemos conocido, me atrevería a formular esta definición de diario en la que quizás se pierden los acentos personales de las anteriores, pero en la que, si no yerro en exceso, se ganan las coincidencias sustanciales que permitirían (¡ojalá!) la aceptación unánime de su formulación objetiva: “El diario es la forma de ser (y de estar en el mundo) de un yo ‘problematizado’ que habla consigo mismo y lleva un minucioso y espontáneo registro, cosido al transcurrir implacable de los días, de su vida cotidiana; registro en el que predomina lo íntimo, si bien no de forma excluyente; que está escrito desde la más absoluta sinceridad y, aun a pesar de constituirse como un espacio privilegiado de la intertextualidad, sin pretensión literaria específica, por más que, a veces, acabe teniendo ese valor añadido (o deseado)”.

Ahí queda, pues, el esfuerzo sintético. Soy consciente, no obstante, de que la labor mediadora que he realizado deja fuera algunos aspectos del subgénero, como la fragmentación que imposibilita el discurso fluido, la incoherencia, las repeticiones, la posible impostura, el autoengaño, la arbitrariedad, etc., tan propios de él como los recogidos en mi esfuerzo definitorio. Alberto Giordano lo expresa adecuadamente cuando, analizando los diarios de John Cheever, habla del diario como hijo de la “enfermedad” que acaba convirtiéndose él mismo en enfermedad (2006:3): “El diarista ama su enfermedad, pero lo singular de su caso es que pone más empeño en mantenerse fiel a lo que le dificulta la vida que al deseo de curarse”.

Es decir, el ser que se convierte en problema para sí mismo, parece más empeñado en preservar ese laberinto individual como rasgo definitorio de su persona que, a través del diario, lograr salir de él, aclararse y, si acaso, renovarse, *resolverse* en otro. Ya lo expresó admirablemente José Bergamín cuando, en su tan ingenioso como poco leído *Beltenebros* (1973: 84) describió la esencia de la novela:

El cuento de nunca acabar es el secreto corazón de toda la novelaría. Es el nunca acabar del todo de perderse. Un verdadero laberinto (...) La finalidad del laberinto no es la de encontrar su salida, sino al revés, su entrada. Salir es renunciar al laberinto. No es perder ni ganar el juego, es no jugar. Es que el laberinto *no valga*. Es el juguete roto. Al encontrar la salida del laberinto ya no se pierde uno: se pierde el laberinto.

Y el diarista si algo desea a toda costa es no perderse a sí mismo, no perder ese laberinto de anotaciones que valen, para él, tanto o más que la propia vida de la que son reflejo, recreación, proyección, rechazo o deformación.

1.2. El monstruo en su laberinto: la intimidad

La intimidad es una vacación de la laboriosa tarea de actuar en la realidad.

Carlos Castilla del Pino

La intimidad, a pesar del título tremendista que le he puesto al epígrafe, no parece, en principio, concepto difícil de definir o que pueda suscitar polémica ninguna, puesto que su sentido de espacio propio exclusivo en el que se ejerce con rigor un inalienable derecho de admisión le es conocido a la mayoría de los mortales. Otra cosa es que la intimidad sea respetada, y aun valorada como un bien social, puesto que, desde la aparición de las televisiones privadas en nuestro país, al menos, no pocos espectáculos televisivos de gran audiencia han convertido la intimidad, tal y como la conocíamos, casi en una reliquia del pasado. No en vano se escogió el título de *Gran Hermano* para esa demolición espectacular de un concepto que, hasta el presente, le había garantizado a la persona un espacio sellado en el que ventilar a solas cuanto quería preservar de la mirada ajena. De hecho, la compraventa de la intimidad actual supone un retroceso evidente en la construcción de la libertad del sujeto, aunque, por otro lado, *no hay mal...*, ha popularizado la difusión del subgénero del que estamos tratando. ¡Ningún espectáculo mejor para un *voyeur* que ver a otro *voyeur* diseccionarse a sí mismo en las páginas de su diario!

Probablemente no haya mejor modo de internarse en el concepto de lo íntimo que como lo hace Nora Catelli, esto es, con la sensibilidad filológica que aconseja siempre iniciar el viaje hermenéutico a partir de la propia palabra que usamos para definir el objeto de nuestra investigación (1996: 87):

Sería un error pasar por alto, al llegar a este punto, el carácter etimológicamente ambiguo del término 'intimidad'. Lo íntimo

es aquello más interior y define la zona espiritual reservada de una persona o grupo. 'Intimidad' está en relación con el verbo 'intimar', que reconoce tres acepciones: 1) exigir el cumplimiento de algo; 2) introducirse un cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa; 3) introducirse en el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad (...) En la raíz de cualquiera de las acepciones de 'intimar' está el sustantivo latino *timor* (temor). De donde 'intimar' significa, además de establecer una relación estrecha (...) también 'introducir temor'.

Un planteamiento del que, jugando de vocablo, pueden sacarse no pocas afirmaciones perfectamente adecuadas a la situación de violencia interior que se vive en la escritura de un diario. Que existe un temor en el diarista es innegable. E incluso más de uno. El primero, a ser descubierto, esto es, a que ojos no deseados se paseen por esas páginas, cometiendo un delito similar al de la violación de la correspondencia, o acaso aún más grave que éste. El segundo, y propio de los diarios, el de llegar a identificarse con lo que uno ha reflejado en ellos, es decir, las imágenes que emergen de ese espejo y que, supuestamente, han de reflejar exactamente lo que uno ha vivido. El tercero, herir cruel e irremediablemente a quienes nos rodean, con quienes convivimos, acaso a quienes amamos. Son temores no pequeños, sin duda, porque constituyen el drama singular de todo diarista: si las frases encadenadas en esos espejos reactantes, tal y como definimos el diario en la página 107, logran expresar la verdadera intimidad, lo que sólo un yo se dice a solas a sí mismo sin la expectativa de que haya de hacerse público ese soliloquio. Romeira Castillo (1981:46) calificaba esa comunicación como “una especie de solitario que juega el autor con sus propios naipes, algo así como un monólogo interior”, aunque se cuidaba de precisar que no se trataba de un monólogo al estilo del fluido de conciencia joyceano, sino, antes bien, lo que en las preceptivas se define con el concepto que hemos escogido: *soliloquio*, puesto que la voz del diarista tras-

pasa el recinto de la interioridad y se plasma en el espejo del diario, donde objetiva su situación, o lo intenta....

A la hora, sin embargo, de buscar voces autorizadas para establecer el verdadero sentido de la intimidad, sobre todo frente a conceptos próximos como “privado” y frente a otros diametralmente opuestos, como “público”, hemos de recalar forzosamente en las páginas dedicadas por Castilla del Pino a este enjundioso tema, de importancia capital, sin embargo, para poder definir el campo propio del diario, su singularidad frente a otros subgéneros autobiográficos. El psiquiatra cordobés, además, no sólo habla del tema desde la perspectiva de su disciplina médica, sino desde el aval que le otorga ser autor de una espléndida autobiografía y no pocas reflexiones vertidas aquí y allá, en congresos, en la prensa, etc., sobre todo lo relacionado con lo autobiográfico, con las escrituras del yo.

Lo primero que hace Castilla del Pino es definir los tres escenarios posibles de actuación del sujeto, a saber (1996: 15-30):

- 1) El escenario íntimo, “que posee la propiedad de ser observable sólo por el sujeto. La comunicación de lo que imaginamos es, todo lo más, la verbalización. Lo íntimo puede decirse, no mostrarse”;
- 2) El escenario privado, que es “necesariamente observable. Ahora bien, el sujeto y quienes comparten con él un escenario privado se protegen de la observación ajena, de cualquier injerencia extraña que pueda atentar contra el ámbito de su privacidad”.
- 3) El escenario público, que “se dispone de tal forma que las actuaciones son precisamente observables”

Una vez puestos en antecedentes de esas posibilidades, Castilla del Pino se centra en el escenario íntimo y afronta la definición de la intimidad (1996: 15-30):

La intimidad es un espacio reservado, una ‘reserva’, y además un espacio protegido en donde se conservan las más raras especies de yos y, por tanto, del comportamiento humano, la mayor parte de las veces insospechado para los demás. En princi-

pio, la intimidad permite actuar al margen de toda coacción. Como dice Ortega, para salirse del mundo, que es la total exterioridad, la única posibilidad es meterse dentro de uno mismo, recluirse cada cual en su intimidad (...) El sujeto dispone así de un ámbito de libertad que usa para actuaciones sin testigo. De aquí el celo con que se guarda y protege la intimidad, tanto de la injerencia de los demás como de la posibilidad de que algo del contenido de ella se escape y descubra lo que se quiere mantener invisible. A veces, incluso el sujeto rechaza un yo que actúa en la intimidad de manera perversa o innoble, y, en ese caso, tratará de no dejarlo ver ni para sí mismo: 'yo no soy como pienso a veces; ¿cómo puedo pensar esto si no lo quiero pensar?' Se atribuye así al pensamiento una autonomía que liberaría al sujeto de la responsabilidad en su construcción y presencia. ¿Dónde 'situar' estos yos íntimos que no se aceptan sino en una especie de repliegue tan profundo del sujeto que, cuando emergen, no los reconocemos como nuestros? (...) Los yos íntimos son tan opuestos a los privados y públicos que difícilmente se supera el pudor que los mantiene secretos. Como decía Pessoa, todo lo íntimo es ridículo. Para los demás, desde luego, cuando pueden tener acceso a él a través de su conversión en privado o público, por el contraste con las representaciones privadas o públicas por las que se conoce e identifica al sujeto.

No cabe duda de que, así planteada la dimensión de la intimidad, es más que probable que sean pocas las verdaderas intimidades a las que tengamos acceso en la lectura de los diarios publicados, si sus autores o autoras están vivos. Otra cosa es que se trate de diarios póstumos, la publicación de los cuales, sin que medien indicaciones expresas de sus autores en el sentido de permitir su publicación, entraña un nada desdeñable conflicto ético que, ¡cosas del mercado!, siempre se resuelve de idéntico modo: los editores no pueden "privar" al público del conocimiento íntegro de tal o cual autor o autora, en la medida en que dicho conocimiento pueda arrojar "una nueva luz" —ésta es la expresión/coartada— sobre su obra literaria, política, religiosa, científica, etc. El hecho, en definitiva, de que "caigan", los diarios, en el ámbito de la literatura presupone que la ma-

yor parte de sus autores y autoras suelen ser escritores y escritoras reconocidos, y cuya relevancia social justifica el severo escrutinio a que pueden ser sometidas sus personas a partir de las confidencias que acaso nunca tuvieron al público general como destinatario.

Para Virgilio Tortosa, que se acerca a las tesis de Paul de Man para la autobiografía, la intimidad no pasa de ser el resultado de una construcción verbal (2000: 14):

Las palabras con las que se construye todo discurso diarístico no dan cuenta de una construcción imaginaria (donde el referente pertenece a otra dimensión más allá del lenguaje); al calor del fervor estructuralista, la intimidad no es un estado del alma o una forma de afrontar la relación del individuo consigo mismo, sino cuando menos una cuestión de construcción del lenguaje, una estrategia sígnica con la que definir los modos en que el individuo revierte sobre sí mismo su relación con el mundo.

Una situación, pues, que circunscribe la esencia de la intimidad a la construcción retórica de la misma a través de las anotaciones que, por otra parte, tratándose de un diario, nunca tienen una elaboración semejante, o paralela, a la de una autobiografía o una obra de ficción. Es difícil elaborar en el diario un relato. Y sólo indirectamente, si el diario se lleva durante muchos años, emerge uno que, entonces sí, podría equivaler al discurso de la autobiografía. Por otro lado, la realización discursiva del diario, siguiendo las tesis de De Man, estará en relación de dependencia con los discursos sociales de los que pueda echar mano el diarista en la sociedad en la que vive y que tanto definen, desde esa instancia expresiva, a una como al otro.

Es conveniente destacar, por otro lado, como oportunamente lo ha hecho Mariana Genoud de Fourcade en su minucioso estudio *Francisco Umbral: teoría y práctica del diario íntimo*, la importancia del diario como factor que ha contribuido al establecimiento social de

la propia intimidad entendida como un lugar sacrosanto, por más que ella considere los diarios como meras ficciones (2006: 237-247):

La especificidad de la ficción diarística es que ésta no sólo ha ayudado a la conformación del intimismo y la subjetividad, sino que ha llegado a tener influencia en la práctica escritural de muchos lectores; es de sobra conocido el caso de la influencia que el *Diario* de Ana Frank ha tenido en muchos diaristas adolescentes.

Ello implica que la intimidad no sólo no es un concepto dado e inequívoco, sino que incluso puede “copiarse”, en el sentido de ajustarse a un modelo exitoso. De hecho, la intimidad se forja a medida que el ser humano establece cuál ha de ser, y cómo, su relación con el mundo y consigo mismo. Y en ese camino es donde el diario tiene su razón de ser. Y no ha de extrañar que la imitación de modelos contribuya al perfeccionamiento del subgénero. La originalidad, al fin y al cabo, no tiene tantos siglos de existencia como la veneración e imitación de los modelos clásicos.

El diario, por otro lado, tiene una estructura tan simple que difícilmente permite innovaciones atrevidas o deslumbrantes. Puede ser mayor o menor la sinceridad con que se escriba sobre uno mismo, y aun se puede ser más o menos valiente a la hora de llevar al diario determinadas revelaciones del núcleo duro de nuestra intimidad, pero, formalmente, todo ello ha de verterse en el estrecho cauce que nos brinda el marco temporal de un día. No se “arrastran”, pues, “cantidades” de un balance a otro, como ocurre en la contabilidad meramente numérica, sino que, como se suele decir parodiando la fuente evangélica (Mateo, 6, 31-34), “cada día tiene su afán”, y al de un día le sucede, quizás, otro de signo diametralmente opuesto: ésa, y no otra, es, dentro de su inevitable monotonía, la atracción que puede tener un diario para los lectores, que saltamos de un asunto a otro así que cambiamos de fecha. No obstante, no son po-

cos los que ven en esa eterna actitud aperturista del diario, siempre abriendo asuntos que nunca se cierran, su principal defecto.

Al decir de Trapiello, uno de los principales exponentes actuales de la práctica del diario en España, y cuyas reflexiones sobre el subgénero tienen la autoridad que la práctica asidua del mismo le confiere, tal y como lo recoge Eusebio Cedena (2004:62):

A menudo el diarista lleva su diario para objetivar el ámbito de su intimidad, para fabricarse un lugar físico donde poder quedarse, algo que lo haga a él real como persona, precisamente porque todas las anomalías de su naturaleza y sus afectos tienden a diluirlo en el medio, a hacerle desaparecer.

Volvemos, en consecuencia, al final de esta breve exploración del concepto de intimidad, a la idea común que se tiene del diario como un refugio donde preservar de las miradas ajenas, familiares o no, esas manifestaciones de nuestra personalidad que no necesariamente constituyen lo mejor o lo peor de nosotros mismos, sino, como bien señalaba Castillo del Pino, algo que es capaz de sorprendernos y por ello mismo, de asustarnos, hasta el punto de temer el reconocimiento explícito que de ello podamos hacer en el Diario. Construir ese espacio físico no es, por lo tanto, obra solo de auto-complacencia, sino, si se hace con el rigor de la sinceridad que el género exige, obra de poderosos efectos revulsivos y aun catárticos.

Con todo, el papel que ha de jugar la sinceridad en la redacción del diario íntimo no es algo en lo que todos los estudiosos, o los practicantes del género estén de acuerdo, sobre todo si aquellos y estos privilegian el carácter literario del subgénero. Para Umbral (1979: 249), por ejemplo, el dato de la sinceridad es irrelevante:

El que sean auténticos a mí no me importa. A mí no me importa porque el escritor tiene que mentir, hay que mentir siempre (...) No leo para conmovirme con los problemas de un señor: leo para ver una mente literaria en funcionamiento, y si es en torno

a sí mismo, mucho mejor (...) El buen lector se busca a sí mismo en los libros que lee. Y claro, donde mejor se puede uno buscar a sí mismo es en el diario íntimo de otro escritor.

Algo en lo que está muy de acuerdo con Jordi Gracia cuando éste defiende el carácter literario de los diarios (2004: 220-5):

El valor de calidad de la literatura autobiográfica se mueve, a pesar suyo, e incluso contra su propia intención, en el ámbito de lo elaborado literariamente, en el territorio de la competencia estética del autor antes que en el de su compromiso con una verdad histórica o minuciosamente biográfica (...) Si el diario se lee, se escribe o se interpreta de una manera no literaria, pierde gran parte de su posible efectividad estética.

Es un espacio, en efecto, y continuamos el hilo que nos marcaban las palabras de Castilla del Pino, construido, en principio, a imagen y semejanza del *locus amoenus*, pero en el que no tardamos en descubrir su otra cara: la agreste y desolada del reconocimiento de impulsos que escapan a nuestro control y que nos habitan, muchas veces, contra nuestra propia voluntad de albergarlos.

La intimidad, por lo tanto, no es sólo un “bien” que las leyes protegen, sino también un espacio temible donde conviven fantasmas a los que sólo nosotros les damos cuerpo y poder para amedrentarnos o herirnos. ¡Cuántas veces, pues, queriendo liberarse el diarista de ellos, los ha llevado a su diario con la ilusa pretensión de “fijarlos” en sus páginas, y se ha encontrado con que, al hacerlo, se ha invertido la operación y ha acabado él dominado por las furias desatadas muy a su pesar!

1.3. Materiales contables

En la medida en que es opinión extendida la de que el diario, al margen de la obligación de poner la fecha de la anotación, no tiene otra estructura formal que la que su dueño o dueña quieran darle,

no nos ha de llamar la atención el hecho de que los criterios sobre lo que esas páginas hayan de contener varíen en función de las preferencias de cada uno de los “llevadores” de los mismos. Ya vimos en la introducción general a la diarística que andan divididas las opiniones sobre lo que “debe tener cabida” en esas páginas, y el juicio de Kafka sobre la imposibilidad de juzgar la pertinencia o no de lo que en ellos aparezca si no se tiene la costumbre de llevar uno se revela de una extrema sensatez.

Es evidente que hay un acuerdo básico sobre que lo propio de los diarios sea todo lo concerniente a la vida cotidiana, y casi todos los estudiosos reconocen que nacieron como una minúscula contabilidad del día a día de las sensaciones, los sentimientos y acaso las aspiraciones vitales. Ahora bien, ¿qué es lo cotidiano?, ¿qué podemos entender por tal cuando hablamos de que los diarios son el vehículo idóneo para expresarlo? Vicente Huici Urmeneta articula una respuesta que merece ser atendida (2000: 121-7):

Lo cotidiano es principalmente aquello que nos aleja de la Historia en cualesquiera de sus versiones, incluso de nuestra Historia de Vida. En efecto, lo característico de lo cotidiano es su mero pasar, su ocurrir sin aviso alguno, en perpetua repetición pero también en perpetua diferencia (...) Y ahí en lo cotidiano es donde mejor opera la obra diarística, mostrando el repertorio de imágenes de lo cotidiano, constituyéndose en una forma de expresión del imaginario cotidiano. Un imaginario que tiene unas características ciertamente peculiares. En primer lugar el imaginario cotidiano es aleatorio, es decir, que en él las imágenes (visuales, olfativas, auditivas, táctiles, gustativas) se mezclan sin orden ni concierto. Sin duda detectar este carácter aleatorio del imaginario cotidiano requiere un cierto esfuerzo, un esfuerzo de distensión que modere la dinámica febril de la inteligencia en su impulso permanente de claridad y eficacia. Esa detección pone a prueba la intuición, Una segunda característica del imaginario cotidiano es su condición reflexiva. La dimensión aleatoria (...) genera una combinación permanente de imágenes, lo cual mueve a la reflexión. Dicha refle-

xión, si es tal, no lo es nunca, por tanto, conceptual. Una última característica del imaginario cotidiano es su amoralidad (...) porque su material, las imágenes, no dan para tanto. De aquí que, a veces, las obras diarísticas puedan parecer tan ajenas a los grandes problemas del mundo, pero también a las pequeñas tragedias cotidianas.

Así visto, lo cotidiano, diríase que cae en el ámbito de la más absoluta espontaneidad, de aquello que se nos impone en el transcurso del día y que no soporta nuestro control. Lo cotidiano sería, pues, todo aquello en que nos vemos involucrados, no pocas veces a nuestro pesar, como cuando nos quejamos de que la vida nos vive, en vez de vivirla nosotros, y que nos arrastra sin que podamos mantener las distancias desde las que organizar estrategias para no sucumbir a su feracidad. De ahí que lo afectivo tenga una presencia dominante en los registros del diario: la mayor parte de las anotaciones tienen que ver con las reacciones del diarista ante este o aquel hecho, ante esta o aquella circunstancia.

Ahora bien, dejarse atrapar por lo inmediato no quiere decir que el diarista quede inerte ante la realidad que le toca vivir, puesto que, a la hora de levantar el refugio de su diario, a la hora de crear el espejo reactante en el que, al anotar todos esos avatares, surgirán mensajes insólitos en los que leerá la posible o imposible verdad de sí mismo, es evidente que sigue inclinaciones o pasiones que lo acercan a esos acontecimientos desde una óptica determinada, sea la sensorial, sea la emocional, sea la intelectual. La necesidad, con todo, de ajustarse al rígido protocolo que establece el calendario le impone al diarista una tendencia al laconismo y a privilegiar, como en ningún otro tipo de escrito, la descripción, cuanto más sintética mejor, porque es imposible, en la práctica del diario, dedicarle a la descripción de la jornada más horas de las que la jornada tiene. A pesar, sin embargo, de que, en muchas ocasiones, el diario consiste en un ejercicio de prolongación del día, esto es, la quimera de alar-

gar los días a nuestro antojo. Para el diarista el día no se ha acabado hasta que ha cerrado la tapa de su diario, después de haber anotado en él aquello que haya estimado conveniente.

Como señala José Muñoz Millanes al considerar la actividad diarística del escritor catalán Marià Manent (1996: 141):

El alcance subversivo de los diarios estriba en que en ellos la atención se deja seducir por la fuerza de los detalles: se distrae del tiempo lineal en que se desarrollan los acontecimientos y las acciones para absorberse en el instante, en el tiempo intersticial y microscópico de la contemplación del detalle. Handke ha recurrido a un oxímoron a fin de caracterizar esta fascinación que sería la raíz de todos los placeres procurados por los diarios: la llama 'calmo asombro' y también 'sorpresa serena'.

En ningún otro espacio como en el del diario asume el escritor la condición de entomólogo, a juzgar por la minuciosidad con que clasifica hasta el más nimio detalle de cuanto le ocurre, sin estar nunca muy seguro de que pueda hallar para ello, en su diario, una explicación satisfactoria. De hecho, no se suele llevar un diario para buscar explicaciones, ni para perseguir respuestas, acaso imposibles. En el diario es más frecuente la aparición de preguntas o de registros de hechos cuya sola existencia deviene una autointerpelación frente a la que difícilmente se halla respuesta que nos satisfaga, que nos apacigüe. Ponerse en tela de juicio con veleidades casi inquisitoriales es una vanidad a la que difícilmente se suelen resistir los diaristas, y muchos de ellos no tienen otra que esa de vapulearse sin piedad y renegar de sí mismos con un supuesto conocimiento de causa que convertiría en un juego de niños cualquier censura externa.

El diario, como todo lugar de excepción, aspira a constituirse en espacio en el que no rigen las leyes físicas o humanas que gobiernan nuestros días. De ahí que la arbitrariedad absoluta tenga en él su asiento predilecto. Arbitrariedad, capricho, "real gana", o como

queramos llamar a la ausencia de ley, de normas, que rige la construcción del diario, no significa que todo aquello que en él aparezca caiga del lado del *non sense*, del disparate. Antes al contrario, es sorprendente siempre la fascinante apertura de los sentidos hacia las realidades minúsculas que se evidencia en la lectura de los diarios en general. No es de extrañar que Handke hable de ese “calmo asombro” para definir el diario. También podríamos usar la variante “caos calmo”, que es la expresión usada por Nani Moretti para una reciente película suya –autor, por cierto de una exitosa película titulada *Caro diario...*–, en la medida en que el diario significa, para el diarista, un anclaje que lo salva de la vorágine cotidiana, un espacio de autoafirmación, por más que, a veces, parezca en realidad una autonegación.

Con todo, no ha de pensarse que esa atención privilegiada a lo cotidiano, a lo minúsculo, a la vida de cada día, relega al olvido preocupaciones de mayor enjundia y relación con lo que han sido las preocupaciones de los intelectuales a lo largo de los siglos. Como muy bien sintetiza Alain Girard (1996: 34):

La mayor parte de los temas actuales del pensamiento contemporáneo se encuentran esbozados y prefigurados en los diarios póstumos del siglo XIX. La huida del tiempo, que hace del yo de hoy un yo distinto del de ayer, la movilidad de las impresiones que hacen que se perciba a sí mismo como múltiple y contradictorio en el mismo instante, el sentimiento de absurdo y de extrañeza que ello produce, la voluntad de ser sincero y la certeza de no poder conseguirlo, la hipocresía y la mentira respecto de uno mismo, la impresión de que el espíritu flota sobre un fondo oscuro y cuidadosamente escondido, el amor de uno mismo y el odio hacia uno mismo, el temor del otro y la atracción hacia la nada, son algunos de los datos inmediatos de la conciencia contemporánea que se hallan en la conciencia de los redactores de diarios íntimos. El deseo de vivir y de tener una personalidad, a pesar de la disolución permanente del yo, la sed de ser feliz sobre un fondo de angustia y de desesperación, tan sensibles hoy, parecen haber sido

motivos esenciales, o más bien existenciales, que dictaron sus confidencias a quienes llevaron un diario, desde Biram a Constant, Vigny o Amiel.

Eusebio Cedena (2004: 95) ha recurrido a la voz autorizada de Anna Caballé (1995) para recordar los diferentes mecanismos de abordaje de la realidad que tienen perspectivas autobiográficas tan distintas como las memorias, la autobiografía y el diario. Así, mientras que memorialistas y autobiógrafos:

Se adentran en la propia vida mediante los mecanismos de la memoria, y no es, por tanto, la vida directa con sus conmociones e incertidumbres lo que anotan, sino una depuración de la misma una vez rebasada la línea incierta del futuro, cuando éste se ofrece ya como materia conocida para el escritor y es posible su evocación.

El diario sí pretende tomar nota de la “vida directa” de la que habla Caballé (*apud* Cedena), por lo que el diarista lleva a sus diarios:

huellas que conservan todavía el aliento de lo vivo y mantienen una conexión inmediata con la realidad descrita. Es por eso que la presencia del entorno físico, tan escasa y enardecida en memorias y autobiografías, suele ser protagonista en los diarios: las referencias al paisaje, estación, clima, hábitos, comidas, paseos, objetos familiares y demás circunstancias de la vida cotidiana reflejan la inextricable relación del diarista con su entorno.

Si bien no se ha de perder de vista que el valor que tienen esos materiales va más allá del simple anecdótico, del registro curioso de situaciones y reacciones íntimas frente a las mismas que pueden sorprender a los lectores. Es difícil, para los estudiosos del subgénero, aceptar la “opacidad” de esos apuntes, de esos registros contables de tan diversa naturaleza como los que suelen entrar en la

escritura de los diarios. Han de poder ser trascendidos para que los diarios arrojen, al fin, su verdadero y último sentido, más allá del inmediato de constituir un alivio, una reparación y, según y cómo, un consuelo, lo que no se le escapó a Anna Caballé cuando tituló *Ego tristis (El diario íntimo en España)* su conocidísimo artículo, en el que dejó bien claro que (1996: 100):

El restablecimiento del orden es más fácil cuando se consigue verbalizar el impacto de la emoción recibida: el simple acto de escribir recogiendo los diferentes fragmentos que ha traído el día sirve para nivelarlos en pequeñas células narrativas, micro-relatos, que los transforma: estamos ante el aspecto catártico o curativo del género.

No obstante, la misma autora, quien no se resigna a que los diarios tengan esa exclusiva función, y con la intención de superar la opacidad de la que antes hablábamos, nos dice que esos materiales (1996: 103):

a veces de tan escaso peso intelectual cumplen una función axiológica, pues a su través se vislumbran unos valores, un modo, personalísimo en ocasiones (...) de entender el mundo y la vida.

Para ello, no obstante, hemos de realizar una labor hermenéutica que asemeja la lectura de los diarios al comentario de texto literario, pues esa, y no otra, la literaria, es la condición a que suelen reducir el diario no pocos estudiosos, conscientes de que o tienen ese valor o sencillamente casi no merecen ser tenidos en cuenta. Si no se pueden utilizar como complemento indispensable para el conocimiento y la mejor apreciación de una obra literaria consagrada, los diarios caerían en picado en la estimación de algunos críticos y pasarían a ser un mero consuelo de ciudadanos desdichados que, con suma torpeza expresiva, se desahogarían en ellos.

Esa polémica es, precisamente, la que enfrentó a un aficionado a la literatura y lector de diarios, Marc Ligeray, un comerciante de la ciudad de Blois, con Philippe Lejeune, a partir de la publicación de éste de los diarios de personas anónimas en su libro *Cher cahier...* (1990), polémica recogida en el especial que Revista de Occidente dedicó al género en 1996, y en la que el ilustrado lector defendía la necesidad de que los diarios publicados fuesen representativos de su concepto de literatura: “el conjunto de los logros verbales, escritos u orales, en los ámbitos de la expresión y de la comunicación (siendo su valor estético el resultado del perfeccionamiento de la forma, desde la reformulación hasta la transposición)”, en vez de una manifestación propia de personas corrientes que, sin ningún mérito artístico exhibían lo que ellos creían que era su “intimidad”. O, dicho con sus palabras (1996: 77-78):

En conjunto, esos escritos son, en su mayor parte, confusos, torpes, repetitivos, sumamente y serenamente insinceros, a veces incluso –me atrevo a usar esa palabra– literarios en el peor sentido. Sus ‘intimidades’ son espontáneamente estereotipadas, en la forma tanto como en el contenido (...) Son más o menos intercambiables en cuanto abordan lo ‘esencial’, ya sea lo insignificante o lo significativo.

En ese cruce de cartas, Philippe Lejeune asume una posición que inevitablemente ha de pasar por la declaración de cuál es su definición de literatura, el terreno al que le había llevado su responsal. Y la respuesta merece destacarse por el ejercicio de humanidad que supone, alejándose de cualquier papanatismo reverencial, como el que manifiesta Ligeray, frente a la más popular de las Bellas Artes –dejando de lado la última incorporación a tan selecto repertorio: el cine–; un rasgo de carácter, el de Ligeray, que acusa su profundo provincianismo ideológico y estético. Pero lo adecuado, y provechoso, es escuchar la voz de Lejeune (1996:82)

La literatura no es para mí 'el conjunto de los logros verbales', un panteón sacralizado de obras maestras: es una práctica maravillosa, difícil sin duda, pero también bastante imprevisible, que ayuda a la gente a vivir y a comunicarse. No está hecha sólo de 'logros' (por lo demás, ¿quién decide lo que es un 'logro'?), relegando así el resto al rango de 'fracasos'. Mi oficio es ser profesor de literatura. Eso significa, en clase, animar a todos a que lean, y a que lo hagan 'mejor' en su propia dirección. Significa también, en mi labor investigadora, no excluir nada a priori. Supongo que no confundirá usted 'logro verbal' y publicación. También yo juzgo. Algunos diarios publicados me parecen tan estereotipados como los de sus amigos. Otros, inéditos, pueden resultar apasionantes.

La posición de Ligeray, sin embargo, a pesar de lo expuesto por Lejeune, tiene no pocos partidarios que, en lo esencial, estarían de acuerdo con él. De hecho, como reconoce Jordi Gracia (2004:230):

Los diarios de algunos escritores se levantan como literatura gracias a esa materia particular que es el yo diluido en un caleidoscopio de alusiones, de evocaciones y descripciones. Adoptan a veces carácter narrativo, pero su función en el diario es enunciativa (la enunciación compleja y dispersa del yo).

Postura que coincide plenamente con la de Beatrice Didier (1996:44) cuando señala que:

La cotidianidad ya no es signo de no se sabe qué necesidad interior ni un sitio caso religioso de examen de conciencia. El diario se convierte pura y simplemente en ejercicio de escritura (...) el excelente Joubert ya sabía muy bien que no hay que oxidarse, y que sólo las palabras ponen en marcha el pensamiento.

Una opinión que parece seguir muy de cerca dos de las cuatro razones por las que, a juicio de Roland Barthes, un escritor -¡ojo, no cualquier persona, sino específicamente un escritor!- decide lle-

var un diario: 1) La invención de un estilo; 2) el afán de testimoniar una época; 3) la construcción de una imagen, y 4) como laboratorio de la lengua o taller de frases, según lo recoge Eusebio Cedena (2004: 68). Sólo una de las otras dos, el afán testimonial, choca con quienes ven en el diario un espacio de elucidación del yo, algo así como la costumbre religiosa del “examen de conciencia”, que señalaba Romera Castillo (2006: 344) o el tradicional ejercicio de autocrítica que han de realizar quienes suelen acabar siendo purgados tras él en los países de régimen comunista.

En esa querrela perpetua en que ha acabado convirtiéndose la definición de lo íntimo y la propiedad o impropiedad de los materiales que han de depositarse en él, casi con afán sedimentario, como quien va formando poco a poco las capas que conforman su identidad, las mismas que habrán de excavar, después, los analistas para rehacer, de forma inversa, el camino que ha seguido el llevador del diario, sorprende la afirmación de Trapiello relativa a la necesidad de una suerte de diario B, alternativo al diario “oficial”, podríamos decir. A esta situación paradójica se llega a partir, como bien expresa Trapiello, de la “insatisfacción literaria y personal” que experimentan, tarde o temprano, los practicantes del subgénero(1998:59) :

Todos los escritores de diarios experimentan una creciente insatisfacción literaria y personal con el suyo propio, como si su diario no pudiese satisfacer todas las necesidades morales, afectivas y literarias de su autor. Por eso, en ocasiones, uno, ingenuamente también, ha pensado en llevar un diario B, como se tiene una contabilidad B, para aquella economía subterránea o negra, con todos aquellos asuntos verdaderamente íntimos ante cuya puerta nos detenemos con la congojosa duda de si es legítimo franquearlos, ya que, una vez franqueada, la misma libertad de hacerlo nos exigiría una consecución completa, y “contarlo todo”, como normalmente decimos.

Se trata, en puridad, del rizamiento del rizo, esto del diario B, aunque es una propuesta enormemente reveladora de lo que le ha ocurrido al subgénero del diario al hacerse público y acceder a la categoría de texto literario: ha perdido su originaria razón de ser y ello ha conllevado que se sienta la necesidad, de nuevo, de tener un espacio auténticamente íntimo, un “almario” al que nadie pueda acceder y donde se verifique la condición de lo íntimo que prescribía Castilla del Pino para lo que él denominaba “escenario íntimo”: que sea un espacio observable sólo por el sujeto.

Así pues, y a modo de resumen, podemos establecer que, si bien el mundo de los materiales contables del diario es el que se inscribe en el amplísimo campo de los actos de la vida cotidiana, con las elevadas dosis de insignificancia que aparentemente tienen buena parte de los mismos, hay una consolidada tendencia hermenéutica que tiende a menospreciar el valor referencial de esos datos y a considerarlos, sin embargo, como auténticos síntomas de otras realidades de mayor calado y enjundia intelectual.

Un dolor de muelas, pongamos por caso, una acidez estomacal o el desaire de una esposa o un hijo por cualquier futesa en modo alguno constituyen un mensaje transparente, sino, como decíamos, el síntoma de un estado de ánimo o de conciencia cuya trascendencia metafísica nos revelará convenientemente el arúspice de rigor, una vez “desentrañado” el texto. Desde esta perspectiva, la lectura de los diarios se transforma en una suerte de escenario del crimen donde ningún objeto deviene insignificante; antes al contrario, del más nimio pueden extraerse, adecuadamente interpretados, significados trascendentales e imprescindibles para la lectura/investigación en marcha. Al fin y al cabo, nadie lee un diario sin buscar algo o a alguien en él: usualmente a uno mismo, pero a través del otro, de quien escribe, de quien se sospecha que es lo más parecido a uno mismo.

1.4. Diario versus Dietario

Llegamos, finalmente, a la última de las cuestiones polémicas que suelen suscitarse acerca del subgénero diarístico: la existencia, o no, dentro de él, de dos manifestaciones distintas, cada una con sus propias características: el diario y el dietario. El *quid* de la cuestión suele estar en el carácter íntimo del primero y el carácter éxtimo, podríamos decir, siguiendo a Unamuno, del segundo. El cambio de perspectiva, como es lógico, implica una selección distinta de contenidos, por lo que la frecuencia de aparición de los “materiales contables” de una y otra manifestación nos servirán de guía para elucidar si en efecto es imprescindible hablar de dos subgéneros autobiográficos o bien caben ambas manifestaciones bajo un mismo marbete, el tradicional de diarios íntimos.

Comencemos, sin más demora, la ronda de afirmaciones acerca de la naturaleza de una y otra clase de diarios, para tratar de sacar algo en claro y llegar a establecer, si podemos, un conocimiento fundado en razones sólidas y convincentes. No irrefutables, claro está, pero sí lo más próximas a esa condición, aun a pesar de ser conscientes de la labilidad del terreno que pisamos.

Vicente Huici (200: 121-127), al señalar los puntos en común que tienen diarios y dietarios, nos dice que en ambos casos se huye, en ellos, de las pretensiones de lo que él denomina “gran ensayo”, además de rehuir, por exigencia estructural y de contenido, géneros canónicos como la poesía o la novela en su dimensión, al menos, de obra acabada, puesto que como apunte de una obra en gestación es posible encontrarlos. “Diarios y dietarios –nos dice– se presentan en su singularidad como un registro directamente volcado del entorno cotidiano, recogido por alguien para quien lo cotidiano, sea en tiempo de paz o de guerra, sea desde la ciudad, en el campo o en el mar, constituye una parte importante del mundo de su vida”. Por otro

lado, Huici marca lo que, a su entender, es la gran diferencia entre diarios y dietarios:

En los diarios, entendidos como un registro de los avatares de la vida íntima de quien los escribe, predomina sobre todo el punto de vista del autor o autora, y esto es así hasta tal punto que los acontecimientos que se relatan sólo encuentran significación ordenándose desde dicho punto de vista. Quien escribe un diario se sitúa en el centro del mundo que describe.

Los dietarios (...) vienen a ser la otra cara de la moneda. En los dietarios –muchos de ellos denominados, no obstante, diarios– quien escribe se difumina, los acontecimientos de su vida tan sólo son una excusa para hablar de los temas más diversos y bajo las formas más insólitas. Quien escribe un dietario se sitúa sucesivamente en diversos lugares del mundo que describe y, en medio de esa peregrinación discursiva y referencial, la empatía se produce sorpresivamente (...) Por eso el autor o la autora de dietarios a veces parece muy próximo y en otras ocasiones muy distante y hasta casi inhumano.

La cita es larga pero merece la pena transcribirla para, a partir de ella ir repasando la caracterización de ambos tipos de escritura. Sin negar tajantemente la “deshumanización” del dietario, pues el lector puede sentir la empatía con el texto en cualquier momento, aunque, como dice Huici, de forma “inesperada”, lo evidente es que la primera divergencia entre ambas escrituras del yo es la presencia del sujeto como centro del discurso, en el diario, y la atención al mundo referencial en el dietario.

Conforme con esa apreciación anterior está la opinión de Laura Freixas al respecto, según la parafrasea fielmente Virgilio Tortosa (2000: 4):

Según Freixas, en el diario íntimo predomina lo afectivo, se presenta fechado y enraizado en la vida cotidiana; en el dietario –término divulgado en nuestro ámbito merced a Josep Pla– predomina lo intelectual, es intemporal y alude a las circunstancias

más bien de trama meditativa o sojuzgadora. Pere Gimferrer es el más importante de los divulgadores en nuestro ámbito con dos dietarios que no tienen entre sus objetivos la frivolidad o la intimidad de su autor, sino todo lo contrario.

A la anterior característica, hemos de unir ahora la diferente perspectiva que respecto del tiempo mantienen ambas formas de escritura: mientras el diario vive, por así decirlo, del marco temporal que impone el periodo de registro de los acontecimientos vividos, la jornada, el día –de ahí que el momento en que ocurren las cosas o se viven tenga una importancia grande para el diarista–; el dietario permite desligarse de esa exigencia temporal y trascenderla hacia una atemporalidad que es la propia de la reflexión de índole filosófica.

Quiero introducir, llegados a este punto del análisis de semejanzas y diferencias entre diarios y dietarios, la opinión autorizada de Miguel Sánchez-Ostiz, reconocido cultivador del género diarístico y, como suele ser habitual en ellos, los cultivadores, persona que ha reflexionado sobre esa práctica expresiva. Ya anticipo que la cita será larga, pero su interés es máximo, porque nos habla desde la doble vertiente de la persona que practica el subgénero y que, al tiempo, ha reflexionado sobre él. El marco en el que aparecen dichas opiniones es el de una entrevista concedida a una especialista académica como Anna Caballé quien supo extraer de su entrevistado lo que los lectores de la misma estaban esperando leer (1996: 77-81):

Prefiero el término *dietario* al de *diario* por varias razones. La primera porque me parece menos solemne, menos pomposo, que el de 'diario', es decir, más de andar por casa, más pública también, menos secreta, más destinada a un hipotético o azaroso lector que al cajón privado, más destinada a explicar, a mostrar el mundo que a explicarse uno mismo ante uno mismo, aunque puede haber de las dos... La segunda, que está muy relacionada con

la primera, sería ese pudor o ese viejo temor a resultar un poco ridículo si uno escribía, y mucho más si osaba publicar, un 'diario' (al diario íntimo me refiero) en un país en el que hacerlo estaba mal visto hasta hartar (...); se juzgaba, creo, presuntuoso (el yo en España, el yo público, ha tenido mala prensa), y en ciertos ambientes de integrismo y fanatismo religioso estaba considerado como un pecado de soberbia; ahí es nada. La tercera es porque lo que yo practico como género literario (...) no se ajusta, a mi modo de ver, a lo que convenimos habitualmente que es un diario íntimo (...) La cuarta, porque ese nombre cuasi comercial [Dietario] conviene, a mi modo de ver, a lo que de invención literaria tiene este ejercicio, porque la tiene, y a la vez a esa suerte de llevar la contabilidad de los días, si esto fuera posible sin tener que inventarse o casi la mitad para seducir al lector futuro, esos falsos dietarios de los que habla Gimferrer... La quinta sería que el dietario, tal y como lo estamos cultivando algunos (...) es una suerte de cajón de sastre donde caben muchas más cosas que la mera introspección morosa del diario íntimo y que no siempre es posible hacer en profundidad. El dietario, a mi modo de ver, es un cajón de sastre, una novela desordenada, un diario de a bordo, en el que cabe desde el ejercicio introspectivo hasta el memorialístico, pasando por el del testigo de mirada oblicua o marginal de su época, las opiniones más o menos contundentes, sus estampas más o menos precisas, más o menos sentimentales de cosas vistas, de lecturas, de humores encontrados incluso... Una suerte de trabajo novelesco hecho al correr de los días, hecho casi más de mirar hacia fuera que de mirar hacia dentro. (...) Escribir un diario es más difícil de lo que parece (...) Hay días que uno no está para gaitas; hay días sombríos en los que la escritura, sobre todo la escritura, se nos resiste (...) Hay, en lo más profundo, zonas de la memoria, de la conciencia en las que uno sólo entra si se atreve y de puntillas... (...) el escritor de un dietario tiene, a mi modo de ver, que enfrentarse con todo eso, a sus propias naderías incluso, no sólo con los alardes de ingenio, no sólo con los mínimos ejercicios de estilo, sino con el temple de quien emprende una aventura intelectual, una *quest* moral, ética.

Me alegra haber coincidido, casi al final del recorrido, con Sánchez-Ostiz en esa imagen del caballero andante que se adentra en la floresta e inicia la aventura del descubrimiento de sí mismo, tal y como definí el mundo de los diarios en el epígrafe 2. *Razones y fines de la autobiografía*. Una aventura cuya dimensión ética quizás ya no comparta tanto con el autor navarro, básicamente porque, a su manera, el diario o el dietario son lugares de excepción, espacios que se abren a la intimidad sin ningún condicionamiento o prejuicio axiológico, y que tampoco tienen la intención de convertirse en Audiencias éticas donde dirimir cuestiones de esa naturaleza. En realidad, muchos de ellos, como el de Thomas Mann, por ejemplo, fueron concebidos como lugares de transgresión donde poder dar rienda suelta a ciertas manifestaciones de la personalidad que el autor quiso hurtar a sus contemporáneos estrictos: más allá, por supuesto, del bien y del mal. Porque los diarios también son cofres, ya lo dijimos; cajas de seguridad donde depositamos, temporalmente, datos y confesiones que sentimos la compulsión de revelar. Y lo curioso es que aún desconocemos la raíz de esa compulsión, si bien entra dentro de lo razonable que tenga que ver con la retribución, la expiación y el castigo. Probablemente no haya una sola motivación para hacer determinadas revelaciones que nos menoscaban, pero todos los diaristas la experimentan por igual.

Es indiferente que las revelaciones sean de tipo sexual, político, religioso, familiar, ético, delictivo o hasta científico: lo importante es la necesidad de dejar testimonio escrito de todo aquello que sin duda ha constituido un capítulo importante en la vida del diarista; algo así como la necesidad de cerrar el inventario de una vida antes de que la muerte, con su “mano de nieve”, que diría Bergamín, paralice la del diarista.

No estamos muy lejos de lo que señalaba Romera Castillo sobre el católico “examen de conciencia”, ni tampoco del género de la confesión, tal como María Zambrano lo analizó, aunque no es me-

nos cierto que esa finalidad catártica es bastante más apropiada para el diario íntimo que para el dietario, en la medida en que este último huye de la implicación íntima y busca remontar el vuelo hacia terrenos reflexivos muy alejados de los afectos, los sentimientos y las emociones que no sean de orden intelectual.

La división fundamental efectuada por Sánchez-Ostiz coincide con la que buena parte de la crítica ha trazado: intimidad/intelectualidad. Y casi podríamos decir que, excepción hecha de detalles menores, esa sería la única característica que divide ambas manifestaciones autobiográficas. Y ello hasta el extremo de negarle a los dietarios la condición de diarios, tal y como señala Laura Freixas (1996: 5-4) cuando resume la posición de Girard al respecto:

Lo que diferencia, según Girard, al diario íntimo del dietario es, a saber: en el primero predomina lo afectivo, en el segundo la intelectual; el primero (conserve o no las fechas) está enraizado en la vida cotidiana, mientras que el segundo resulta intemporal: 'hace penetrar en la vida del autor, desde luego, pero sólo en la de su pensamiento, independientemente de las circunstancias fortuitas de su vida'. El dietario no es, hablando con propiedad, ni diario, ni íntimo.

“Diario externo” denomina también Girard al dietario, lo que lo asimila, solo en parte, a las memorias, si bien éstas del dietario lo son de índole intelectual, más que de nuestra intervención en el mundo. Eusebio Cedená (2004: 88), que analiza las diferentes posturas críticas al respecto, resume muy acertadamente la de Anna Caballé, quien, a pesar de compartir lo esencial de la diferencia que entre diario y dietario hemos venido manteniendo, no deja de expresar la dificultad de deslindar con precisión ambas formas de escritura, pues no es difícil, ni extraño, que seres extremadamente literaturizados acaben considerando parte de su intimidad el mundo de referencias culturales en el que viven inmersos, en el que respiran y

del que se alimentan como otros hacen lo propio en el de la trivialidad y la vulgaridad cotidianas. Y aunque el mundo referencial sea distinto, el concepto de intimidad que subyacería en ambas construcciones diarísticas sería idéntico, y acercaría, hasta hermanarlas, ambas manifestaciones.

Aún recuerdo el titular de una entrevista que le hicieron a Vila-Matas en *El País* en julio de 1992, durante el desarrollo de la XXV Olimpiada: “La literatura soy yo”. En su momento me pareció una expresión de soberbia, una *boutade* con la que llamar la atención en un contexto adverso, las páginas deportivas de la información; con el tiempo, sin embargo, a la vista de la evolución de su carrera literaria, y más allá de la inequívoca referencia flaubertiana, aquella expresión era todo un programa estético y vital que Vila-Matas va cumpliendo escrupulosamente y que le ha granjeado la admiración de un gran número de lectores. Tendremos ocasión de meternos de lleno en él en la tercera parte de este trabajo, ya próxima.

2. Los *blogs* o bitácoras

Teniendo presente todo lo realizado, y sin ánimo de alargar innecesariamente estas dos partes preliminares de un trabajo que tendrá en su tercera la aplicación práctica y su principal novedad, en virtud de la comparación, hasta ahora no realizada, de los trabajos de dos dietaristas tan destacados en el panorama literario español como son Pere Gimferrer y Enrique Vila-Matas, quiero esbozar un breve acercamiento crítico a un fenómeno social que quizás exija, en el futuro inmediato, un análisis más pormenorizado y sistemático del que yo me propongo realizar aquí, e incluso, en un futuro no muy lejano, tal vez llegue a merecer los honores de una tesis.

Blog, blogger, bloguero, blogosfera, blogoadicción, bloguitis, ¡y hasta blogasmo! he leído recientemente, son conceptos que no le son extraños a ningún internauta. Todas estas voces, y cuantas día

a día van apareciendo, son palabras que, una vez caídas en la red expresiva de las derivaciones, se autopostulan como candidatas para quedarse, no de forma transitoria, sino estable, en nuestra lengua. Es una lástima, es cierto, que hayan desplazado a bitácora, pero hay en esta voz algo de decimonónico, de solemne, de envarado, de prosopopeyesco, que no ha podido competir con el monosílabo juguetón que designa una práctica autobiográfica que ha sabido aunar ambas cosas: expresión del yo, de la intimidad, y sentido lúdico y comunicativo.

Sí, digámoslo ya, la principal diferencia entre los diarios y dietarios y el *blog* es la posibilidad inmediata de interacción entre el emisor y el receptor. Dicha interacción, siempre por escrito, va más allá del género epistolar y en modo alguno tiene nada que ver con otras manifestaciones comunicativas de la red como los *chats* o programas de comunicación instantánea como el *Messenger*. Hay un abismo, en efecto, entre la charla insustancial y banal de los *chats*, y los *blogs* con cierta entidad humana e intelectual. La misma que va de un corro de vecinas desocupadas que se alimentan espiritualmente de las revistas del corazón a un programa de televisión como *La Clave*, *Encuentros con las Letras* o *¡Qué grande es el cine!*, por citar tres formatos diferentes pero cuyos contenidos caben perfectamente en cualquier *blog* que se precie, junto a los estrictamente personales, por supuesto.

Hemos de diferenciar, para los pocos profanos que queden ya en este mundo de la cibernética, entre *blog* y *página web*. Esta última es un espacio en la red que puede albergar cualquier contenido, desde revistas culturales hasta pornografía pasando por buscadores de linajes, páginas de subastas u oficinas bancarias *on-line*, diarios periodísticos, espacios de emisoras de radio, firmas comerciales, etc.; espacios tanto gratuitos como de pago. Un reflejo, por lo tanto, de la sociedad, aunque sin llegar a constituir una comunidad virtual,

réplica de ella, como *Second Life* e inventos semejantes han propuesto y cuyo éxito ha sido muy relativo.

El *blog*, por su parte, la *blogosfera*, que también está inserta en la realidad y actúa, a veces decisivamente, en ella, como puso de manifiesto el uso electoral que hizo Obama de este nuevo medio de comunicación y de opinión en la pasada campaña electoral a la presidencia de los Estados Unidos de América, puede ser considerado una suerte de democratización del acceso a la publicación y a la recepción lectora, con lo que ello conlleva de amenaza latente para los “detentadores” de las tribunas de la comunicación pública, ya sea a través de los medios de comunicación tradicionales (prensa, radio y televisión), ya del mundo editorial tradicional, con su fuerte carga comercial y jerárquica en cuanto al establecimiento del canon y en cuanto al muy caprichoso y ultrarrestrictivo “derecho de admisión” que, por su arbitrariedad y su búsqueda del negocio a toda costa, les ha deparado no poco descrédito.

Junto a la página web y al blog conviene hablar de un fenómeno en expansión, las llamadas “redes sociales”, como facebook, tuenti o Twitter que obligan a registrarse con nombre y apellidos reales y permiten controlar el acceso, a fin de evitar la intrusión, tanto de la publicidad basura como de posibles saboteadores.

El *blog* sale desnudo al mercado de la comunicación global, por así decirlo, y él solito se va vistiendo con los hábitos confortables de la lectura y la participación ajenas, de tal modo que, al cabo de poco tiempo sabe si ha encontrado o no su sitio. Es dura la competencia, pero todos compiten en igualdad de condiciones: el emisor ha de atraer al receptor sin otras armas que la expresión, la sensibilidad, la inteligencia, el ingenio y el buen gusto.

En la *blogosfera* no hay campañas de mercadotecnia, y si las hubiera constituirían un fracaso, porque el nivel de exigencia labrado en cientos de *blogs* que ofrecen lo mejor de cada persona es difícil combatirlo con la publicidad: se necesita una “obra” detrás del “pro-

ducto”, y en la *blogosfera* no se ofrecen productos, sino personas que tienen un discurso propio o, a veces, las menos, taraceado.

Hablamos, claro está, del *blog* personal cuyos contenidos giran en torno a la vida y a los intereses intelectuales del *bloguero* en partes desiguales, porque la mezcla entre unos y otros en el mismo *post*, que es la denominación de cada una de las entradas, rigurosamente fechada y hasta con indicación precisa de la hora y el minuto en que fue *colgado*, es absolutamente arbitraria.

También hay *blogs* temáticos, o monográficos, que dedican su espacio a un único tema, como es el caso de *Depalabra*, un *blog* temático especializado en la etimología y cuyo nivel de excelencia lexicográfica admitiría las más exigentes pruebas de control académicas. Pero a nosotros nos interesa el *blog* personal que puede ponerse en parangón con el diario íntimo o con el dietario. Frente a aquellos, los temáticos, el *blog* mezcla de diario íntimo y de dietario donde se expresan las inquietudes intelectuales de sus administradores –y ya se ve por el léxico lo cerca que estamos de la contabilidad y de la palabra dietario...– ofrece un mundo referencial cuya amplitud sólo viene determinada por las inclinaciones y vivencias del *bloguero*. Son innumerables las preocupaciones humanas que se manifiestan en los *blog*, y abarcan todos los campos de actividad de la especie humana. No pocos de ellos, además, tienden a hacer gala de esa mezcla, de ese abigarramiento de referencias, como un hecho singular. La personalidad poliédrica ha hallado en el *blog* una forma idónea para expresarse.

En cualquier caso, y de modo análogo a lo que sucede en la diarística, el yo del autor sufre la inevitable escisión y crea un personaje-narrador cuya personalidad se va moldeando a lo largo de los *posts* que encadena con una periodicidad que depende en buena manera de la audiencia conseguida y que, por norma general, no suele ser de carácter diario –aunque no se excluye una frecuencia diaria durante alguna semana, por ejemplo–, puesto que ha de per-

mitir la participación de los interlocutores “habituales”, o de buena parte de ellos al menos. La presencia del receptor, pues, determina no sólo la frecuencia de los *posts*, sino, a veces, el contenido de los mismos, porque los *blogueros* son sensibles a los asentimientos expresados por sus corresponsales y, a menudo, orientan sus intervenciones en el sentido que les marcan los lectores.

La creación de ese personaje ha venido condicionada, además de por la escisión psicológica antes mencionada, por la costumbre *internáutica* de recurrir al pseudónimo, al apodo, al alias, al *nick*, para presentarse tan íntimamente en público, lo cual no excluye la aparición informativa de un *perfil* en el que incluso se muestre la fotografía del *bloguero* y su nombre propio, el del registro civil. Ahora bien, sorprende sobremanera la arraigada convicción de la necesidad de crear un personaje que tienen cuantos *blogueros* se exhiben en la red, como si presentarse como Fulanito de tal o de cual fuese una falta de cortesía y sólo presentándose con el revestimiento del misterio en torno a la persona que “anime” ese alias se pudiera captar la atención de los lectores

Esta dimensión literaria no siempre acaba plasmándose en una concepción “exclusivamente” literaria del propio *blog*, lo que nos llevaría a considerarlos una ficción, variante acaso de la novela por entregas, puesto que la capacidad referencial de los mismos a la realidad en la que estamos insertos sobrepasa las referencias a la propia vida íntima de quien escribe, aunque ésta “ha de estar” siempre presente, porque no se conciben los *blogs* sin ese vínculo personal. Situación muy distinta es que alguien, en el marco del *blog*, quiera introducir una obra literaria: novela, cuentos, teatro, poesía, guiones cinematográficos o radiofónicos, etc., pero en este caso siempre suele quedar perfectamente enmarcada la incrustación de lo literario mediante algún recurso de encuadre.

En la medida en que el *blog*, como género autobiográfico, no tiene una estructura fija, del mismo modo que tampoco la tienen los

diarios, salvo la exigencia de la fecha que indica el día en que se entra en el diario, no se ajustan a un modelo canónico: cada diario es diferente, cada uno es un mundo, y de la lectura de uno no es posible deducir nada respecto al subgénero que nos lleve a conclusiones acerca de nuestra postura frente a él; así, cada *blog* nos ofrecerá una posibilidad de las infinitas que el género permite. Y ello es así porque en la concepción del *blog*, más allá de los contenidos, influye sobremanera la estética, el diseño de la página, algo que, en diarios y dietarios, deudores del bicromatismo de la página impresa, es irrelevante, insignificante.

La posibilidad de un diseño personal del *blog*, sea mediante las plantillas estandarizadas que los administradores de las empresas de *blogs* ofrecen, sea mediante el lenguaje *html* propio de las páginas *web*, permite buscar, y encontrar, una singularidad estética que reafirma la personalidad del responsable del *blog*. Recuerda, en cierta manera, el diseño de la cabecera y la portada de un diario periodístico, pero con un uso del color y los recursos audiovisuales que son imposibles para los periódicos impresos, además de otros complementarios como los contadores de visitas, los vínculos con *blogs* amigos a través de los cuales se informa cuándo ha aparecido en ellos el último *post*, los vínculos con páginas *webs*, y, lo más importante, la posibilidad de dejar mensajes para comentar el *post*.

Todo ese conjunto de recursos que acabamos de exponer nos lleva directamente a una de las “maravillas” de los *posts* que por fuerza han de envidiar los diarios y más aún los dietarios: la intertextualidad interactiva, el acceso inmediato a las fuentes de la misma. Es bien sabido que en los dietarios, por ejemplo, se multiplican las alusiones a obras literarias, filosóficas, científicas, ensayísticas, históricas, religiosas, etc., en función del discurso propio que aliente el dietarista y de su formación intelectual. Incluso es posible que, en clave cómplice, se parafraseen o se citen ejemplos de esas referencias culturales con las que se articula el discurso propio. Muy a me-

nudo, ciertas referencias se vuelven enigmáticas para el lector, quien, sin el auxilio de la nota a pie de página –usualmente de una brevedad que no permite satisfacer la curiosidad del lector–, se ve incapaz de “complementar” la lectura para sacar de ella todo el “ju-go” que podría. En los *blog* la intertextualidad se ve auxiliada por la aparición de vínculos (*links*) en el texto que remiten, con una sola pulsación sobre él con el ratón, a la fuente que ha usado el *bloguero* y que pone gentilmente a disposición de su interlocutor. La riqueza textual se multiplica y permite no sólo comprender mejor al redactor del *post*, sino valorar en su justa medida la pertinencia o no de la cita incrustada, la paráfrasis hecha o la mera alusión.

El caudal de información disponible es de tal naturaleza, mediante este sistema, que hasta se me antoja imprescindible, en el futuro, para la redacción de los trabajos académicos. Es evidente que rompe el fetichismo del soporte de papel para la transmisión del conocimiento, pero su virtud es de tal naturaleza que, en un género de escritura como el de los trabajos académicos, llenos de referencias culturales de todo tipo, se acabará volviendo imprescindible. Para hacernos a la idea de lo que digo, sólo tenemos que pensar en una edición crítica virtual de un clásico X en la que una referencia a Juan de Valdés, por ejemplo, se convirtiera en un vínculo que nos llevara directamente a la cita o a la parte del libro en la que se expresa. O, en este mismo trabajo, que cada uno de los ejemplos de *blog* que he puesto, fueran visualizados inmediatamente para ir contrastando mi descripción de los mismos con la realidad a la que me refiero.

Concluyo, pues, este brevísimo apunte sobre el mundo pujante de los *blogs*, un diario/dietario que, para quienes lo “cuelgan”, se ha vuelto tan imprescindible como el viejo cuaderno con candado o las libretas de idéntico formato que se van ordenando por años en la estantería “secreta” de su “llevador”, con la aventurada afirmación de que, en el futuro inmediato, que es ya un presente consolidado, no

habrá *lletraferit*, o cualquier persona con sensibilidad y afición a la escritura, que no tenga un *blog* mediante el cual salir del aislamiento del diario íntimo o el dietario para, manteniendo la distancia que la cibernética permite, al tiempo que ganando la cercanía al lector que lleva implícita, realizar las aspiraciones expresivas que el viejo subgénero ha permitido desde su creación, si bien ahora con nuevas posibilidades formales y de contenido que lo enriquecen notablemente.

La prueba inequívoca de que la dirección de los tiempos es la que señalo la encontramos en la consolidación de muchos *blogs* de escritores o intelectuales como “El escorpión”, de Alejandro Gándara o “Los murmullos de la tribu”, de Luis Leante, con la particularidad, este último, de que no admite intervenciones ajenas. Buen número de ellos son *blogs* auspiciados por medios de comunicación en los que suelen los autores escribir de manera habitual, como los *blogs* de *El Mundo* o “El boomeran(g)” de *El País*, no *blogs* personales equivalentes a de los que aquí hemos tratado. Por otro lado, es algo bien normal que cada escritor que se precie tenga su propia página *web*, en la que se recoge toda la documentación relativa a la obra: entrevistas, críticas, premios, actividades diversas, estudios, ediciones, etc.

Remito desde aquí al Segundo Anexo documental para comprobar la disposición gráfica de los *blogs*, así como ejemplos de sus contenidos, tanto los de los *post* originales, como una muestra de las comunicaciones de sus lectores. En ellos no es extraña la presencia de la reflexión *metablógica* –admítaseme el neologismo en un campo de la realidad tan propenso a aceptarlos- como parte muy importante del discurso. No se trata ya de la típica inseguridad ontológica propia del subgénero diarístico, o del género autobiográfico en general, sino de una reflexión que pone el acento en la constante mirada crítica que exige el uso de recursos tan poderosos, pues muy a menudo puede quedar sepultada, bajo el enciclopedismo a que tan fá-

cilmente se accede, la propia personalidad del *bloguero* o la *bloguera*.

En conclusión, el blog pone en juego, más allá de las austeras, podríamos decir, características tradicionales del diario o del dietario, un buen número de recursos estéticos e intertextuales que permiten no sólo una intensificación de la expresión íntima del practicante del mismo, sino alcanzar unas cotas de interacción comunicativa que le dan, a la “llevanza” del *blog*, una dimensión con la que en modo alguno puede competir el dietario o, en su faceta íntima, el diario. No es menos cierto que los románticos del grafito o de la tinta echarán de menos el contacto físico con la escritura, el fetichismo del contacto con la celulosa, con la tinta, con la sombra gris del lapicero, con el rasguño del plumín sobre la hoja; el contacto con el olor de todos esos elementos y con la recreación de la vista en el hechizante prodigio de la escritura. Sí, sin duda diarios y dietarios seguirán durante mucho tiempo compartiendo el mundo de la expresión de la intimidad, pero muy cerca ya de los libros electrónicos, que serán los únicos que probablemente conocerán las generaciones del futuro. Antes se descubrían los originales en los desvanes, o las ediciones antiguas en los archivos apolillados de nobles casonas, conventos o bibliotecas; en el futuro muy probablemente se hallarán en lápices de memoria (*pendrives*) de los que sólo auténticos especialistas cibernéticos serán capaces de extraer tan antigua como preciada información.

Ahora, sin embargo, regresemos al presente desde ese futuro que va dejando de serlo a marchas forzadas, y entremos en la tercera y última parte del presente trabajo: el cotejo de los dietarios de Pere Gimferrer y Enrique Vila-Matas

**TERCERA PARTE:
LOS DIETARIOS DE PERE GIMFERRER
Y ENRIQUE VILA-MATAS**

1. Consideraciones generales

Los dietarios de Pere Gimferrer y de Enrique Vila-Matas son dos obras que merecen cuidadosa atención crítica no sólo por la importancia de la carrera de ambos escritores, el primero un permanente candidato al Premio Nobel como eximio representante de la cultura catalana, y el segundo un paradigma de la literatura exquisita de minorías cuyo reconocimiento prácticamente universal ha avalado la singularidad de su trayectoria narrativa; sino porque ambos se inscriben en una tradición, la de los Dietarios escritos en Cataluña cuyo ejemplo más destacado lo constituye *El Quadern gris* de Josep Pla, unánimemente reconocido como uno de los grandes hitos de este género autobiográfico en las literaturas peninsulares; obra cumbre que, aun a pesar de recoger textos escritos por Pla entre 1918 y 1919, sufrió una constante reelaboración a lo largo de toda su vida y diversos añadidos con textos suyos de los años 20, 30 y 40, antes de ser publicado en 1966 como el primer tomo de sus *Obras Completas* en la editorial Destino.

Ambas obras comparten, además, una extraña vocación de lectura popular, puesto que tanto el *Dietario* de Gimferrer (en adelante simplemente D), como el *Dietario voluble* de Vila-Matas (en adelante DV), vieron la luz en las páginas de la prensa diaria: un diario de alcance regional, *El diario catalán*, donde aparecieron los textos de Gimferrer, en su lengua original, el catalán, y otro de alcance nacional, *El País*, donde aún continúan apareciendo los de Vila-Matas, en

castellano, única lengua literaria del autor, lo que induce a pensar que habrá, con toda probabilidad, un segundo volumen donde se recojan los que ahora mismo se siguen publicando con periodicidad semanal. Contrasta, en efecto, la voluntad de difusión máxima con la condición de lecturas para minorías desde la que se enfoca la creación de los textos que conforman ambos volúmenes.

En esta Tercera Parte del trabajo me propongo llevar a cabo un cotejo minucioso de ambas obras para comprobar las semejanzas y diferencias que hay entre ellas. Adelanto que, aunque sólo se llevan 3 años, Gimferrer nació en 1945 y Vila-Matas en 1948, ambos escritores parecen, sin embargo, por los cánones literarios por los que transitan y en los que ambos aspiran a inscribirse o ser inscritos, amén de por las más que notables diferencias expresivas entre uno y otro, de generaciones diferentes. De hecho, Gimferrer formó parte de la antología elaborada por Castellet, los famosos *Novísimos*, que supusieron en su momento una ruptura generacional con la generación de los años 50, y quizás de ahí venga la elocuencia de un silencio que tantísimo llama la atención en el libro de Gimferrer: de las 227 alusiones personales a eminentes representantes de la cultura universal, en ninguna de las muchas páginas de *D* se cita, ni por equivocación, el nombre de Jaime Gil de Biedma, que sí aparece, sin embargo, en *DV*, aunque en éste lo hace de modo anecdótico con motivo de la evocación de un recuerdo de infancia asociado a la ciudad de Barcelona. Por su parte, en Vila-Matas, tan afín a los escritores malditos, borrados, olvidados, enajenados, marginados o inverosímiles, no hay ninguna alusión a Julián Ríos, el creador de *Larva*, o a Edmundo de Ory, el autor de *Metanoia*, ambos reconocidos –valga la paradoja– escritores malditos españoles. Cada cual es dueño de sus silencios, como se suele decir, pero para un investigador estos tienen tanto valor como las declaraciones.

Aunque Vila-Matas, en cuanto a la cuestión generacional, se presenta a sí mismo, como ajeno a cualquier grupo o generación,

forma parte indudable, para la crítica, de lo que se dio en llamar la *Nueva narrativa española*, en la que acompañaba a autores como Javier Marías, Jesús Ferrero, Soledad Puértolas, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, Javier García Sánchez, o Ignacio Martínez de Pisón, autores que han tenido trayectorias muy disímiles, si bien, al comienzo de su carrera, presentaban no pocos rasgos generacionales comunes, aun cuando, por edad, Vila-Matas sea mayor que la mayoría de ellos.

Es pronto aún para que una obra como *Dietario voluble* disponga de una recepción crítica que valore, en sus justos términos, y con la suficiente perspectiva la calidad o el demérito de la obra de Vila-Matas, un autor que suele suscitar posiciones muy encontradas: admiradores incondicionales o detractores acérrimos. En cualquier caso, a lo largo del cotejo que de ella hago con el *Dietario* de Gimferrer, no renuncio a la valoración crítica de la obra, aun a pesar de esa falta de perspectiva temporal que tan necesaria es para serenar los juicios y evitar la seducción de los primeros impulsos.

No ocurre así con el *Dietario* de Gimferrer, de ahí que la última edición haya sido doblemente prologada, por Justo Navarro y por J.M. Castellet, quienes, con un encomiable afán sintético, han sabido destacar los que, a su juicio respectivo, son los valores fundamentales de la obra de Gimferrer.

Justo Navarro destaca, en primer lugar, la convicción de Gimferrer de que existe una suerte de presente eterno: “todo está ocurriendo siempre y nada deja de ocurrir jamás”. Dicho en otras palabras (2002: 8): “Diré por qué me parece esencial este *Dietario*: me descubre un tiempo que no es transcurrir, sino permanencia”. En la percepción y descripción de esa temporalidad estática y dinámica a un tiempo, algo así como el eterno retorno nietzscheano, más el juicio moral que nos exige, por ser las personas, básicamente, seres morales, consiste la labor dietarística de Gimferrer, a juicio de Justo Navarro, cualidades que sintetiza el autor del dietario en el movi-

miento dialéctico que enfrenta a Saint-Simon y Stendhal, sólo superado, en síntesis satisfactoria, por la figura de Proust, como se refleja explícitamente en la entrada “Los hechos y la moral”, de 20 de enero de 1980 (1982:119):

El propósito de Saint-Simon está aquí: el presente, este presente insustituible y vívido en la memoria. No precisa nada más, y ésta es su fuerza. Stendhal, en cambio, por medio de pequeños toques sutiles, quiere sobre todo, mostrar el engranaje, y hacer un balance ético conjunto. (...) La síntesis llegará más tarde: en un Proust la intensidad de la percepción de cada cosa aislada es tan fuerte como en Saint-Simon y, por otra parte, la tensión moral tan vigilante y aguda como en Stendhal.

Las dos características que destaca Gimferrer en tres de los autores “privilegiados” en su dietario, figuras eminentes de su canon, reflejan, así mismo, el fundamento de su modelo retórico, pero de ello trataré más adelante, cuando analice el procedimiento compositivo que han seguido tanto Vila-Matas como él para la creación de las entradas, porque, como se dice de las meigas, haylo.

Castellet, por su parte, se acerca al *Dietario* desde la perspectiva de su relación con la cultura catalana, como una muestra de la reanudación de una tradición interrumpida dramáticamente por la guerra civil (2002:14): “la primera tentativa lograda a un alto nivel – probablemente desde el Glossari de Xènius⁸– de normalización cultural dentro de un medio de comunicación, como es un diario⁹”. Una vez elogiado ese valeroso intento de rescate de la tradición propia, por lo que tenía, entonces, de significativo paso adelante en la reivindicación de la “normalidad” absoluta del catalán para cualquier género literario o periodístico, destaca Castellet, como ya lo hiciera

⁸ Eugeni d’Ors publicó entre 1906 y 1921, con el seudónimo de Xènius, una colaboración breve (glosa) y periódica –especialmente en *La Veu de Catalunya*– que trataba de temas culturales y políticos y que configuró la ideología de su etapa catalana.

⁹ En este caso, se trata de *El Correo Catalán*, que publica una página cotidiana en catalán. [Ambas notas son de J.M.Castellet]

Navarro, la tentativa moral que supone el *Dietario*, aunque añade que ello lo hace “a través de una fórmula literaria abierta que tenga un sentido estético en la misma escritura”. Más adelante, Castellet (1982: 16) detecta una idea que había apuntado, antes de escribir estas líneas, en el apartado de la adscripción genérica: el hecho de constituir, el *Dietario*, una especie de autorretrato por persona interpuesta:

La lectura seguida de estas páginas nos transporta a un universo personal –y, en este sentido, íntimo–, expresión de un mundo interior rico en reflexiones literarias e ideológicas, a partir de la vivencia moral de unos hechos culturales experimentados con la misma pasión con que otras personas viven la cotidianidad.

He ahí resumida en una frase una apreciación que caracteriza de forma esencial el *Dietario*: la cultura es el pan nuestro de cada día de Gimferrer, y la vive con una pasión absorbente, auténticamente poseído por la cuarta manía platónica, que es, como nadie ignora, el furor poético.

Tan íntimo, por poético, le parece a Castellet el *Dietario* de Gimferrer que no duda en calificarlo de "dietario literario íntimo", una afirmación que contradice abiertamente la famosa sentencia según la cual el dietario ni es diario ni es íntimo. Ya iremos viendo que no anda Castellet muy lejos de la verdad, si bien se trata de una intimidad arrancada con martillo y cincel del cubo granítico de la insignificancia original del novel que ha de labrarse un nombre, una reputación. O, dicho con palabras del prologuista (2002: 23):

¿Dietario literario íntimo? Naturalmente porque, si no ¿podría reflejar el personaje literario que es, también, Pere Gimferrer? Cada uno construye, a su manera, la vida que quiere o que puede. No sabemos nada de las opciones del joven Gimferrer, pero sí de su renuncia actual a la vida exterior. Pero es, ésta, una renuncia únicamente de participación física y social; a lo largo del *Dietario*,

lo que encontramos es un hombre que vive ocultamente, pero apasionadamente, la contemporaneidad.

Esta cita explica, por ejemplo, algo que veremos más adelante: la notable diferencia de entradas de carácter íntimo que hay entre ambos dietarios, una diferencia que revela esa suerte de “vida retirada” en la que vive Gimferrer, tan distinta de la intensa participación de Vila-Matas en la movida mediática de la República literaria, por más que, cuando no viaja, su actitud de retiro es en parte equivalente a la de Gimferrer, retiro que incluye el pánico a las calles, a las multitudes y a los encuentros insospechados e inesperados en la vía pública.

A lo largo de esta parte veremos las muchas diferencias y escasas convergencias que hay entre ambos dietarios en el plano temático y en el plano formal, si bien las dos obras se ajustan escrupulosamente a lo que podríamos denominar los requisitos imprescindibles del género, como veremos a continuación.

1.1 Descripción de los dietarios.

Tanto D como DV cubren una extensión temporal de 4 años. La obra de Gimferrer se extiende desde el 6 de octubre de 1979 hasta el 14 de marzo de 1982. En ese periodo aparece un total de 227 entradas de una extensión equivalente, en la medida en que se ajustaban a un espacio periodístico fijo. Seix Barral publicó el primer volumen, con el nombre de *Dietario*, en 1981, que incluía los textos escritos desde el 6 de octubre de 1979 hasta el 18 de mayo de 1980, y el segundo, titulado *Segundo Diario*, en 1982 con el resto, desde el 29 de mayo de 1980 hasta el 14 de marzo de 1982. La última entrada, ya lo veremos a su debido tiempo, es algo así como un colofón caballeresco que le pone a la aventura un auténtico cierre de oro.

La obra de Vila-Matas se extiende, por su parte, desde diciembre de 2005 hasta abril de 2008, con un total de 240 entradas de

muy desigual extensión: desde varias páginas hasta las breves líneas de un aforismo. Dicha obra apareció publicada, cada domingo, en el suplemento Cataluña del diario El País.

Si en D las entradas del dietario van seguidas, al final, por la fecha en que han sido escritas, y se presentan agrupadas por años, en DV se agrupan también por años, pero, después se clasifican por meses, sin que, más allá de esa indicación temporal, sepamos en qué día exacto de cada uno de los meses fueron escritas cada una de las entradas. En DV las entradas van precedidas por un punto negro volado, (●), que marca la separación entre unas y otras, por lo que resulta difícil llegar a la conclusión de que cada punto volado haya de pertenecer a un día diferente, sobre todo cuando la materia tratada tras un punto volado continúa en el siguiente, sin que dé la impresión de que haya mediado ninguna separación temporal entre ambas redacciones.

1.2. Adscripción genérica.

De acuerdo con las características con que hemos definido en la segunda parte el subgénero del dietario, podemos llegar a la conclusión de que tanto D como DV se ajustan escrupulosamente a las mismas.

Si la oposición fundamental entre diario y dietario es el carácter íntimo del primero frente a la naturaleza intelectual o ensayística del segundo, qué duda cabe de que D y DV se ajustan a la perfección a éste y se alejan mucho de aquél. Contadísimas son las ocasiones en que Gimferrer y Vila-Matas “descienden” a compartir confidencias sobre su intimidad con los lectores. Lo hacen, sí, pero más parecen pasajeros momentos de debilidad emocional que la necesidad humana de compartir la propia vida con los otros. Ambos son egotistas, porque no dejan de hablar de sí mismos, pero lo hacen siempre de forma indirecta, con rodeos culturales que los llevan incluso, como

veremos, a autorretratarse por persona interpuesta, tanto psicológica como estéticamente, pero sobre todo de la última forma.

Si la crítica señalaba la difuminación de quien escribía en aras de los temas tratados, o el predominio de lo intelectual y lo atemporal, como corresponde al ensayo, amén de su condición de anárquico “cajón de sastre”, tanto D como DV parecen escritos con la plantilla de tales presupuestos teóricos, sobre todo por la ausencia de lo afectivo que, según Girard, ha de ser presencia determinante en el diario íntimo. El registro de lo cotidiano está prácticamente ausente de ambos dietarios y sólo muy de cuando en cuando el suceso noticioso, el acontecimiento sonado o la efeméride de turno concitan el interés de los dietaristas y logran que sus entrada los recojan. Ello, además, sucede con más frecuencia en Vila-Matas que en Gimferrer, por el diferente enfoque que ambos tienen del género en que se manifiestan: mientras en Vila-Matas todo gira alrededor de su yo y, en consecuencia, sus estados de ánimo se ven más influidos por sus propias vivencias del día a día; en Gimferrer hay una suerte de visión trascendental de la materia de la que habla e incluso de sí mismo que lo lleva a rechazar los asuntos cotidianos como una suerte de contaminación plebeya, un lastre aciago para su discurso de altura. No obstante, esos papeles se invierten a veces, pero en tan pocas ocasiones que la caracterización de D y de DV responde a unos patrones de composición muy definidos, como no tardaremos en comprobar, patrones que sirven, además, para singularizarlos notablemente. En ambos casos, curiosamente, sus técnicas compositivas les llevan a la creación de textos dietarísticos que son perfectamente intercambiables con sus obras de creación, pero vayamos por parte y poco a poco, que para todo tenemos espacio y, ¡ojalá!, paciencia el lector.

La concepción de estar escribiendo sobre, y desde, la más “alta” literatura es común a ambos escritores. “Alta” es adjetivo que para ambos señala la aspiración nietzscheana a las alturas que alejan

del contacto con el vulgo y que permite, *noli me tangere*, mantener la pureza literaria a toda costa. Son, ambos autores, conscientes de su “alto” destino de representantes casi sacerdotales de un arte minoritario en el que ellos ofician como miembros eminentes, convencidos de sus firmes aspiraciones a formar parte del canon con el que se codean, no sin cierto desparpajo reverencial, valga el oxímoron, pues al tiempo que rinden honores luchan por hacerse un hueco en las diferentes tradiciones a las que se acogen. Tanto Vila-Matas como Gimferrer parecen tratar de tú a tú a los componentes de sus cánones respectivos, en los que muy pocos nombres son intercambiables, la verdad, lo cual será, evidentemente, motivo de análisis.

De lo que tratábamos ahora era de aclarar si D y DV han de ser considerados ejemplos de dietarios o si, por el contrario, habríamos de clasificarlos dentro del campo de los diarios íntimos. Convencidos de que pertenecen inequívocamente al subgénero de los dietarios, es preciso señalar que la individualidad (y a veces también, pero no necesariamente, la originalidad) que el género de los diarios exige se impone sobre cualquier coincidencia formal o temática. D y DV son muestra bien elocuente de la decisiva importancia de esa impronta individual, porque hay un verdadero abismo conceptual y expresivo entre ambas obras. Podríamos, con no poco atrevimiento, lo reconozco, hablar incluso de retórica mayor y de retórica menor para juzgar ambas obras, sin que ello implique mayor o menor demérito, sino mera constatación de una y otra aspiración y de una y otra formación. Dejo en el aire la decantación de ese juicio para que a lo largo del trabajo se vaya haciendo patente, mediante el ejercicio del análisis riguroso, la posición de quien esto escribe.

1.3. Abanico temático

He aquí una de las principales diferencias entre D y DV: el abanico temático de uno y otro dietario. Dejando de lado la semejanza básica entre ambos dietarios, la dedicación casi exclusiva a lo litera-

rio, todo lo demás es una larga suma de diferencias y semejanzas que no excluye, paradójicamente, ni lo propiamente literario. No sólo son diferentes los cánones que ambos manejan, sino, sobre todo, el acercamiento crítico a los mismos. Coinciden también en algunas preferencias personales, como la afición al séptimo arte, pero qué abismo se abre entre la condición de discreto aficionado que es Vila-Matas y la de cinéfilo empedernido que es Gimferrer, como veremos más adelante, al llegar a este capítulo que aparentemente cae de lleno en el inventario de las semejanzas, pero que, en realidad, acaba marcando diferencias entre ellos difíciles de salvar.

Vila-Matas se aparta en contadísimas ocasiones del mundo literario en que vive recluso como Juan Ramón Jiménez dijera de sí mismo en la antología *Poesía española. Antología, 1915-1931*, elaborada por Gerardo Diego y publicada en 1932: “Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y el mío, a la Poesía. Y nuestra relación es la de los apasionados”. Si sustituimos poesía por literatura, habríamos completado una definición estricta de la actitud de Vila-Matas hacia el fenómeno literario. De hecho, el autor ha sido fiel a unas convicciones que ha venido expresando cada vez que ha tenido oportunidad para ello, como, ya hicimos referencia a ello al final de la Segunda Parte, cuando fue entrevistado en *El País*, durante los Juegos Olímpicos de Barcelona, en 1992, bajo un titular “La literatura soy yo”, del que este DV es deudor absolutamente fiel.

El mundo temático de DV está formado, en esencia, por lecturas, teorías metaliterarias, turismo literario, conmemoraciones, congresos, premios, ferias del libro, críticas literarias, esbozos de narraciones, relaciones con otros escritores y escritoras, etc. Un mundo en el que rara vez tienen cabida los asuntos íntimos, aunque estos tengan la categoría de “momentos decisivos” como la crisis renal que sufrió y que estuvo en un tris de acabar con él, o la decisión, probablemente influida por esa dramática circunstancia, de contraer matrimonio con su compañera “de toda la vida” Paula de Parma. Al

punto y aparte que ha significado en su vida esa crisis renal han de atribuirse las escasas referencias de tipo íntimo que aparecen en DV¹⁰.

Pere Gimferrer, aunque comparte con Vila-Matas la tendencia al caserismo, a refugiarse en la propia casa para huir de la agresión física y moral que supone la vida actual, y más en una gran urbe en constante proceso de degradación –al decir tanto de Vila-Matas como de Gimferrer–, como es Barcelona, no tiene un mundo dietarístico tan “cerrado” como el de Vila-Matas, quien parece representar, como ya dijimos, el título de Marsé: “encerrado con un solo juguete”, tanto en su dimensión abstracta, como en la encarnación que de ella supone la biografía del propio Vila-Matas. Gimferrer, por el contrario, abre su *Dietario* a los cuatro vientos de la mejor tradición literaria universal y viaja con su curiosidad biográfica, ética, histórica, política, cinematográfica, pictórica, literaria, etc., por una geografía tan extensa como intensa es la vivencia de los retratos que nos ofrece con admirable precisión estilística, aunque haya en esto sus más y sus menos, como veremos en el capítulo dedicado a la expresión.

En el mundo temático de D la cultura occidental está privilegiada, y en ello coincide con Vila-Matas, pero en la amplitud del canon literario universal de Gimferrer hay cabida, a diferencia de lo que ocurre en D de Vila-Matas, para la cultura catalana, a la que Gimferrer le dedica una notable atención, como parte fundamental de su propia tradición literaria. Vila-Matas vive absolutamente al margen de la creación en lengua catalana, e incluso se permite alguna crítica acerada contra el provincianismo de los dirigentes políticos de la cultura catalana. No se ha de olvidar, por supuesto que la diferente len-

¹⁰ No sé si es aventurado atribuir a la crisis existencial que ha sufrido el autor a partir de la crisis renal el reciente divorcio editorial de Vila-Matas con su editorial de siempre, Anagrama. Un abandono tan sonado parece seguir una cadena de acontecimientos, de corte causal, cuyo hipotético fundamento especulativo no quiero ocultar: crisis renal-matrimonio-cambio de editorial motivado por un sustancioso contrato para editar las próximas obras del autor y reeditar aquellas otras cuyos derechos vayan venciendo-acumulación de un patrimonio que pueda, en el caso lamentabilísimo de la muerte del autor, dejar a su esposa una

gua en la que están escritos ambos dietarios, el de Gimferrer en catalán y el de Vila-Matas en castellano ubica cada obra en una “literatura nacional” distinta, sobre todo para quienes se empeñan en valorar el adjetivo, nacional, frente al sustantivo, literatura.

Con todo, he de dejar claro desde esta simple enunciación de los mundos temáticos de ambos dietarios, que tanto en DV como en D, pero sobre todo en DV, no hay mención de la realidad, de cualquier aspecto de ella, para la que no aparezca *ipso facto* un referente literario cuya función habitual es la de ennoblecer la realidad, darle el único sentido posible, y ello tanto en el caso de Vila-Matas como en el de Gimferrer, puesto que ambos ven la realidad con una mirada que se ha forjado en la experiencia literaria, lo que condiciona su experiencia vital.

1.3.1. Breve estadística de los contenidos

La clasificación temática de los contenidos arroja un balance significativo en cuanto a las diferencias y semejanzas que hay de hecho entre ambos autores, puesto que saber cuáles son los asuntos a los que dirigen su atención y respecto de los que se sienten obligados a ponerlos por escrito nos permite empezar a poner las lindes que delimitan el territorio particular de cada uno de ellos. La cantidad por sí sola no suele ser concepto apodíctico –excepto que se trate de elecciones políticas o de los populares juegos de lotería...–, pero, como en cualquier estadística, la reiteración tiene un significado de intensa vinculación del autor con los temas en cuestión. Si el asesino siempre vuelve al lugar del crimen, el dietarista vuelve una y otra vez a esos asuntos sin los que no puede vivir, o dicho de otro modo, sin los que no se entiende su vida: la insistencia en ellos equivale a reconocer la importancia de su existencia.

Así, y dada la condición de creadores literarios de ambos, todo lo relacionado con la literatura adquiere un relieve trascendental: 107 entradas de Gimferrer están dedicadas a la literatura, sea en forma de lecturas, de breves biografías de escritores, de reflexiones teóricas o de críticas. A 166 se eleva, sin embargo, el número de las que dedica Vila-Matas a lo mismo, si bien incluyo en ese apartado tanto lo que, en la estadística general, está catalogado como encuentros con Vips, porque los tales están únicamente relacionados con la literatura y la relación con esos personajes –no en el sentido narrativo, claro está, sino en el social– gira inexcusablemente en torno a lo literario, como el amplio capítulo de los aforismos, los cuales, al margen de pertenecer por derecho propio al campo de la literatura, constituyen, dentro de la poética general del autor, uno de los procedimientos compositivos destacados para su obra creativa, y también para las páginas del dietario, cuya concepción, como ya hemos apuntado en la introducción general, no dista mucha de los presupuestos que rigen, en ambos casos, sus obras de creación o, finalmente, el numeroso grupo de entradas dedicadas a los viajes, por la índole literaria de los mismos: sea concesión de premios, asistencia a congresos, ferias literarias o celebraciones diversas. He de destacar en este primer bloque de entradas literarias las 4 que tienen como pretexto el uso de internet y, más concretamente, la navegación por blogs en los que el autor prosigue sus pesquisas de orden literario, razón por la que los he incluido en el primer apartado del recuento temático. Constituye, este bloque de cuatro entradas, una diferencia muy marcada con el Dietario de Gimferrer, puesto que tal herramienta cibernética no existía en los tiempos en que se redactaron sus dietarios. Este primer bloque temático excluye, como es obvio, el análisis del procedimiento de composición de las entradas, que realizaré más tarde, y que dota al dietario, en su totalidad, de un valor plenamente literario. Ahora me fijo únicamente en los asuntos que convocan la atención preferente de los dietaristas.

El segundo asunto en volumen de entradas en uno y otro dietario es, respectivamente, el dedicado, en el *Dietario* de Gimferrer, al cine, que asciende a 32, frente a las 25 que Vila-Matas dedica en su dietario voluble a su intimidad. He privilegiado, en esta breve estadística la cantidad, de modo que pueda establecer la jerarquía de intereses, en función de su aparición en los respectivos diarios, pero las comparaciones homogéneas habrían de ser, sin duda, las que habrían de hacerse entre esas 32 entradas dedicadas al cine en Gimferrer y las apenas 8 dedicadas en *Dietario voluble*, o las 25 dedicadas a su intimidad por Vila-Matas frente a las escasas 10 que aparecen en el dietario de Gimferrer. Más adelante, sin embargo, en el análisis pormenorizado de todos estos temas, llegará el momento de comparar idénticos temas en uno y otro dietario.

Las biografías de relevantes personalidades del mundo de la cultura, que suman 22 entradas, sería el tercer asunto –que se elevaría a 55 si trajéramos a este método compositivo las 33 que he incluido en el tema literario–, y en el *Dietario voluble* el capítulo dedicado a los hechos cotidianos, las noticias y la ciudad de Barcelona, 32. Se trata de un grupo heterogéneo, pero coinciden en tratarse de asuntos externos al autor y sólo muy tangencialmente relacionados con sus intereses literarios. En el orden jerárquico, al tratarse de una amalgama, las pongo por debajo de las dedicadas a la intimidad, aunque éstas sean más numerosas que aquellas.

En cuarto lugar nos encontraríamos con las 15 entradas dedicadas a la plástica en sus muy variadas acepciones: pinturas, carteles, fotografías, del *Dietario* de Gimferrer, frente a las 8 entradas dedicadas al cine en el *Dietario voluble*.

En quinto lugar hemos de considerar las escasas 10 entradas dedicadas a la vida íntima en el D de Gimferrer y las 5 dedicadas a la televisión en el DV. Por más que sean absolutamente heterogéneas, comparten la escasa atención que, en el total de las entradas, les dedican sus autores.

En sexto lugar, siempre en orden descendente del número de entradas, que no en el de su importancia temática, habríamos de considerar un grupo variopinto de entradas en el *Dietario* de Gimferrer de tan distinta naturaleza como las dedicadas a las noticias de actualidad, la ciudad de Barcelona, los encuentros con Vips, el clima, los lugares o la radio, que ascienden a un total de 33, frente al reducido grupo de varios y de entradas relacionadas con la televisión, en *Dietario voluble*, que no pasan de las 9 entradas. Del mismo modo que destacábamos la inexistencia de internet cuando Gimferrer escribió sus dietarios, contrasta la aparición de la radio en ellos –con la presencia tan marcada de un género que “data”, como las radionovelas– frente a su total ausencia en Vila-Matas, puesto que incluso la música la oye a través del ordenador. Ello contribuye a acentuar aquella diferencia generacional que se corresponde más con la formación cultural de cada uno que propiamente con la edad.

2. El dietario como objeto de reflexión.

El cronista explica cosas; el escritor, aunque explica cosas, se explica a sí mismo.

Pere Gimferrer

En DV no hay propiamente entradas dedicadas a la reflexión sobre el dietario, su tradición, sus condiciones, su temática o su posible finalidad. Vila-Matas se limita a revelar su afición al género autobiográfico, así como a la lectura de biografías, como cuando reflexiona brevemente sobre la biografía de Richard Nixon: *Nixon. La arrogancia del poder*. Obviamente, como se corresponde con su ubicación creativa en el campo de la autoficción y terrenos aledaños, esa tendencia ha de formar forzosamente parte de sus lecturas. Buena parte de su obra constituye una incursión en el terreno de la investigación biográfica, como nos dice al hablar de uno de los auto-

res que le han llamado la atención: “estudio, desde hace semanas, la biografía de Louis de Rougemont”, nos dice.

Más allá de reflexionar sobre el género, Vila-Matas nos revela que el actual *Dietario voluble* no es, en él, una invención de última hora, sino la continuidad de una actividad que comenzó cuando tenía 14 años, esto es, desde 1963, lo cual parece complacerle sobremanera. Vila-Matas tiene detalles de diarista complacido en la ejecución de su obra, al destacar que aún conserva la agenda en que la inició y describirla con inusitada complacencia, pues recuerda incluso la tienda donde la adquirió. Le sirve, este reencuentro consigo mismo para reconocer el hilo entre su ayer y el hoy. Se ve, desde la distancia, con una compasión que raramente muestra para con los demás en el DV. Así pues, Vila-Matas establece su propia tradición personal y, a través de ella, inicia un diálogo consigo mismo que no prospera, puesto que esa cesión al arrebató de la nostalgia apenas dura unas breves páginas, de la 259 a la 262. Es consciente, sin embargo, de las limitaciones propias de un dietario escrito a edad tan temprana(2008:262):

no encuentro escrito, a lo largo de todo 1963, un solo sentimiento que sea verdadero. Y, al mismo tiempo, tengo la impresión de que si no hubiera escrito aquel dietario, la vida se me habría secado o algo parecido. ¿A qué edad tenemos el privilegio de acceder a los sentimientos? El jueves 7 de marzo anoté: <<tengo que ir al médico. Peso 43 kilos y mido 1,59.>> De aquel marzo ese día es el único del que me acuerdo bien. Pero no por lo que dejara dicho en el dietario, sino por lo que debería haber allí añadido. Porque ese día me llegó un sentimiento verdadero, pero no supe reflejarlo. El sentimiento, puesto por escrito, exigía sólo cinco letras: miedo. Debería, además, haber añadido que en secreto confiaba en crecer y en ganar peso durante la noche, ganarlo sólo de dormir y soñar; de soñar que quizás un día, por fin, a medida que fuera teniendo más peso y altura, iría teniendo también más ideas.

Dice que soñaba con ganar peso porque así “iría teniendo más ideas”, aunque hay suficiente ambigüedad en la redacción de esa referencia como para inducirnos a sospechar que esa recreación de sí mismo no sea todo lo fiel que debería, teniendo en cuenta la banalidad de otras anotaciones que recoge de aquella época inicial. Me inclino a pensar que “lo que debería haber añadido” no es algo que él, entonces, hubiera podido añadir, y que el autor se corrige a sí mismo desde el presente en el que escribe.

Por otro lado, la siguiente cita es ilustrativa de una tendencia general del DV que ya hemos comentado: la necesidad de establecer un referente cultural para cualquier aspecto de la realidad que se recoja en el dietario (2008:261):

Ese 5 de abril, con la parquedad habitual, anoté en mi agenda: <<Ha llovido todo el día.>> No era, creo, un dato despreciable. Hoy me sirve para saber que el 5 de abril de 1963 llovió en Barcelona. Y me hace pensar en el diario de Peter Handke, donde éste anota: <<Blancas nubecillas cruzaban por detrás de Notre Dame en una vieja película e Jean Renoir, y yo pensé: así que esas nubes cruzaron por ahí hace más de cuarenta años.>>

No hay paso que dé Vila-Matas en su DV que no sea puesto en relación inmediatamente con una fuente literaria que actúe como los clásicos argumentos de autoridad. Casi podríamos hablar, incluso, de “necesidad compulsiva”, ateniéndonos a la frecuencia con que incurre en esa práctica.

La afición a lo biográfico y autobiográfico podría darse por descontada en personas que escriben diarios o dietarios, pero no siempre es así. V-M, sin embargo, afirma con total rotundidad: “Desde la *Vita Nuova* hasta *Los detectives salvajes*, ningún escrito autobiográfico se me ha pasado por alto...” Esa afición permite comprender la consolidada tendencia de Vila-Matas a la creación de personajes cuyas biografías se presentan con tal grado de veracidad que inducen, en muchas ocasiones, al error de apreciación de los lectores

sobre la condición real o inventada de esos personajes, lo que refuerza notablemente la ambigüedad que preside el discurso literario de Vila-Matas, fundado en la desintegración del sujeto, en la imposibilidad de discriminar los límites entre la ficción y la realidad del mismo. Así pues, aunque no haya en DV una reflexión sobre la escritura del dietario, es evidente que no constituye un género ajeno a los intereses personales y literarios de Vila-Matas. De ahí el elogio, por ejemplo, de los diarios de José Carlos Llop o la lectura interesada de los diarios de Kafka cuando visita Praga. La lectura de diarios y de biografías no es, en el fondo, sino una continuación de su obra de creación: se embarca en ellos a la búsqueda de un excelente material con el que seguir construyendo su reducido mundo temático de la imposibilidad de la personalidad. Pero de esa acuciante “necesidad de ser otro”, otro rostro de la impostura, ya escribiremos más adelante.

Pere Gimferrer, que no alude en D a ninguna tradición personal de llevar un diario, se confiesa, como Vila-Matas, un enamorado de las lecturas de tipo bio o autobiográfico. Las memorias, autobiografías, epistolarios y otras manifestaciones del género, como las de Saint-Simon, las de Stendhal, e incluso las de Eva Braun, por ejemplo, son referencias recurrentes en el desarrollo de su dietario. Gimferrer, a diferencia de Vila-Matas, sí que es plenamente consciente de participar en una tradición a la que él se suma con humildad pero con ambición, aunque como una extensión natural de su obra poética, si tenemos en cuenta la cuidada calidad de la prosa del autor, a veces incluso excesiva y, por ende, propensa a los altibajos.

No ha de extrañar, tras todo lo dicho, que Gimferrer le dedique una entrada-homenaje a las *Confesiones* de San Agustín, paradigma del género autobiográfico, en la que manifiesta, no por teoría elaborada, sino como réplica de lector a la interpelación del texto la suerte de anonadamiento en que le deja la indagación personal del escritor africano (2002:56):

Pero ¿cómo escribe este hombre? ¿Es realmente posible escribir así? (...) No: no se puede escribir así. No: escribir así no es escribir. Este hombre, más que escribir, nos ataca allá donde él mismo ha sido antes agredido, es decir, en las capas más profundas de la conciencia. Habla desde el fondo de la individualidad, brutalmente al descubierto, encendida como una herida abierta (...) Resulta difícil leer muy de seguido las *Confesiones*, y no porque la tensión desfallezca en ningún momento, sino porque es tan fuerte que puede resquebrajar las defensas del lector, como el resplandor de una excesiva claridad que, aparte de deslumbrar, quema. Y es aquí donde la prosa del converso roza las invocaciones imprecatorias de poetas como Rimbaud o Lautréamont. En un grado extremo de incandescencia, la palabra poética se convierte en palabra mística.

Desde ese planteamiento, Pere Gimferrer no puede hurtarse a la reflexión obligada sobre el género en que ha decidido ejercitarse, porque sus dietarios tienen mucho de doble ejercicio estilístico, narrativo y ensayístico, como se demostrará al traspasar el modelo compositivo del mismo a una obra de creación como su novela *Fortuny*, sobre el pintor catalán Mariano Fortuny, cuya muerte en plena juventud le adorna con el aura romántica que tan cerca cae de las preferencias estéticas de Gimferrer. El texto dedicado a las *Confesiones* prefigura una profunda reflexión sobre el alcance de la literatura autobiográfica, y de ahí la exigencia no sólo temática, sino también estilística desde la que se plantea Gimferrer la creación de su dietario

Escribir un dietario, entrada escrita el 22 de agosto de 1980, es el título de la primera de las dos en que Gimferrer reflexiona críticamente sobre el género. Quizás la cita sea larga, pero me parece obligado transcribirla para comprender cabalmente los presupuestos teóricos del autor, lo que nos permitirá comprender, más tarde, el modelo compositivo que ha seguido para la creación de las entradas

(y escribo a propósito creación y no redacción porque hay, entre ambos términos, una diferencia cualitativa que distingue la importancia de unos y otros dietarios, los creados y los redactados) (2002:321-22):

El hombre que escribe un dietario, ¿explica día a día lo que es su vida? Quizás, a veces, una vida estrictamente externa: así el barón de Maldá. (...) El hombre que escribe un dietario, en este mismo siglo XVIII, puede ser un botánico, Joan Salvador, que nos hablará e claridades vegetales y de la polvareda de los caminos. (...) Si pasamos de las cosas externas a los hechos morales, es muy otra la relación entre el dietario y el hombre que escribe. Este hombre puede ser, por ejemplo, <<un estudiante ocioso>>, de unos veinte años, que ha vuelto a la casa familiar a causa de la gripe que, en 1918, devasta Barcelona; un estudiante que se llama Josep Pla y lo va anotando todo en un cuaderno gris. O bien puede ser un señor suizo, Henri Frédéric Amiel, cuya vida consiste, precisamente, en escribir un dietario. Supongamos que el dietario sirve para explicar –de frente o de través– lo que vivimos, pero ¿qué puede explicar Amiel, si, en definitiva, la única vida que tiene es, precisamente, el hecho de escribir un dietario? (...) He aquí, quizá, deslindada, la zona fronteriza entre el cronista y el escritor. El cronista explica cosas; el escritor, aunque explica cosas, se explica a sí mismo. Se hace una especie de retrato por persona interpuesta: la persona que nace por el acto reflexivo de escribir un dietario. Lo que nos interesa del dietario es precisamente Amiel: no lo que opinaba, sino lo que era. Ya lo decía Heráclito: <<Yo me escudriñé a mí mismo.>> (...) Alguien puede tener más temple que muchos de nosotros; alguien puede ser capaz de erguir, nítida, una imagen moral. Así es, fuerte e impresionante y nocturno, el dietario de Kafka (...) Y hay también –al contrario– el dietario del impostor, el dietario del trapacero. (...) ¿Dietario falso, dietario verdadero? ¿Externo, o bien interno? Los que escribimos un dietario sabemos que esto tiene tanto de riesgo y ambigüedad y tanto de seducción y tanto de desaliento como toda la literatura. O como la vida”

En menos de una página, Pere Gimferrer llega a conclusiones cuya obviedad no les quitan en modo alguno su considerable interés, puesto que son fruto de la práctica, no del estudio teórico. La primera es la distinción nítida entre cronista y escritor: entre explicar cosas y explicarse a sí mismo. La segunda es el carácter moral del dietario como expresión del “temple” personal, puesto que se requiere no poco valor para edificar la propia imagen sin caer en la tentación de la piadosa tergiversación ennoblecedora. La tercera es el carácter singular de la escritura dietarística como una faceta más del mundo creativo de quien escribe, puro reflejo de la complejidad de la propia vida. El autor es consciente, así pues, sobre todo cuando manifiesta que en el dietario “se hace una especie de retrato por persona interpuesta: la persona que nace por el acto reflexivo de escribir un dietario”, es consciente, decía, del hecho importantísimo del desdoblamiento que se produce en el plano de la enunciación: el narrador del dietario es quien nos revela, quien descubre la cara más recóndita de nuestra verdadera intimidad, por más que antes lo hayamos nosotros alumbrado a él. Con todo, y más allá de esa abismación propia del género, juego de espejos inevitable en género tan solipsista como el autobiográfico, hay otro retrato que emerge, también “por persona interpuesta”, a lo largo del dietario, puesto que la selección de ciertos autores y de ciertos rasgos personales o artísticos están declarando abiertamente la identificación del autor con los mismos, aunque de ello trataremos en el apartado dedicado al autorretrato.

No basta sólo con ser consciente de pertenecer a una tradición y tratar de cumplir con las exigencias de la misma para acabar escribiendo un buen dietario, sino que la individualidad de cada una de las manifestaciones del subgénero ha de jugar un papel determinante a la hora de valorar lo que pueden representar cada una de ellas en este campo en el que aparecen obras tan disímiles y de valor, en no pocos casos, muy discutible. De ahí que Gimferrer haya querido cerrar el dietario con una entrada de carácter emotivo, au-

téntico refrendo de su obra, en la que se narra su brevísimo encuentro con Josep Pla en el Hotel Ritz (2002: 438):

Josep Vergés y Joan Teixidor me presentan a Pla. No nos habíamos visto nunca, aunque, durante años, semanalmente, el uno leyera al otro. Pese a todo, pese a que incluso habla de mí en *Notes per a Sílvia*, yo no estaba seguro de que Pla me recordara, de que asociara mi nombre a las cosas frívolas y desperdigadas que he sido capaz de escribir. Ah, pero Josep Pla se levanta, con vigor, enérgico en la flaqueza vulnerable de la senectud; Josep Pla se levanta y me mira y me señala con el dedo y me dice –la voz viene de muy lejos, quebradiza, pero las palabras, con sonido ahogado y mortecino, son precisas, nítidas–: <<Usted escribe un dietario...>> Quizá hace un elogio, quizá no dice nada más, o casi nada más. El autor de *Quadern gris*, el autor del dietario, del único Dietario con mayúsculas, me ha dicho que yo, precisamente yo, escribo un dietario.

¿Cómo no pensar, de inmediato, en el novel aspirante a ingresar en la orden de caballería, aquella cuyas reglas estableció con precisión Ramon Llull en su *Llibre de l' orde de cavalleria*? Son pocos los gestos descritos en la escena, pero ese dedo señalador tiene todo el valor de la espada llena de *pretz* que se posa en los hombros del arrodillado novel para ordenarlo caballero, porque a ninguna otra postura que a la genuflexión parecen aludir tan humildes palabras como: “me ha dicho que yo, precisamente yo, escribo un dietario”. Gimferrer se presenta, pues, como el señalado, el escogido, el ungido para tomar el relevo de quien se dirige a él desde la “flaqueza vulnerable de la senectud”, señalándolo inequívocamente como su heredero: “Tú eres mi hijo bien amado en quien tengo puesta...” Constituye, la escena, en consecuencia, un broche magnífico para una cadena de entradas en las que el autor ha querido superarse a sí mismo constantemente, sabedor de que el modelo de Pla le ponía el listón muy alto, y de ahí el alborozo y la emoción finales.’

Día a día, entrada escrita el 11 de octubre de 1980, es el título, ¡harto significativo!, de la segunda entrada en la que Gimferrer reflexiona sobre el subgénero autobiográfico del dietario. Si en la primera había puesto de relieve el talante ético imprescindible para afrontar el subgénero, en esta entrada la reflexión se vuelve más teórica y, al tiempo, más personal, en la medida en que la entrada cumple, en la obra, la función de colofón del esfuerzo, de la exigencia a que el autor se ha sometido voluntariamente(2002:379-80):

Un dietario público no es exactamente lo mismo que un dietario privado. La principal virtud –y el principal límite– del dietario público es el hecho de confrontar el tiempo individual –el tiempo del escritor– y el tiempo externo. Un dietario, entonces, se ha de plantear, por fuerza, como un movimiento pendular de diálogo entre un individuo concreto y el mundo histórico. La dinámica de este movimiento escapa ya, en definitiva, a los propósitos previos del individuo. Mandan, sobre todo, las relaciones espontáneas entre la escritura y el tiempo.(...) Si vuelvo a leer –realmente, o con la memoria– este año de dietario, veo, sobre todo, dos cosas. De una parte, el imperio, del todo autónomo, de la escritura, que nos lleva allá donde quiere y que genera, imprevista, procesos que marchan solos, marcando el sendero y las revueltas por unas leyes que rebasan a quien escribe. Por otra parte, el debate –directo o implícito, pero intensísimo siempre– con el mundo histórico. Día a día la escritura se las tiene que haber con el tiempo, es decir, con la Historia, y se define en términos de instancia moral; casi siempre en términos de oposición, de rechazo, de crítica. A menudo esto se expresa de manera indirecta, y es el pasado, o el mundo ficticio, quien impugna o explica el tiempo presente. Muy comprimido en unidades breves y muy dilatado a un tiempo, por la constancia cotidiana, el dietario, más que a la locuacidad, invita al silencio, a fin de intentar –el esfuerzo es grave, y quizá vano– que hable la vida moral”

Es necesario recordar, para comprender cabalmente el final de esta reflexión que acabo de transcribir, que el Dietario se inicia

con una entrada dedicada a Moratín en la que éste, refugiado en Barcelona, toma la decisión, según la carta que transcribe en parte Gimferrer, dirigida a Juan Antonio Melón, de resistir mediante el silencio frente a la tiranía y su estolidez (2002:32):

Mi resolución –escribe Moratín desde Barcelona– es la de no moverme de aquí, no trocar este pueblo por otro ninguno de España, si he de vivir y morir en ella. En este caso es necesario hacer una vida oscurísima y retirada; no hablar, no escribir, no imprimir, no dar indicio alguno de mi existencia; y esto entre unas gentes las más tolerantes, las menos chismosas, las menos perseguidoras de toda la península; donde cada cual atiende a sus negocios e intereses y no se mezcla en los ajenos, lo cual no sucede en ninguna parte.

De todos modos, el Dietario de Gimferrer sería un “silencio” muy particular, teniendo en cuenta la extensión del mismo, por más que, como ocurre en la entrada dedicada a la primera composición de las obras de Mallarmé, reconozca que esa tendencia a la página en blanco, al silencio, forma parte de la más refinada elaboración teórica sobre la literatura y, según cómo, sobre la propia Historia, en la medida en que la libertad de pensamiento individual –más allá incluso de su posibilidad de expresión– constituye el fracaso de las tiranías, convicción que comparte, por cierto con Vila-Matas cuando éste sostiene, por boca de Nietzsche, que (2008:168):

La filosofía ofrece al hombre un asilo en el que ninguna tiranía puede penetrar, la caverna de la intimidad, el laberinto del pecho: y esto enfurece a los tiranos

3. Planteamientos retóricos: la *dispositio*.

Los presupuestos retóricos de Gimferrer y de Vila-Matas a la hora de construir sus entradas son tan diferentes como sus propias

personalidades o la obra de creación de uno y otro. Hay algunos puntos de contacto entre sus maneras de ser, sobre todo en lo que afecta a la tendencia al rechazo de la vida social, a la protección de su vida privada y a la soledad, e incluso al aislamiento; pero son pocos los que podemos apreciar entre sus respectivas retóricas compositivas. Tanto Gimferrer como Vila-Matas han construido dos dietarios muy personales que son reflejo, en gran medida, de su propia personalidad. Y lo son porque, tanto en el método de composición del *Dietario*, como en el del *Dietario voluble*, podemos apreciar la concepción artística de cada uno de ellos y sus inclinaciones expresivas, bien hacia el lenguaje neutro, apegado a lo conceptual, que leemos en Vila-Matas, bien hacia el riquísimo y sensual lenguaje lírico que utiliza Gimferrer. No se trata sólo de la identificación con unos u otros temas, con unos u otros autores, que también, sino de la manera como cada uno de ellos se enfrenta a la redacción de las entradas.

Partiendo ambos de un mismo contexto, la publicación de sus textos en la prensa diaria, ¡qué diferentes personalidades se manifiestan a partir de la concepción retórica de la que cada uno de ellos se vale para construir sus entradas! El índice estadístico ha sido elocuente en cuanto a la coincidencia de la dedicación plena de ambos autores a la literatura y todo lo relacionado con ella, pero otros apartados, como los relativos a la vida íntima y los relacionados con la vida cotidiana o la propia ciudad ponen de relieve la diferente implicación personal y con el medio que tienen cada uno de los autores. No quiero abordar en este epígrafe la cuestión fundamental de sus reflexiones sobre la poética literaria, aunque muy probablemente acaben confundándose con lo que ahora intento deslindar: sus procedimientos retóricos a la hora de confeccionar sus entradas.

Ambos autores dedican sendas entradas a lo que ya constituye, en la reflexión crítica, un tópico; el análisis de la primera frase de obras literarias famosas. Vila-Matas lo hace a partir de la lectura del

libro de Bernard Quiriny: *L'angoisse de la première phrase* y Gimferrer meramente en calidad de tópico literario del asunto. *De los comienzos* es el título de la entrada de Gimferrer. Ninguna de las entradas de Vila-Matas va precedida de título. En el de Gimferrer podemos apreciar a simple vista la perspectiva clasicista del mismo: “*De...*”, como en *De rerum natura*, *De profundis* o *De senectute*, por poner ejemplos bien conocidos. Comparemos el comienzo de ambas entradas, participando en el juego que ambos proponen a los lectores, para ver qué podemos concluir respecto del asunto que tratamos en este epígrafe:

Vila-Matas (2008:141):

No pego ojo porque ciertas palabras insisten desesperadamente en mostrarse como el comienzo de una futura novela: <<Cuánta ruina en cada cosa y qué exceso de retórica en la última hormiga.>>

Gimferrer (2002:190):

Herman Melville empieza *Moby Dick* dirigiéndose, franco y abrupto, a los lectores: <<Llamadme Ismael.>>

Tras la lectura de cada inicio, si leemos sin prejuicio –y discúlpeleme el ripio–, podemos sacar conclusiones pertinentes respecto de la actitud desde la que ambos autores enfocan su tarea. Vila-Matas, en primer lugar, utiliza el yo de forma enfática, usa un lenguaje coloquial y refiere un suceso propio de su vida literaria: el posible nacimiento de una narración cuyas primeras palabras constituyen un enunciado enigmático, sorprendente, propio de la literatura de vanguardia, que se adecua perfectamente a la mentalidad transgresora del autor. Él mismo deviene los límites de su propio mundo autorreferencial, en el que se mueve con la comodidad de quien pisa

terreno recorrido hasta la saciedad. El arranque coloquial implica un registro que, como procedimiento retórico, frecuentará Vila-Matas en todo el dietario, a pesar de que lo alternará con otros registros de diferente naturaleza. Hay una suerte de deliberado recurso a la “retórica menor” que acaso pueda deberse al hecho de tratarse de textos que serán publicados en un periódico. Vila-Matas sí cumple, en parte, a partir de lo que acabo de decir, la condición del diario íntimo: expresarse el autor a sí mismo, su mundo afectivo, sin cortapisas ni modelos sancionados por la tradición. La naturalidad de Vila-Matas, sin embargo, tan próxima a las formas habituales de su obra de creación, dan la impresión, al menos para quien esto escribe, de una cierta limitación expresiva, como si ese mundo cerrado del autor, esa campana temática y retórica bajo la que vive recluido, le hubiera impedido acceder a la diversidad de registros y a la polifonía de idiolectos que conviven en la sociedad.

El caso de Pere Gimferrer es bien diferente, porque el narrador empieza usando la tercera persona y hablando de un objeto externo a él, pero con el que el narrador mantiene una relación tan estrecha que el solo hecho de que forme parte de su mundo de intereses consigue revelar no poco de la personalidad de quien escribe. El aparente afán objetivo que puede haber en el inicio de la entrada desaparece en cuanto nos fijamos en los dos predicativos que califican al personaje, “franco” y “abrupto”. No sólo la doble, sino hasta la triple adjetivación hallaremos, como recurso expresivo en el *Dietario*, una profusión de subjetivismo a la que se sumarán ciertos usos que convertirán al narrador, como veremos inmediatamente, en una suerte de cicerone que guía a los lectores llevándolos de la mano a través de las escenas que narra, describe, evoca, sugiere o representa *ad maiorem auctoris gloria*.

Dejé dicho que ambos autores coinciden, a la hora de plantearse sus respectivos dietarios, en un aspecto en modo alguno original, la impronta literaria de sus textos autobiográficos, porque la

escritura de los dietarios lo tiene todo del mundo privativo de cada dietarista y, en el caso de escritores como los presentes, no es infrecuente que los límites entre el dietario y la obra creativa se difuminen hasta desaparecer, lo que ocurre a menudo en el caso de los dos escritores que nos ocupan.

Me parece más marcada dicha función en el caso de Vila-Matas, porque cualquier texto surgido de su pluma, pertenezca al género al que pertenezca, es susceptible de acabar formando parte de su obra de ficción. Eso es lo que ocurre, en un ejemplo muy significativo, con las entradas relativas a su crisis renal, escritas en los meses de mayo y junio de 2007 (2008:36-45). El autor escribía de forma simultánea el presente *Dietario voluble* y *Exploradores del abismo*, un volumen de cuentos publicado en setiembre de 2007. En cierto momento debió de decidir que parte de las entradas que aparecen en el *Dietario voluble* bien podrían formar parte, por derecho propio, del cuento –auténtica *nouvelle*, dada su extensión– titulado *Porque ella no lo pidió*.

Del cotejo entre ambos textos podemos extraer algunas consecuencias interesantes, no sólo por la reelaboración pertinente al pasar el relato de la categoría de “documento” a la de “ficción”, sino, sobre todo, por la naturalidad con que una referencia íntima se instala en la ficción, quizás porque ya cuando nació como confidencia para el *Dietario voluble* el autor era acaso consciente de la dimensión literaria que posee todo lo que a su persona concierne, la enfermedad incluida. Las entradas del dietario, por consiguiente, asumen una condición de textos de creación que, más allá del posible “vuelo gallináceo”, municipal y espeso, de algunos temas, como los controles en los aeropuertos, la histeria política o los reniegos contra la vulgaridad del paisanaje patrio, amén de ciertas puerilidades como sus imposturas transitorias, “jugar a odiar” a alguien durante un viaje, por ejemplo, admiten el transplante a la obra de ficción como en el caso que estamos analizando.

En la ficción añade que ha ido a Argentina “para promocionar mis novelas” (2007:252), lo que no figura en el dietario, donde, por el contrario, el autor manifiesta no poca oposición a esa labor (2008:53): “me siento cercano a quienes, como John Updike están convencidos de que la obra escrita habla por sí misma y se encuentran incómodos cuando se ven empujados a la fastidiosa promoción del producto, a ejercer de anuncios andantes y parlantes de sus libros”.

En el cuento añade unas reflexiones(2007:252): “Pero ¿cómo podía yo imaginar algo así?, ¿cómo podía yo imaginarme que me estaba muriendo?”, que están ausentes de las entradas pertinentes del dietario, por más que, sin cambiar nada, pudieran aparecer en éste con mayor propiedad que en aquél, dada la trivialidad expresiva de dichos interrogantes, perfectamente prescindibles, desde el punto de vista estilístico.

De otra naturaleza es el cambio que efectúa en un aspecto importante del relato: su respuesta a los familiares o amigos que le interpelan sobre por qué llega sin maleta. Mientras en el dietario afirma que dijo (2008:37): “– Mis lágrimas las dejé en el mármol” , en la versión de ficción afirma (2007:252): “– La vida no sabe qué clase de vida lleva”. Dado el abismo entre ellas, es legítimo pensar que acaso la primera, la del dietario, haya sido escrita ex profeso para el mismo. En cualquier caso, la respuesta de la ficción mantiene la coherencia del mundo literario de la persona/personaje y es congruente con las preguntas anteriores a las que responde.

Otro cambio, no menor, aunque en apariencia pudiera pensarse que es mínimo, es la división del texto del dietario para aislar, en la ficción, un texto que, individualizado merced a la numeración, adquiere la categoría de aforismo, uno de los principales motivos dinámicos en los textos de Vila-Matas (2007:254): “Recuerdo que en los momentos en que he logrado sentirme optimista acababa sospechando que el optimismo era también una enfermedad”. Más adelan-

te comprobaremos la importancia de los aforismos a la hora de analizar el modelo compositivo de Vila-Matas, pues el propio autor hace una encendida defensa del uso de los mismos como elemento estructural de sus obras, lo que, dada la íntima relación que hemos establecido entre ellas y la escritura del dietario, vale igualmente para éste.

Otra diferencia notable es la supresión que efectúa Vila-Matas de una de las expresiones que usa Sergio Pitol para describir su propia hospitalización, tras haber recogido Vila-Matas, ¡con pasmo e incredulidad!, la afirmación de aquél de que le gusta la vida de hospital (2008:39): “me traen el pato para que orine” es la frase que aparece en el dietario y que es suprimida en el cuento, ignoro si por estética o porque es un americanismo para *cuña*, el término común en los hospitales españoles. Acaso tenga también algo que ver con cierto pudor del autor, poco dado a recrearse en la realidad del cuerpo. Por eso sorprende que se atreva en la ficción a describir lo que calla en el dietario, cuando parece éste el sitio más apropiado para ese tipo de descripciones (2007:255-6): “llevo una ortopedia incómoda –una sonda en el pene– que limita mis movimiento (...) La sonda desemboca en un saquito al que va a parar la orina y que disimuladamente va, por debajo del pantalón, atado a mi pierna derecha”. Es interesante destacar el hecho de que estos detalles no aparezcan en el dietario y que éste se publique por entregas en un diario de ámbito nacional; y que sí aparezcan en la ficción publicada en libro, como si hubiera mayor distancia con los lectores del libro que con los del diario. También podría entenderse como un intento de huir de la frivolidad o del sensacionalismo que tienen, en un diario, ciertas revelaciones, lo que no ocurre con las mismas cuando se publican en un libro. Con todo, el hecho de que a la hora de recopilar las entradas en un volumen tampoco aparezcan esos detalles invita a pensar seriamente en ese pudor propio de un autor de tan marcado carácter intelectual.

En el caso de Gimferrer, la identidad entre su obra de ficción y el dietario se manifiesta en la técnica fragmentaria y en el recurso de la intertextualidad, que el autor maneja con envidiable soltura. De hecho, esa suerte de afán enciclopédico con que el autor construye su dietario conforma, de modo indirecto, una autobiografía y una poética: en cada uno de los autores escogidos, y en el momento vital concreto que se destaca de ellos –habitualmente el último momento, el de la muerte, merced a lo cual el dietario casi podría haberse subtítuloado “obituario” con absoluta propiedad¹¹–, Gimferrer va edificando no sólo su propia imagen, sino también un canon y, sobre todo, una poética. Fervorosamente romántico, el autor ha hecho íntimamente suya la sentencia petrarquista, *un bel morir tutta una vita onora* [canción XVI, *In vita di Madonna Laura*] y ha escogido ese significativo y trascendental momento de la muerte para rendir su particular homenaje crítico a los autores de su canon particular.

Sólo una de las entradas del *Dietario voluble* coincide con la marcada tendencia necrófila de Gimferrer, aquella en la que el autor evoca su entrevista con Daniel Emilfork, recientemente fallecido, quien le inspiró el personaje de Tongoy, “el hombre más feo del mundo”, en *El mal de Montano*. El final de esa entrada es también muy significativo en el proceso de composición del *Dietario voluble* (2008: 60):

Recuerdo que, al atardecer, en la austera casa de Montmartre, pasamos a hablar en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Y que todo eso creó un clima de bella y extraña felicidad, que ya en el momento de vivirlo parecía estar yo viviéndolo exclusivamente para el recuerdo.

¹¹ De hecho, ni siquiera falta una entrada en la que el autor evoca su propia muerte literaria: “Hace tiempo, en un poema antiguo, me imaginaba a mí mismo –máscaras literarias– muerto misteriosamente en un hotel exótico, con estas muertes metafóricas que inventa la literatura –la muerte como avatar del texto–, y Charlie Chan, diligente, era llamado para encargarse de la investigación del caso”.

Gimferrer se refiere a un poema de *La muerte en Beverly Hills* (1968), en el que escribe: “Debo de parecer un loco batiendo palmas solo/y cantando en alta voz en este cuarto de hotel/(...) Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a Charlie Chan”.

Ser consciente de la literaturización de la vida en el instante mismo de ser vivida es, también, una notable característica del dietario de Vila-Matas, y explica la confusión deliberada que el autor practica en sus textos y la ambigüedad resultante, cuyo único objetivo es hacer dudar al lector de la propia existencia del autor: nada le complace tanto a Vila-Matas como que se tomen por ingeniosa fabulación los únicos episodios verídicos de su biografía o de la de otros, debidamente trasplantadas a la ficción.

Gimferrer, por su parte, que es en quien estábamos, concibe sus entradas como calas poéticas en realidades cuyo prestigio cultural exime al autor de tener que dar explicaciones sobre la elección de las mismas. Aunque se trate de un canon personal, no es menos cierto que se trata, igualmente, de un canon ampliamente compartido. ¿Qué hay de personal, entonces, en la visión de Gimferrer? En primer lugar su modo retórico de acercarse a esas realidades, con una técnica compositiva muy depurada, y, en segundo lugar, el hecho de tratarse de una vivencia personal de la obra o la vida de esos autores, no de un frío análisis académico, aunque muchas de las conclusiones a las que llega tengan, por descontado, un alto valor hermenéutico, si bien el autor no se ajusta a modelos críticos concretos, y basa el apreciable valor de sus juicios en sus experiencias humana y lectora, unidas a una poderosa intuición y a una feliz capacidad de síntesis.

En Gimferrer hay un modo indirecto de aproximación, un rodeo que tiende a despistar al lector sobre quién será el personaje del que está hablando. El método se constituye como procedimiento que se repetirá infatigablemente a lo largo del volumen. En sus entradas, Gimferrer adopta el papel de cicerone que va guiando al lector atentamente, con auténtico mimo. Se manifiesta en esa disposición solícita algo más que el espíritu de servicio: la paradójica voluntad expresa de no permitir que el lector explore por su cuenta. El narrador

quiere atarlo en corto y evitar que divague su atención. A veces parece un viejo maestro señalando con su dedo desazonado la línea que el aprendiz de lector acaba de saltarse. El método, sin embargo, no nace perfecto desde el inicio del dietario, sino que se va perfeccionando poco a poco, entrada tras entrada, hasta llegar a la titulada *Dibujos venecianos*, que marca un antes y un después, en esa función de cicerone del narrador (2002:124): “Estos dibujos venecianos del siglo XVIII que tengo ahora ante mí (...) El ojo ve, más que formas estables, una indefinición movediza de esbozos de formas (...) No: aquí la tinta y el papel nos hablan de una Venecia más tenue (...) Mirad: en uno de estos dibujos, el gran Francisco Guardi... (...) la Venecia de estos dos dibujos de Canaletto que ahora miro.” Más tarde, en *La pistola y los salones*, sobre la muerte en duelo de Alexandr Pushkin observamos la consolidación de la técnica(2002: 175-78):

No: este poeta, ahora, no lo encontraréis en el campo (...) ahora lo encontraréis en los salones (...) Mirad, parece un cuadro (...) Un amigo suyo nos lo explica: (...) Quiero detenerme ahora en un momento de este poema[Eugenio Oneguín] (...) Y, mirad: estamos en los alrededores de San Petersburgo en uno de los últimos días de enero de 1837 (...) Ya no es hora de hacer versos escuchando música de Rossini; es hora, quizá, de mirar cara a cara un destino que presentimos, turbiamente y como a oscuras, en el entramado de un poema.

Técnica que, desde entonces, reiterará a lo largo del Dietario como ocurre en *Una amazona* (2002:213): “No: no es un cartel con tinta negruzca que el tiempo haya palidecido. Estamos en una noche de octubre, en el año 1864, en Londres, en un local de Westminster Bridge Road”; o en *Señoras con pieles* (2002: 261): “Esta tarde de agosto del año 1836, la marea sube en la playa de Trouville”.

Corolario del método que el autor ha ido creando paulatinamente, entrada tras entrada, es la importancia del presente como

tiempo privilegiado de la acción, de lo representado. Gimferrer quiere que “vivamos” el suceso desde dentro, que nos sintamos fuera del tiempo, parte de esos momentos que nos narra o describe, a fin de que nuestro juicio no presuponga la historia que ha precedido a esos hechos o que viene tras ellos, de modo que no se conviertan en un obstáculo para poder apreciar todo los matices de ese contenido, de ese presente “congelado”.

El tiempo histórico, así pues, se detiene, queda en suspenso: sólo existen esos instantes que sirven para ilustrar, iluminar o explicar una vida, de ahí que, a la hora de escribir, el autor lo haga desde una perspectiva plástica que asemeja las entradas más a la representación gráfica que a la narración propiamente dicha, lo cual está en relación con el privilegio que Gimferrer otorga a la mirada a lo largo del dietario y que, en mucha menor medida, hallamos también en Vila-Matas.

El narrador como mirón es un personaje recurrente en ambos dietarios. Se deriva de ese enfoque un uso privilegiado de la descripción en el *Dietario* de Gimferrer, mientras que la descripción está prácticamente ausente del *Dietario voluble* de Vila-Matas, quien rara vez recurre a ella. Incluso podríamos hablar de un dietario descriptivo y otro narrativo, como rasgo caracterizador básico de uno y otro, pero, sin faltar a la verdad, no dejaría de ser un reduccionismo injusto. En justa correspondencia con el *ciceronismo* que vertebra las narraciones, o mejor dicho, las descripciones de Gimferrer, la primera persona del plural se convertirá en la persona habitual de muchas entradas, siendo sustituida a veces por la tercera persona impersonal del verbo haber para marcar la rotunda presencia de seres u objetos, volviéndola independiente de su relación con el tiempo o con las personas o cosas que las rodean (2002: 257-8): “Desde la ventana podemos ver (...) Si entramos en este restaurante (...) nos sorprende de súbito el vocerío de los parroquianos. Vemos muchos sombreros colgados en la pared (...) Asomémonos a la ventana.

¿Una carroza que pasa? No: ante un restaurante modesto hay un muchacho solo.” Tan del agrado de Gimferrer fue la invención de su método que, tiempo después, lo volvería a usar en la serie de retratos que, bajo el título de *Los raros*, tomado prestado de Rubén Darío, publicaría en el diario *El País*. Y antes en su novela histórica *Fortuny*.

Como vemos, pues, un método sólido, algo inencontrable en Vila-Matas, quien depende, como en él tiende a ser natural, de la improvisación del instante. Cada una de sus entradas tiene un punto de partida diferente y el desarrollo de las mismas viene marcado exclusivamente por el contenido del mismo. A la hora de intentar “fijar” un esquema, todo lo más que podría decirse de Vila-Matas es que cualquier experiencia consignada en las entradas ha de tener un referente literario cuya exclusiva función es la de dotarla de sentido, la de otorgarle una suerte de “carta de naturaleza” sin la que no pasaría de mero hecho insignificante, trivial. Son numerosos los ejemplos de tal procedimiento (2008:67): “Como he llegado a Praga en un martes 14 de noviembre, siento curiosidad por ver qué hacía Kafka en esta misma fecha de otro año, y busco en sus *Diarios*”. Cualquier acto, pensamiento, decisión, contratiempo o aventura ha de tener, casi en el acto, un correlato literario, algo así como el refugio donde sentirse seguro frente al mundo, frente a lo externo, frente a la realidad adversa. Ninguna experiencia, por inusitada o inesperada que sea, consigue desasosegar al autor si tiene a mano ese refugio consolador del necesario correlato literario que, además, dignifica, la naturaleza de esos sucesos reales, o, como mal menor, atenúa su vulgaridad. Su procedimiento compositivo se refleja a la perfección en una de las entradas de mayo de 2007 (2008:138-9):

- Es mediodía y acabo de entrar en La Galerie d’Orient cuando suena el teléfono móvil. Me encuentro en el 42 de la Avenida de la Porte d’Ivry, en Chinatown, París, donde según todas mis informaciones, Madame Chang tiene hierba de trigo, un

producto que se consume como si fuera té y que tiene asombrosas propiedades medicinales, muy especialmente contra la hipertensión arterial.

Quien me llama al móvil es una amiga que se encuentra en Cracovia, donde pasea con el poeta Adam Zagajewski (del que precisamente acabo de leer su espléndido *Dos ciudades*) y el editor Jaime Vallcorba. Le cuento que la escena que estoy viviendo tiene parecidos razonables con el comienzo de una novela de Paul Auster y que se lo puedo retransmitir todo en directo, pues acabo de entrar en la tienda de Madame Chang y voy a preguntarle por su misteriosa y milagrosa hierba de trigo. En *La noche del oráculo*, Sydney Orr compra en El Palacio de Papel, la librería del misterioso señor Chang, un cuaderno de color azul que pondrá en marcha la laberíntica historia de la novela de Auster.

La señora Chang me muestra con orgullo el diploma chino que certifica que su hierba de trigo es la única verdadera del barrio. Ahora bien, el milagroso producto se ha agotado y no volverán a tenerlo hasta dentro de unas semanas. A lo largo de casi un minuto, las conversaciones con Cracovia y las que tengo con la señora Chang son simultáneas. Polonia, Pekín, Palacio de Papel... Es como si la letra P estuviera tomando posiciones en mi cabeza. Una historia ha comenzado, pero no sé cuál. Le digo a mi amiga de Cracovia que felicite a Vallcorba por haber publicado a Zagajewski, pero también por haber editado *Vida de Samuel Johnson*, de James Boswell. Y cuelgo, porque la letra P parece estar pidiéndome paso, no sé hacia dónde.

Aquí observamos esa necesidad casi compulsiva de trazar la analogía literaria que eleve a las alturas de las situaciones prestigiosas de “lo literario” incluso los más banales o triviales actos de la vida cotidiana. Ése es el único método identificable en el *Dietario voluble* como técnica compositiva, método que está estrechamente relacionado con el día a día del autor, una vida llena de ajetreo editorial y viajero, como lo prueban las numerosas entradas dedicadas a las infames experiencias en aeropuertos y en vuelos. No puede, con todo, hablarse propiamente de una Biografía literaria, al estilo de la de Coleridge, sino de una literaturización de la propia vida, puesto

que cualquier mínimo incidente o suceso personal es elevado de inmediato a los altares de lo literario, en un proceso transformador del que ya hemos dado cuenta con anterioridad. Hay, reconocibles textualmente, dos precedentes literarios de ese modo de enfocar la creación de sus entradas desde la cotidianeidad: Julio Cortázar, de cuya inventiva y particular estilo el autor hace una recreación en la excelente y bienhumorada entrada dedicada al “arte de regalar libros”; y Augusto Monterroso a quien Vila-Matas define como autor “híbrido e inclasificable”, es decir, miembro eminente de su canon particular en el que a él mismo le gustaría ser definido de la misma forma. La anécdota cotidiana ya se recoge con una potente referencia literaria (2008:21) “Si estoy a solas en casa y entra una solitaria y banal mosca, me acuerdo inmediatamente de Kafka cuando en un relato decía que su quinto hijo era tan insignificante que uno se sentía literalmente solo en su compañía”. A partir de la anécdota entramos ya en el desarrollo del tema “Todas las moscas son distintas, pero se parecen tanto entre ellas que...” que acabará llevándonos al *Movimiento perpetuo* de Monterroso e incluso, por contraste, a Ramón Gómez de la Serna, a quien el autor clasifica como “escritor-mosquito” con suficiente ambigüedad como para no dejar clara su aversión o su admiración (2008:22): “Sobre los mosquitos se ha escrito menos. Quien mejor se acercó a ellos fue un escritor de su misma especie, un escritor-mosquito, Ramón Gómez de la Serna: <<Menos mal que a los mosquitos no les ha dado por tocar el saxofón.>>” Después, la entrada adquiere un cierto carácter narrativo con final cómico: mata con sal y pimienta a la mosca que le molesta una vez ha caído ésta en el zumo de tomate; al que se suma una evocación de un recuerdo de infancia, la lectura de un cuento de los hermanos Grimm en la que recuerda que se preguntaba: “¿Alguien oyó alguna vez toser a las moscas?” El autor no escribe un trabajo académico, sino una obra autobiográfica, por lo que es injusto pedirle la fidelidad de la cita, aunque es admirable que haya conservado en la

memoria con tanta aproximación el recuerdo de una lectura de infancia que, en realidad, es como sigue: “¡Uh!, ella puede ver el viento viniendo por las calles y oír las moscas tosiendo”, y que pertenece al cuento *Elsie la lista*, de los hermanos Grimm.

En resumen, mientras Vila-Matas se plantea su DV como una suerte de reino del capricho en el que presta atención desde lo más relevante a lo más nimio, como que le dé por “recopilar (...) nombres de personas nacidas el año en que nací”, Gimferrer mantiene una exigencia temática de la que no se apea en ningún momento, ni siquiera cuando habla de ciertos temas que pueden ser considerados banales, como el entrenador de fútbol Helenio Herrera, las Olimpíadas o los matrimonios de la corte monegasca. Vila-Matas se deja arrastrar por sus ventoleras, sus caprichos, sus hartazgos, sus explosiones de ira o de arrepentimiento o de nostalgia sin siquiera reconsiderar si están o no a la altura de sí mismo y de su obra, de cuya “altura” tan orgulloso se muestra. Gimferrer establece un modelo compositivo y ajusta a esa “plantilla” los más dispares asuntos, siempre con un nivel expresivo que entra de lleno en lo poético, no sólo por la adjetivación, sino por la propia concepción de la entrada, tal y como acabamos de explicar.

4. Autorretrato

Es evidente que de un dietario emerge, directa o indirectamente, un autorretrato de su autor. Los de Vila-Matas y Gimferrer no son una excepción. Con todo, ya he anticipado en la introducción que no son dos autores cuyos dietarios giren en torno a los pequeños o grandes acontecimientos de su vida íntima, sino a sus preocupaciones literarias y artísticas. Vila-Matas, curiosamente, a pesar de su inmersión vital en la literatura, lo que le ha llevado a un proceso de evidente literaturización de su propia vida, se acerca mucho más al modelo clásico del diario íntimo en el sentido de que presta más atención a su circunstancia personal cotidiana, mientras que Pere

Gimferrer es parquísimo en la consignación de vivencias personales que pudieran permitirnos conocer su retrato de forma cabal.

Esa gran diferencia entre uno y otro dietario quizá se deba a que el *Dietario voluble* de Vila-Matas recoge la época en que el autor sufrió una crisis renal que lo llevó al borde de la muerte, lo cual, indudablemente ha tenido una repercusión evidente en las páginas del mismo. No en exceso, pero sí en número suficiente como para poder perfilar ese autorretrato que se ofrece a los lectores a veces de forma directa, sin pudor alguno, e incluso con las contradicciones propias de cualquier ser humano. No ocurre algo semejante en el Dietario de Gimferrer, cuyo autorretrato, casi siempre evocaciones de los años de la infancia y de la adolescencia, debería de surgir a partir de las únicas 10 entradas, entre las 227 del total del libro, que lo tienen como protagonista; entradas que deberían de servir, como textos privilegiados, para trazar ese autorretrato. Sin embargo, y como ya indicamos con anterioridad, en el caso de Gimferrer el autorretrato que aparece en *Dietario* es un autorretrato a través de persona interpuesta, un procedimiento que el autor usa no sólo con habilidad, sino con evidente complacencia, porque, además de rendir homenaje a sus autores venerados escoge de ellos, preferentemente, los rasgos con los que él mismo se identifica, hasta el punto de que al retratarlos a ellos el autor es muy consciente de estar retratándose a sí mismo, como veremos a continuación.

En este epígrafe pretendo no tanto ofrecer un retrato acabado de los autores de los dietarios, algo que con el material que estos ofrecen no es posible, dada la parvedad de noticias personales que en ellos se contienen, cuanto describir de un modo general ciertos rasgos de la personalidad de cada uno de ellos que se reflejan directa o mediatamente en las entradas de sus dietarios. Más, así pues, una etopeya que una imposible prosopografía, pues, al margen de algún dato aislado, como la escasez de peso y de altura de Vila-

Matas cuando era joven, o la presencia altiricono y desgarbada de Gimferrer, ninguno de los dos se complace en describirse.

La circunstancia de cada uno de los dietaristas es muy diferente, a pesar de que ambos son catalanes, viven en Barcelona y tienen una marcada tendencia al aislamiento, a la vida casera y a la misantropía, amén de compartir su condición de escritores y su dedicación al mundo de la literatura. Relevante, aunque sólo desde la perspectiva española, es el hecho de que Vila-Matas escriba en castellano y Pere Gimferrer lo haga preferentemente en catalán, puesto que también tiene obra en castellano, y que pertenezcan, en definitiva a dos literaturas distintas, puesto que la cultura en la que ambos se desenvuelven es única y trasciende las fronteras locales y los idiomas, si nos atenemos al canon que establece cada uno de ellos en su dietario respectivo, y que presenta no pocas coincidencias, aunque también divergencias notables.

Mientras Vila-Matas se nos presenta en DV como una persona atenta a lo que le rodea social, política y artísticamente, además de todo aquello que le acontece como persona, Gimferrer se refugia en D, desde el comienzo, en una evocación de tiempos pretéritos, con contadas incursiones en el pasado inmediato y contadísimas en el presente, y solo en rarísimas ocasiones desciende desde esa perspectiva de la alta cultura al humilde teatro de lo cotidiano para interesarse por algo que atañe al común de los mortales, si bien las reflexiones de Gimferrer sobre la Historia, el Poder y la Tiranía se realizan siempre a partir de hechos históricos concretos, hechos casi siempre cercanos al dietarista.

La preocupación política de ambos se manifiesta de forma diferente también. Mientras Vila-Matas se identifica como un intelectual de izquierdas, sin compromiso concreto reconocido, pero con una profunda base ética y un evidente escepticismo respecto de la marcha de la vida política, Pere Gimferrer se identifica con los círculos progresistas y catalanistas a los que les gustaría haber podido saltar

sobre el yermo de la dictadura franquista para enlazar con las épocas del noucentisme y la de la desgraciada Segunda República, la poderosa vida cultural de las cuales sigue siendo, en Cataluña, la referencia más importante, una suerte de Edad de oro de la cultura catalana que no pudo tener la continuidad que le hubiera permitido desarrollarse en igualdad de condiciones con cualquier otra cultura. Las reflexiones sobre la vida política española de Vila-Matas podrían tener su equivalente, *mutatis mutandi*, en las reflexiones que Gimferrer hace sobre el poder en diferentes entradas de D.

La perspectiva ideológica de Vila-Matas implica una crítica a la “derechona”, que diría Umbral, a la que Vila-Matas se refiere, sin mayores distingos, como “los franquistas”. La posición de Vila-Matas en el abanico ideológico está clara (2008:255-6):

Poco antes de iniciarse la campaña electoral que desemboca en este 9 de marzo, se presentó la plataforma de <<artistas e intelectuales>> en apoyo a ZP. Los titulares de prensa hablaron sólo de <<artistas>>, tal vez porque no vieron allí muchos intelectuales, quizás porque se dejaron llevar por el menosprecio que suele conllevar esa palabra. No es país para intelectuales.

¿Dónde están, por cierto? Algunos posicionados en el marxismo o en el fascismo, y otros en plataformas políticas. Pero los más afines al aire del tiempo¹² están en sus casas, viviendo en una tensa discreción desde que comprendieron que el individuo está vendido ante los poderes de una maquinaria burocrática estatal implacable, que les conduce, por ejemplo, a un debate técnico, a un debate televisivo previsible, a un previsible empate técnico, a un empate televisado, a un previsible empate roto, y así hasta el infinito.

Ante semejante maquinaria, ¿qué hacer? Es inútil –tal como vio perfectamente Kafka– luchar contra esos poderes porque

¹² Expresión que parece, por cierto, anuncio publicitario de una colonia de Nina Ricci, dicho sea con todos los respetos...; pero la conciencia crítica de Vila-Matas respecto de ciertas expresiones deja mucho que desear. Es cierto que escribe un dietario y que manifiesta una cierta relajación, pero la inclusión (2008:37) del epifonema “¡Vaya viaje!” para concluir el resumen de su estancia de enfermo grave en Argentina es una prueba de ese descuido, entre otras.

son muy potentes y, sobre todo, demasiado sutiles. No es un problema específico de este país, sino general. Los intelectuales más lúcidos son conscientes de que la élite a la que ellos pertenecieron, la *intelligentsia*, ese estrato social que tiene sus orígenes más lejanos en los *guardianes* de la República platónica— está profundamente desalentada. Todos ellos vienen constatando, desde hace décadas, que cuanto dicen y hacen no es escuchado, se queda en una proporción muy pequeña de lectores, de estudiantes, de electores o de opinión pública. Personas de gran exigencia intelectual y potentísima inteligencia son hoy plenamente conscientes de que su destino en la vida —explicar lo que han entendido y que los otros no comprenden o no quieren ver— no sirve para nada porque a los otros ni les incumbe ni lo comprenden ni lo quieren saber.

No es país para la sabiduría y el pensamiento.

Frente a esa toma de posición tan clara y contundente de Vila-Matas, que justifica, además, su exclusión voluntaria de ciertos movimientos “orgánicos” de intelectuales en defensa de tales o cuales tesis, Pere Gimferrer, tal y como es habitual que se conduzca en su *Dietario*, se manifiesta de un modo indirecto, como sucede cuando en la entrada dedicada al concepto de plaza, *En una plaza pública*, analiza un lugar central pero escasamente emblemático de la capital de Cataluña, la plaza de Cataluña, sin realizar un planteamiento propiamente ideológico o partidista, sino una reflexión de alcance cultural cuyo valor político no se traduce en un posicionamiento partidista en ningún momento (2002: 159-60):

Ahora mismo, y aquí mismo, lo que precariamente pueda quedar de la plaza de Cataluña —un islote inseguro, con surtidores y césped y estatuas clásicas, cercado, insultado y como aturdido por la náusea del humo y la ansiedad de los cláxones— ofrece, en el fondo, el espectáculo, patético, de un intento de mantener el sentido de una plaza que, desde el mismo nombre y el emplazamiento urbanístico, tenía mucho de símbolo de una colectividad. Humillada, precaria y deteriorada, la plaza de Cataluña se convier-

te así en otro tipo de símbolo involuntario pero muy elocuente: el símbolo de la insegura y manoseada identidad catalana.

No será la última vez que Gimferrer se lamenta de lo que Cataluña (la cultura y la lengua catalana) pudo haber sido y no fue, si bien reservo ese otro lamento para cuando cotejemos la vivencia de la propia ciudad que tienen ambos personajes, puesto que, como ocurre en el texto citado, la expresión política del autor siempre escoge algún pretexto sea ciudadano, histórico o cultural para manifestarse. Quizás el hecho de que Vila-Matas publique semanalmente las entradas de su *Dietario voluble* en un diario de alcance nacional le “fuerce” a tener que escribir sobre lo que, en un momento dado, es noticia compartida con sus lectores habituales, como las reñidas elecciones del 9 de marzo de 2008; ello y el hecho objetivo de disponer de una privilegiada plataforma de expresión al alcance de muy pocos.

Parte esencial del autorretrato de ambos dietaristas sería, en el caso de Vila-Matas (llevado por su admiración hacia los escritores “borrados”, invisibles), la aspiración a dejar de ser quien es y a metamorfosearse en otro, lo que constituye uno de los ejes temáticos de DV; mientras que en Gimferrer lo sería el hecho de autorretratarse en el retrato que hace de los demás.

Vila-Matas reitera a lo largo de todo el DV esa “necesidad íntima” de dejar de ser quien es (2008:27):

Allí mi consigna propia podría ser la de seguir los pasos de un autor nuevo que saldría de mi propia piel y que habría pasado por muchas ciudades mestizas y ahora estaría viviendo en una ciudad sin límites ni fronteras, apremiado por la necesidad de llenar el vacío con nuevas palabras y convertirse en un autor distinto al que siempre fue: un autor que sería como un lugar, como una realidad nueva, como una ciudad inventada: un lugar donde uno pudiera sentirse plenamente anómalo, forastero, alejado, aunque con casa propia.

Y ahora que podría hacerlo, el verdadero drama es que no se atreve o que no quiere renunciar a la sólida posición adquirida. ¡Qué duro habría de ser comenzar de nuevo una carrera literaria como “autor borrado”! Tendría, además, que cambiar radicalmente de temática y de recursos expresivos, porque, de lo contrario, no pasaría de ser un oscuro epígono de Enrique Vila-Matas. Así pues, en esas manifestaciones hay no poca retórica que, a fuer de reiterada, acaba convirtiéndose en una “manera” enojosa.

La sensación de que el vértigo de su vida abocaba a Vila-Matas compulsivamente hacia el futuro, al tiempo que no existe, contrasta con el aterrizaje en el presente que le depara su convalecencia, su forzado “ritmo lento”. Ese conflicto no se le presenta en modo alguno a Gimferrer, quien vive instalado en el presente de los tiempos evocados como una suerte de presente eterno por el que se pasea “como Pedro por su casa”... Vila-Matas (2008:44-5) califica su nueva actitud como “curiosidad flemática de diarista voluble y paseante casual: sé que hago reír, pero ando yo caliente”. El dietario suyo es, así establecido, un tipo específico de dietario, el “voluble”, cuya identidad se reconoce en todas aquellas características que vamos destacando de él. En una entrada, la dedicada al comentario de un debate televisivo entre una provocadora actual, Catherine Ringer, “moderna de nuevo cuño” la llama Vila-Matas, y un provocador añejo, Serge Gainsbourg, “moderno consolidado”, Vila-Matas califica a este último de “voluble”, en lo que parece una acuñación definitiva de una categoría estético-ideológica que no acaba, finalmente, de cuajar, pues no vuelve a insistir en ella. El único rasgo definidor de la categoría sería el de la “modernidad con ética”.

Gimferrer, sin estar tan encantado de haberse conocido, se limita a levantar acta de las transformaciones que ha sufrido personalmente desde el ayer hasta el presente, sabiendo, con todo, que hay un hilo conductor en el que reconoce su propia identidad, forjada

a lo largo de los años: la lectura, el cine, el arte, la escritura y la naturaleza serían las constantes de esa personalidad. Pero es a través del retrato de los autores de su canon como podemos establecer el verdadero autorretrato del autor, algo que hace Gimferrer en su diario de forma casi permanente. Cuando describe a algún autor se advierte que los rasgos que escoge para describir su personalidad o su obra coinciden con los que probablemente escogería Gimferrer para retratarse a sí mismo. Las entradas representan, ya lo hemos dicho, un autorretrato, pero también se acercan al *bildungsroman* y, por supuesto, a una poética. Gimferrer escoge la tradición en la que quiere insertarse y nos la muestra con el fervor de quien pretende emular a sus pares literarios.

En la descripción de Isidore Ducasse, ¿cómo podemos resistirnos a ver un trasunto, sin duda buscado, y con no poca complacencia, del propio Gimferrer (2002: 87):

Sí: Ducasse —es decir: Lautreamont; es decir, Maldoror— era eso. Un muchacho callado, sin encanto físico, cerrándose en sí mismo y aferrándose al recuerdo —¿ensueño?— de un mundo anterior, más puro.

En la segunda entrada de carácter autobiográfico puro, y sólo dos días después de la dedicada a Ducasse, cuenta Gimferrer la breve pero significativa anécdota del escolar que se desentiende de la clase de educación física y hace “librillos” (si hacer “novillos” consistía en escaparse de la escuela para tentar a las bravas reses; bien podríamos denominar hacer “librillos” al escaparse para refugiarse en la lectura, una expresión que en modo alguno podría cuajar en el habla coloquial de un país tan dado al fútbol, los toros y las procesiones, como olvidado de la lectura) (2002:88):

saqué del bolsillo del abrigo un libro que acababa de comprar. Era un tomito en rústica, con cubierta amarilla: *Yerma*, de

Federico García Lorca. Palabras de un poeta muerto. Palabras de otro mundo: las palabras bárbaras y genesíacas de las tierras de la sequedad, las palabras de la sensualidad áspera como un puñal de piedra o delicada y tenue como el aliento que, mientras caminamos, se hiela ante nosotros en una mañana de invierno. El sol apaciguaba aquel flamear de palabras en la paz clara del jardín. No me sentí solo. Miraba, de tiempo en tiempo, el agua del estanque.

Llama la atención el hecho de que esta evocación tenga que ver con una fecha, la víspera de Navidad, tan propensa a la evocación de los años vividos, como es bien sabido. Pero no es el único caso, en ambos dietarios, en que la fecha, y la efeméride o la tradición asociadas a ella, determina el contenido de las entradas, como ocurre con las dedicadas a las festividades del Día de Difuntos y de Todos los Santos.

Pero esa habilidad de Gimferrer para autorretratarse a través de persona interpuesta se aprecia en todo su esplendor cuando, más allá de las breves pinceladas con que destaca esta o aquella cualidad que comparte con los autores y autoras de su canon, retrata de forma extensa a Llorenç Villalonga (2002:130):

Tenía todas las cualidades el escritor civilizado en grado extremo: era irónico, escéptico, elegante, sutil, preciso, nostálgico de un pasado más elegante y noble, desdeñoso de un presente tosco y zafio. Un hombre de otro tiempo, sí; pero quizá de otro tiempo pensando, imaginado o soñado y no de ningún tiempo en el que él realmente hubiera vivido. Su paisaje interior era intemporal, lejano, mucho más lejano que el mundo de la aristocracia mallorquina de anteguerra. Él era un contemporáneo de Voltaire, siempre; de Laclos, en los momentos de galantería literaria; de Proust –un Proust contenido adrede, en tono menor, sin alzar jamás la voz, sin salir de los límites estrictos de la buena prosa clásica– cuando se ponía a recordar, o a imaginar que recordaba. Un moralista a la manera de Vauvenargues, de La rochefoucauld (...) ático, limpiísimo de prosa, mesuradamente lírico, irónico con igual

mesura. A ratos, un polemista, pero lo bastante inteligente como para no creerse del todo ni sus propios argumentos ni los del adversario; siempre, incluso cuando satirizaba, un hombre secretamente capaz de conmoverse ante la fragilidad de la belleza.

Estoy convencido de que si se ofreciera este retrato, suprimiendo las referencias mallorquinas, como el presunto retrato de Pere Gimferrer pocos serían los que no asintieran a la veracidad de la atribución.

A diferencia del *Dietario* de Gimferrer, muy ajeno a las preocupaciones personales, íntimas y privadas, en el *Dietario voluble* de Vila-Matas hay algunos momentos autobiográficos a veces incluso “descarnados”, como el texto que anticipa la crisis renal que lo puso al borde de la muerte(2008:35):

Pero no me he ocultado por eso. Sencillamente, es que hoy no estoy para nadie. Cuando llego a casa noto que hoy no estoy especialmente sociable. Ni falta que hace, por otra parte, pues no encuentro a nadie en casa. Todo es triste. Pienso en aquello que escribiera Blanchot: <<Cuando estoy solo, no estoy.>> No estoy ni para este dietario. No sé si me encuentro bien.

O como el reconocimiento, suponemos que difícil para un autor tan autosuficiente como él, tan pagado de sí mismo y de su propia valía, de su vulnerabilidad (2008:104-5):

He oído decir que la única manera de cuidar el ánimo es manteniendo templada la cuerda de nuestro espíritu, tenso el arco, apuntando hacia el futuro. Pero yo en este momento estoy solo, y atardece; veo desde mi ventana el último reflejo del sol en la pared de la casa de enfrente. Aunque mantengo templada la cuerda de mi espíritu, lo cierto es que tanto el momento el día como ese último reflejo no me parecen el contexto más adecuado para apuntar hacia nada. Por si fuera poco, me viene a la memoria *Sed de mal*, con Marlene Dietrich, ojos muy fríos e impávida, espetándole ro-

tunda a Orson Welles después de echarle las cartas: <<No tienes futuro.>>

Y es más, me llega de golpe la impresión, a modo de súbito destello, de que cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien: todos somos vulnerables, nos sentimos solos, tenemos muchos miedos y necesitamos mucho afecto. Eso aumenta mi impresión de angustia, aunque paradójicamente la impresión misma termina por revelarse muy feliz y oportuna cuando descubro que le hace sombra a todo, hasta a la pared de la casa de enfrente y al último reflejo del sol, y de paso incluso a cualquier idea de futuro.

Son momentos, los anteriores, que contribuyen de forma decisiva a la conformación del retrato del autor, pero he de repetir que son auténticos textos-islas en un vastísimo mar de preocupaciones literarias y culturales que absorben la dedicación de ambos dietaristas. Y no están exentos, por otro lado, de tener que enfrentarse a marcadas contradicciones, como pueden ser el “descubrimiento” que hace Vila-Matas de la “familia” tras haber pasado por la dura experiencia de su enfermedad renal y su descalificación de la misma cuando comenta *Dientes de leche* (2007) la última novela de su amigo Martínez de Pisón (2008:234):

Dicho de otro modo, siempre ha habido herencias de mala sangre y equívocos en las cosas y los gestos familiares, y esas herencias y errores heredados hemos de saber que serán –si no lo han sido ya– nuestra ruina más completa.

Dada la escasez de referencias personales, el retrato de cada escritor que podemos hallar en sus dietarios sólo podemos obtenerlo por la suma de informaciones que encontramos en las diferentes entradas, traten o no temas personales, pues cuando más interesados parecen estar en comentar algo ajeno a ellos, más se están retratando a sí mismos, como ocurría con el retrato de Llorenç Villalonga, por ejemplo, o como sucede con esa opinión de Vila-Matas sobre la familia, al hilo de una crítica literaria, olvidando el entusias-

mo con que había escrito, como veremos un poco más tarde, de la suya propia.

Dentro del variado capítulo del anecdotario, pues se trata de aspectos de la personalidad de los escritores que pueden considerarse de tipo menor, espigo aquí algunas semejanzas y diferencias de las que pueden extraerse algunas conclusiones relevantes respecto de ambas personalidades.

Pongamos por caso la reacción de ambos autores frente al esfuerzo físico y el deporte como espectáculo, una realidad personal y social frente a la que tienen respuestas relativamente parecidas. Si Gimferrer se refugiaba en la lectura frente a la educación física, Vila-Matas lo hacía en el ajedrez como una defensa frente al “sudor olímpico” (2008:49-51):

Si bien era entonces [1963] impensable pensar que un día el turismo de masas acabaría convirtiéndonos a todos los barceloneses en camareros, ya se notaban los primeros movimientos atléticos de culto inculto al deporte. Jugar al ajedrez era como defenderse de cualquier invasión futura de atletas y turistas. Ahora, en estos días, tengo la impresión de que millones de turistas analfabetos observan nuestros movimientos en el circo de arena [se refiere al “patio de arena” del colegio donde hacía las prácticas de gimnasia, mencionado antes].

Gimferrer se opone a los fastos olímpicos y a su banalidad a través de dos autores tan significativos como Cortázar y Paz, quienes reaccionan frente a las matanzas de Múnich y de México, respectivamente. Vila-Matas quiere defenderse, mediante la práctica del juego milenario, de la atrocidad de lo que él llama “el culto inculto al deporte”, cuyo corolario son manifestaciones deportivas como los Juegos Olímpicos que llenan la ciudad de turistas y deportistas. Los juicios de Gimferrer acerca de la cita olímpica son de una contundencia adversa sólo a la altura de su desvío elitista frente a la ado-

cenada opinión popular que celebra no sólo su celebración, sino poder ser los anfitriones de tan magno evento comercial (2002:168-9):

La muerte moral de las Olimpíadas no es de ahora: estaban muertas en 1968, estaban muertas en 1972. Sobre un fondo de violencia, mentira y mercadeo, se sostenían sólo como una fachada, tan ilusoria como una decoración de teatro repintada apresuradamente por los tramoyistas. Por dentro, todo eran ruinas (...) No hay <<neutralidad>> deportiva y, en rigor, no hay deporte, sino espectáculo deportivo y negocio deportivo (...) Convocar unas Olimpíadas es comenzar una casa por el tejado. Antes sería preciso construir un mundo donde tuviera sentido convocar unas Olimpíadas. Las Olimpíadas de ahora son sólo una determinada inversión de capital –monetario, técnico, humano– que no daría a Píndaro materia ni para un solo verso. Son un espectáculo costoso y amortizable, no una manifestación del espíritu colectivo.

A doce años vista de la Olimpiada de Barcelona no se puede decir que las dotes de augur sociológico de Gimferrer fueran muy notables, máxime a la vista de cómo ha evolucionado la apreciación social de los Juegos Olímpicos, aunque no por ello su opinión deja de ser muy respetable y asistida por la razón en sus pronunciamientos. Piénsese, por otro lado, que el contexto de este rechazo a los Juegos Olímpicos es la interferencia política que llevó a que muchos países boicotearan la celebración de los mismos en la ciudad de Moscú el mismo año de la escritura del dietario de Gimferrer, 1980.

Aunque en DV hay pocas entradas dedicadas al comentario de los fenómenos climatológicos, frente a la abundancia de ellas en D, hay una coincidencia sustancial entre Vila-Matas y Gimferrer: ambos escritores prefieren el frío al calor. Confiesa Vila-Matas (2008:75-6): “Me fascina el frío. He llegado a pensar a veces que el frío dice la verdad sobre la esencia de la vida (...) Detesto el verano, el sudor de las suegras despatarradas por las arenas del circo de las playas, los arroces al sol, los pañuelos para el sudor”. Gimferrer, sin caer en la denostación de sus imposibles semejantes, también se queja del

calor, al que representa en reiteradas ocasiones con la misma imagen la de la maza que nos golpea (2002:302): “El sol es aún la gran maza que golpea y arde”. El calor es, para él, un auténtico enemigo, de primer orden (2002:300): “El verano es el gran adversario de la vida interior”, una constatación que le lleva a la exageración cuando afirma (2002:300) que “la metafísica es cosa de países con invierno”, porque si la mística es un modo de la metafísica, los místicos españoles tanto son hijos de fríos temibles cuanto de calores insufribles. En última instancia, la predilección de ambos debe de responder más a circunstancias propiamente fisiológicas que las preferencias culturales complementan.

No hace falta ser un lince para percatarse, por todo lo que llevamos dicho, de que tanto Gimferrer como Vila-Matas son dos autores que cultivan la exquisitez intelectual y estética frente a la vulgaridad reinante, que se les vuelve insoportable, humana y culturalmente. De hecho, su dedicación a lo literario actúa como un modo de escapismo romántico: en vez de viajar a la Edad Media, Vila-Matas se adentra en su reducido mundo de referencias malditas, de identidades confusas y de biografías imaginarias; y Gimferrer viaja desde los tiempos del *Beowulf* hasta los de Proust, pasando por la Edad Media de los trovadores catalanes o el pasado reciente de *La pell de brau*, de Espriu. ¿El punto de encuentro de esta coincidencia entre Vila-Matas y Gimferrer? D’Annunzio. Según Vila-Matas (2008:47), dicen que D’Annunzio “se volvió tan extremadamente esteticista debido a la repugnancia y vergüenza que le producía ese nombre [el suyo civil: Gaetano Rapagnetta]”. D’Annunzio caería, así pues, en el ámbito de esos autores que se “inventan” a sí mismos artificialmente, que borran su rastro hasta hacerlo desaparecer para crearse otro ser distinto, a su medida. Para Gimferrer, que traza a través de su Dietario lo que podríamos considerar una genealogía del dandismo, qué duda cabe que D’Annunzio ocupa un destacado lugar de esa

genealogía, lo que se corresponde con la reiteración de entradas, hasta tres, que le dedica.

Dos veces durante todo el DV aparece una curiosa expresión (2008:47), “deseos de ser piel roja y volver cabalgando –muy rápido– a casa”, para manifestar su rechazo a la vulgaridad ambiental que le ha tocado vivir. Lo repite como reacción frente al adocenamiento televisivo (2008:107): “Deseos de ser piel roja y de continuar estudiando a Escher”. Ese “exotismo” sí que podría constituir una huida romántica o decadentista que podría emparentarse con el desplazamiento temporal en que parece vivir permanente Gimferrer, al menos durante el tiempo de redacción de su *Dietario*, si bien es muy probable que éste sea un trasunto de su peculiar cotidianidad y que ésta esté compuesta de dedicaciones eruditas e intelectuales como las plasmadas en su *Dietario*.

Hay unas entradas en el DV en las que Vila-Matas, a partir de los ejemplos de Borges y de Pessoa, realiza un reflexión “interesada” sobre la genialidad, algo a lo que Gimferrer no se hubiera atrevido, y a lo que no se atreve, de hecho, aunque me atrevería a decir, con no poca osadía y temeridad, que bien pudiera compartirla íntimamente. La seguridad en la propia valía pertenece al terreno propio de los auténticos creadores, quienes no dudan de la importancia de su obra. Hay, con todo, en la reflexión de Vila-Matas, algo de queja, propia del megalómano: ¿cómo es que la realidad toda no se rinde a mis pies siendo quien soy, escribiendo lo que escribo y teniendo el reconocimiento de los más ilustrados? O, como plasma en esas entradas (2008:159):

¿Será que lo doméstico –ese veneno que acaba con las pasiones y que también llamamos cotidianidad– lo arruina todo?
¿Será que ver de cerca a los genios les hace perder interés (sic) y los desmitifica? (...) ¿Es el genio, como insisten algunos, una persona insoportablemente normal en la vida cotidiana? ¿Se puede

ser genial todo el rato? (...) Como es bien sabido, tendemos a no valorar lo que tenemos en casa.

Gimferrer, por su parte, y como ya he dicho, no sólo no llega a plantearse el tema, y menos aún con esa especie de acuciante interés personal de a quien parece que le vaya la vida en las respuestas, sino que sus modelos de autor, de los que se siente más cercano, caen del lado de un Wallace Stevens, por ejemplo, cuya anodina vida pública parecía servirle de contrapeso de la aventura poética e intelectual, algo así como la profesión editorial de Gimferrer, quien, por cierto, cursó estudios de Derecho.

Aparentemente anecdótica, la coincidencia de ambos autores en su rechazo a las tardes de domingo es muy llamativa para un coitejo como el que estoy haciendo. Sobre todo porque son dos maneras muy distintas de enfocar ese rechazo. Gimferrer –próximo en esta entrada, por cierto, al método compositivo de Vila-Matas en su DV– busca enseguida el referente literario que “suba” el nivel de la reflexión hasta la categoría que una mera apreciación de las solitarias, tranquilas y aburridas tardes de domingo no conseguiría alcanzar (2002:433-4):

Pero lo que más llama la atención en el matiz de la tarde es su cualidad desértica. Por la parte de dentro, todos los locales están llenos, ahogados en un vaho cálido como la campana de una chimenea. Pero la calle, absolutamente vacía, sin una palpitación, hace pensar, ahora, en la sensación de soledad que parece inherente a los domingos por la tarde.

De este tipo de domingos desertizados y fríos habló también Juan Ramón Jiménez, o sea, <<el cansado de sí mismo>>, como le gustaba llamarse. (...) ¿Cómo veía el <<cansado de sí mismo>>, una tarde de domingo vacía de gente, como ahora la de hoy? Así: <<¡Tardes de los domingos de invierno,/ cuando todos se han ido!...El sol verdeamarillo llega,/ puro, hasta los rincones fríos.>> Es eso: el domingo nos deja solos con nosotros mismos, como ahora, en este paseo mudo, bajo un cielo blanco.

De muy distinta naturaleza es la reflexión de Vila-Matas, comparada con la de Gimferrer (2008:221-2):

Nada me parece tan plúmbeo como los domingos y como las despedidas de fin de año. Tienen la mala sombra de recordarnos el paso inexorable de los días a pesar de que el Tiempo no sabe que pasa el tiempo. En los domingos, por ejemplo, hasta respirar se convierte en un lamento. Y es que en los domingos uno siente que han dejado de existir las relaciones entre las personas y las actividades de cualquier tipo. En los domingos padecemos el tiempo y es como si todos contuviéramos el aliento y probáramos a ver cómo será el más allá. Los domingos son una enfermedad moral. Los domingos son espantosos. Pero aún hay algo peor: las celebraciones de fin de año.

En efecto, frente a la consideración “clásica” y morigerada de Gimferrer, con su particular empaque poético, la entrada de Vila-Matas parece el desahogo de un neurótico al que se le ha atravesado un determinado aspecto de la realidad que lo hace sufrir indeciblemente. Los diferentes enfoques de esta coincidencia temática describen perfectamente las actitudes de uno y otro autor frente a la realidad: mientras que Vila-Matas puede “perder los estribos”, como en el ejemplo transcrito, Gimferrer mantiene una serenidad e imperturbabilidad olímpicas, en el sentido original del término, claro está.

¿Por qué esa enemiga de Vila-Matas a los domingos? ¿Por qué le asusta tanto que se “suspenda” la posibilidad de relación social o personal? Trabajador incansable, auténtico *workholic*, parece manifestarse en él una fobia al día festivo sólo propia de quienes conciben una existencia exclusivamente laborable. Un domingo sin nada “abierto”, sin nadie “localizable”, con la ciudad sin el habitual tráfico de gentes, coches y mercancías, se asemeja demasiado a una visión apocalíptica, al escenario de una catástrofe parecida a la de la película *El último hombre... vivo* protagonizada por Charlton

Heston y dirigida por Boris Sagal. En todo caso, es chocante que una persona tan dada al aislamiento y a cierta elevada dosis de rechazo al medio en el que vive, los domingos se le presenten como un mal insufrible.

Una divergencia más que notable entre los retratos que ofrecen de cada autor uno y otro dietario es la afición viajera de Vila-Matas frente al sedentarismo ciudadano de Gimferrer, sólo roto por las escapadas a Malards, un pueblo de Tarragona donde el autor, en compañía de su mujer, solía dar largos paseos en sus días de asueto o durante las vacaciones. Vila-Matas se presenta en el DV como un autor en permanente tránsito de un lugar a otro, de un avión a otro, como lo prueban las 32 entradas que le dedica a esa actividad viajera. Todos esos viajes tienen que ver con su dedicación literaria y no tienen más valor –al margen de la crítica sociológica sobre los inconvenientes que tiene en estos tiempos inseguros viajar en avión– otro valor que lo que sobre literatura en ellos se diga, razón por la que los he incluido en el amplio apartado temático de lo literario. No es paradójico que al autor le seduzca la figura del “viajero inmóvil”, que encarna Rougemont, por más que sean sus viajes una absoluta superchería. Rougemont reconcilia en su persona dos tendencias antagónicas: la necesidad de enclaustramiento y el ansia de viajar, de desplazarse, de conocer mundo, de ahí el hechizo que provoca en Vila-Matas, quien no sólo se informa acerca de él, sino que lo “estudia”.

Parte de la singular personalidad de Vila-Matas es su odio a las fechas redondas, quizás para oponerse a una arraigada costumbre social de país, dispuesto a celebrar siempre, de 25 en 25, cualquier quinquenio de lustros de lo que sea, desde las bodas de plata hasta las de platino, pasando por las de oro y, ya puestos, por los centenarios de la muerte o del nacimiento o el septuagesimoquinto aniversario de quien se tercie y de lo que sea. Varias entradas, siguiendo esa acendrada tendencia del autor las dedica a recordar los

aniversarios “no redondos” de ciertos personajes notorios. Eso sí, como es habitual en ser tan dado a los impulsos, no hay manía que, después de ser afirmada de modo estentóreo, no incurra en alguna contradicción flagrante. Eso ocurre con la participación del autor en la celebración del sesquicentenario de la publicación de *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, transgresión que cuaja, sin embargo, para nuestro bien, en un excelente análisis de la novela.

Gimferrer no tiene rechazos fetichistas o antifetichistas como los de Vila-Matas, pero sorprendemos una entrada en la que la feliz coincidencia de su fecha de nacimiento con la del autor de *Las minas del rey Salomón*, le acerca de forma íntima a la figura del escritor inglés, a quien retrata a partir de una fotografía, recurso frecuentado por el autor en su dietario, dada su afición a la pintura, a los grabados, a la fotografía y al cine. De hecho, resulta difícil saber si el autor es evocado por Gimferrer como novelista o simplemente como autor de la historia en la que se basó una reconocida película (2002:198):

Sir Henry Rider Haggard nació el mismo día que yo, el 22 de junio, primer día del signo zodiacal de Cáncer, muy cerca de la noche medianera del verano (...) Me complace y me es de buen agüero, la sombra patricia y augusta de Rider Haggard, que aquel día en que le hicieron la foto veía aún el mundo que nos legó –el mundo de *Las minas del rey Salomón*– crepitando con latido de llama en el horizonte de un jardín inglés.

Pretendía, en estos breves párrafos, dejar perfilado un retrato aproximado de ambos autores, en el bien entendido de que el retrato total sólo puede surgir del análisis exhaustivo de los dietarios, porque idéntico o mayor valor que los rasgos de personalidad hasta ahora señalados tienen para el mismo aspectos tan relevantes como la ética o la estética que surjan de las entradas que dedican a la Historia, al Poder, al Cine o a la Literatura, entre otros temas de los que, de aquí a poco trataremos.

Antes, y aun a riesgo de abundar, en parte, en lo ya dicho, dedicaremos un subapartado a la intimidad de los autores tal y como aparece reflejada en las páginas de los dietarios.

4.1. La intimidad

Aunque en el capítulo dedicado al autorretrato se han deslizado no pocas referencias a acontecimientos que podemos considerar parte de la intimidad de ambos autores, sobre todo aquellos que nos han permitido tener una visión comprehensiva de su personalidad, he preferido mantener este subapartado para prestar atención en él a aquellos aspectos que, con mayor o menor acierto, he catalogado como pertenecientes a la intimidad de ambos autores, en el bien entendido de que el propio concepto de intimidad dista mucho de haber obtenido un consenso crítico sobre su definición.

Si nos atenemos a la definición de intimidad que nos ofrece Trapiello en *El escritor de diarios* (1998:46): “lo íntimo hace referencia siempre a aquello cuya publicidad modificaría o imposibilitaría nuestras relaciones con los demás”, es evidente que en los dietarios que nos ocupan son escasísimos los textos que caen dentro de este subapartado. Como el mismo Trapiello defiende con clarividencia (1998:53): “es obvio que no podemos considerar como intimidad la mayor parte de las cosas que la gente considera íntimas, no siendo más que privadas, y sin embargo no son pocos los diaristas que confunden el ámbito de lo privado con el ámbito de lo íntimo”.

Tanto en Vila-Matas como en Gimferrer hay una decidida voluntad de respetar su privacidad, de hurtar al conocimiento público buena parte de su vida personal. Se trata de una actitud menos radical en Vila-Matas, algunos de cuyos comportamientos privados forman parte de DV, y más acentuada en Gimferrer, de quien apenas sabemos algo que vaya más allá de ciertas evocaciones infantiles y de adolescencia, más alguna referencia a algún hábito familiar, como los paseos por la naturaleza con su mujer. Al tiempo, sin embar-

go, ambos son propensos a la exhibición de su más acendrada intimidad, la que se manifiesta como corolario, por un lado, del diálogo consigo mismos y con la tradición literaria, y, por otro, de su respuesta personal a las interpelaciones éticas, estéticas e ideológicas de la sociedad en la que están insertos. Sabemos poco de sus vidas, pero conocemos a la perfección sus reacciones, sus sentimientos, sus valores y sus ideas sobre muy variados aspectos de la realidad.

En los párrafos que siguen pretendo mostrar alguna de esas “intimidades” que adquieren muy diferente relieve en uno y otro dietario. Dada la parquedad comunicativa de Gimferrer sobre su vida privada, los pocos datos que aparecen se revisten de una importancia que quizá sólo proceda del hecho mismo de su escasez, y cuyo interés para los lectores quizás sea mínimo. No ocurre igual en *Dietario voluble*, dada la vehemencia con que Vila-Matas habla a veces de cuanto concierne a su persona, máxime cuando el presente *Dietario* contiene lo que podríamos considerar un punto y aparte en su existencia, tras la crisis renal que lo tuvo al borde de la muerte y que ha constituido, en la vida del autor un punto y aparte, y parte importante de ese aparte ha sido, por un lado, el “reconvertirse” en un ser abstemio y, por otro, en un “dietarista voluble” cuyo ritmo de vida se ajusta escrupulosamente al presente, al instante (2008:44-5):

Era como si viviera para no vivir, sino para ya estar muerto. Ahora todo tiene otro ritmo, vivo fuera ya de la vida que no existe. A veces me detengo a mirar el curso de las nubes, miro todo con curiosidad flemática de diarista voluble y paseante casual: sé que hago reír, pero ando yo caliente.

Resulta imposible, en los dos autores que estudiamos, separar su vida de sus obras, porque, como si fueran miembros de una secta, se han entregado en cuerpo y alma al cultivo de la literatura, de tal manera que es absurdo pretender distinguir ámbitos personales y literarios como si fueran manifestaciones independientes de su

personalidad. Parte indisoluble de su intimidad son, por lo tanto sus vivencias literarias, en igual o mayor medida que las que podríamos considerar comunes al resto de las personas. Con todo, esa parte de su intimidad la analizaré en el apartado 5º, el dedicado a lo literario, en el bien entendido de que podemos considerarlo un subapartado del presente.

En Vila-Matas, a diferencia de lo que ocurre en Gimferrer, hay un acontecimiento fundamental que marca el tono y el contenido de no pocas entradas del DV: la crisis renal que estuvo a punto de acabar con su vida. Aun en esa circunstancia, Vila-Matas no deja de relacionar cualquier suceso de su vida con alguna referencia literaria: lo que vive parece que solo tenga relieve si puede ser puesto en relación con esas referencias culturales que inundan el texto y cumplen la función casi de argumento de autoridad medieval. Ya hemos comentado la metamorfosis que sufrió el texto de *Dietario voluble* al transplantarse a un cuento de su último libro, *Exploradores del abismo* (2007), y, por lo tanto, no voy a repetir lo ya indicado entonces. Sí quisiera destacar aquí lo que, por otra parte, es una constante en *Dietario voluble*: la literaturización de la experiencia: no sólo por la red de citas literarias que sostienen el propio texto de Vila-Matas, casi acunándolo en la seguridad de la tradición adecuada, sino por la concepción narrativa de la misma, si bien la expresión directa, torpe a veces, sin retórica sobreañadida, logran transmitir, en parte, la verdad de la experiencia (2008:37-45):

Cuatro días enteros agazapado en el interior de ese hotel argentino jugando a esconderme y viendo siempre desde mi ventana (casi a modo de premonición de lo que iba a pasarme) un único y fúnebre paisaje: ciertas tumbas del vecino cementerio de la Recoleta, ciertos panteones de algunos próceres de la patria argentina. Flores sobre el mausoleo de Eva Perón. Una vista obsesiva, enfermiza, mortal. ¡Vaya viaje!

Me acuerdo de la vista obsesiva que tenía W.G.Sebald desde esa ventana de hospital de la que nos habla en el inicio de

Los anillos de Saturno (...) En mi caso tardé tres días en poder llegar por primera vez al punto ciego y sordo de mi ventana de la décima planta y desde allí, incrédulo, ver la vista – sorprendentemente llena de vida – que se extendía desde el barrio del Vall d'Hebron hasta el mar. De modo que el mundo sigue ahí, me dije. (...)

Pensé en lo lejos y en lo cerca al mismo tiempo que quedaba ya mi hotel de la Recoleta, las tumbas y mausoleos con sus flores funerarias, mis días peligrosos de desaparecido en ultramar.

Recuerdo que en los momentos en que lograba sentirme optimista acababa sospechando que el optimismo era también una enfermedad. (...)

De noche llegaba lo más duro. Mi dolencia se convertía en un punto más sordo y ciego que el de mi ventana a la vida y al mar (...) Pero al amanecer, con las primeras luces rosadas sobre el punto ciego y sordo de mi ventana del Vall d'Hebron, la angustia reapareció con fuerza inusitada y me quedé esperando un movimiento del aire, aunque fuera sólo uno, un solo movimiento del aire: sólo una prueba de que aún vivía y esperaba.(...)

He cambiado de vida. Tal vez obligado por las circunstancias, pero el hecho es que he cambiado de vida. (...) En los primeros días, tras el regreso a casa, mi relación con el mundo fue anómala. A modo de terrorífica lluvia mental que parecía seguirme desde que dejara el hospital, en los primeros días me dormía y despertaba sin ley (he dicho bien: sin ley); notaba que reaparecía en el universo pero inmediatamente me perdía en una extraña lluvia salvaje y sentía que mi espíritu no tenía la menor relación con lo cotidiano ni con la circulación de las estrellas (...)

Hay un antes y un después de mi catarsis de semanas atrás. <<Cuando algo concluye, uno debe pensar que empieza algo nuevo.>>, recuerdo que me dije entonces. Y así ha sido. Al principio sabía lo que había perdido, pero no lo que podía comenzar. Avancé a tientas y lo que llegó fue la irrupción de cierto sentido de la calma aplicado a la vida. Llevaba demasiado tiempo con la impresión de que la organización del mundo me estaba arrojando cada día más a un futuro de creciente velocidad que me arrebatava el presente y me obligaba siempre a vivir en el futuro, en la vida que no existe

En las extensas 8 páginas que dedica a la narración de su crisis apenas hay más revelaciones íntimas, o estrictamente personales, que las aquí transcritas. El resto lo completan las referencias literarias que, como dicen los cursis de hogaño, “ponen en valor” la narración de su dramática experiencia. Por orden de aparición son las siguientes: Xavier de Maistre, Sebald, Kafka, Pitol, Atxaga, Nazim Himket – cuyas palabras se transcriben en DV, por cierto, sin las preceptivas comillas–, Rilke, Kafka y Claudio Magris. Esta técnica confirma lo que ya señalamos a la hora de analizar el modelo compositivo de sus entradas, que tanto lo vincula –precisamente por los vínculos (*links*)– con el género cibernético de los blogs, a cuya lectura el autor es aficionado, como veremos más adelante.

En el dietario de Gimferrer no aparece ninguna experiencia de este calado y, por lo tanto, ignoramos cómo habría podido abordarla el poeta catalán. Lo más cercano en él, desde el punto de vista fisiológico, es la vivencia intensa de la incomodidad del calor y de los cambios de tiempo propios de los finales y comienzos de estaciones, aunque repite hasta cinco veces la figura de la “maza” que nos golpea para indicar el contundente efecto del calor en nuestros cuerpos: (2002:244) “la pesadez de maza del corazón del verano” o (2002:302) “el sol es aún la gran maza que golpea y arde”, pero no es éste, aún, el momento de las críticas estilísticas a no pocos descuidos del autor, y, sobre todo, a la incompetencia del traductor.

Vila-Matas, a pesar del carácter eminentemente literario de DV, no duda a la hora de retratarse psicológicamente sin ningún temor a desnudar comportamientos que pueden granjearle la enemistad o la desaprobación del lector. Como ocurre en una entrada de julio de 2006 en la que reconoce su carácter vengativo y su tributo al aforismo de Laclós en *Las relaciones peligrosas*: “La venganza es un plato que se sirve frío”, una frase que dio título a un spaghetti western en el que actuaba el excelente actor, aún no descubierto en

aquel entonces por la progresía cinematográfica, Klaus Kinski (2008: 47):

Tengo una táctica ante cualquier enemigo que pueda surgirme: cuando ataca, no me doy por enterado, practico la indiferencia, y pueden pasar años; no complazco al adversario respondiéndole y haciéndole propaganda, dejo que siga roído por la envidia, que siga en su ciénaga aspirando a ocupar mi lugar, ese estrado inalcanzable. Cuando el enemigo se retira, le persigo. Cuando está fatigado o veo que el imbécil olvidó ya sus pullas, ataco. Despiadadamente.

La hipótesis inicial de la entrada, “que pueda surgirme”, parece inscribir la estrategia más en el orden de las ocurrencias literarias que en el de las experiencias vividas, aunque no sería de extrañar que fuese fruto de la realidad y no de la imaginación, teniendo en cuenta que Vila-Matas pasa por ser maestro en la confusión de ambas. En cualquier caso, la megalomanía del autor queda fuera de toda duda, sobre todo al verle aquejado del mal de la *estraditis*, es decir, de la aguda conciencia de ocupar un puesto de privilegio en la República de las Letras. La falta de compasión del autor constituye una de sus más negativas particularidades, y abundan en el dietario manifestaciones de su desprecio hacia no pocas personas y colectivos.

Esa posición altiva, que rebosa sinceridad por los cuatro costados de su esquinada manifestación, adquiere todo su valor documental cuando se la compara con otras manifestaciones de muy diferente naturaleza, como cuando, con idéntica sinceridad, reconoce su vulnerabilidad, según dejamos consignado en la página 227. Es esa vulnerabilidad la que lo humaniza, la que le lleva a descubrir a los allegados y a la familia con un entusiasmo del que quizás, cuando se halle más recuperado, llegue a avergonzarse a juzgar por su cambio de opinión sobre la familia que ya hemos reseñado y por ciertas afirmaciones que, teniendo en cuenta quién es y su trayecto-

ria, resultan del todo insostenibles, como preferir la conversación con los padres a cualquier libro (2008:106):

Siempre he llegado tarde a todo. Lo digo porque no ha sido hasta hace poco cuando he aprendido por fin a valorar en su justa –grandiosa– medida la suerte inmensa, el lujo vital que representa la existencia de unos contados, muy escogidos íntimos; haber conservado en el tiempo un círculo privilegiado de seres queridos. Mejor que cualquier libro, la conversación con los padres, con la amiga y el amigo. Pensar que están todavía ahí y que todo es terriblemente vulnerable y que conviene estar alerta. Los amigos son una segunda existencia. Ése es el estado de las cosas cuando al mediodía doy una vuelta por el barrio antes de acudir a las citas. Jamás me había encontrado ante una jornada con tantas altas (sic) perspectivas. Y mientras paseo, me deslumbra, y hasta llega a herirme, un furtivo destello de sol, demasiado perfecto. Lo saludo como si también fuera un amigo. O una madre. O una segunda vida.

En Gimferrer, acaso porque no se ha visto en un trance semejante, uno de los que “le cambian la vida” a quienes los padecen, como reconoce Vila-Matas que a él le ocurrió, no hay lugar para esas explosiones sentimentales. Todo aparece controlado por una suerte de sabiduría poética que rehuye el exceso, por más que no le importe caer en la extravagancia.

En el capítulo de las noticias íntimas coinciden ambos diarios, curiosamente, en una misma experiencia personal: su boda. Vila-Matas la ve como una atenuación de su “individualismo extremo” y Gimferrer la consigna como un simple dato, sin mayores detalles ni recrearse en ello, vedándolo, pues, a la curiosidad innata de los lectores. Vila-Matas destaca del acontecimiento la aventura “burocrática”, *ergo* kafkiana, que le supone la boda. Ambos escritores deciden que esa parcela de su intimidad, como otras muchas que nunca aparecen en los diarios, ha de quedar meramente enunciada,

por la importancia que tienen en sus vidas, pero nunca desarrolladas, precisamente porque forman parte de la intimidad cuyo conocimiento vedan a los demás.

En el campo de los comentarios íntimos que van más allá del concepto de dietario, de la vertiente intelectual del mismo, hay una entrada en la que Vila-Matas se queja, de forma muy dolida, de la indiferencia de un amigo. Lo hace con resignación, sí, pero con cierto despecho dolorido. Pretende consolarse con la frase final: “No pasa nada, me digo. No veo por qué razón habrían de durar las amistades más que las pasiones”, pero esa conclusión no puede contrarrestar la desolación en que le ha sumido la conducta de su amigo. Esta entrada refleja ese proceso de *humanización* del autor a resultas de su cambio de vida, pues incursión tan directa en el mundo de los sentimientos, sin los coturnos de la ficción, no es un procedimiento habitual en DV (2008:241):

El amigo que ha vuelto después de un año de ausencia. Llama a casa sólo para saludar y casi sin ocultar que lo hace por puro compromiso. Está más calculador que nunca. Y yo, por lo que sea, no entro en su campo de intereses. Creo percibir que no me quiere nada. ¿Qué puede haber ocurrido? No es una palabra dicha en alguna parte y que ha llegado transformada a los oídos de alguien que la ha repetido a otro, etcétera. No, no es nada de todo eso. Es simplemente que me tiene cierto afecto pero no le intereso y es muy posible que en realidad no le haya interesado nunca. Tal vez se siente mejor con gente que le admira, o tal vez mejor con otros, sin más. No pasa nada, me digo. No veo por qué razón habrían de durar las amistades más que las pasiones.

En el dietario de Gimferrer hay un pequeño apunte que podría referirse a su vida íntima, aunque el juicio es tan general que bien puede quedar excluida, o no, su propia experiencia. A partir de las memorias de Eva Braun, Gimferrer reflexiona sobre la vida de pareja y las exigencias y leyes diabólicas que implica (2002:157-8):

Sí: todos lo sabemos: hay, para cualquier hombre, para cualquier mujer, una forma posible de pareja. La clave del problema consiste en saber qué puede recibir realmente, el nombre de amor. (...) <<Cuando dice que me quiere, se refiere sólo a aquel instante, precisamente a aquel instante...>> He aquí, en la forma más concisa, reducido al desnudo esquema de su brutalidad básica, el mecanismo de la pareja como relación de dominio, acaparadora, devoradora. Y, sin embargo, olvidemos que se trataba de Hitler y de Eva Braun: el peligro, el fantasma de este tipo de relación –incluso aceptada por una de la partes–, relación de servidumbre y de aniquilación, existe, en estado potencial, en el fondo de cualquier contacto erótico. A eso, ahora, le llaman sexismo. Podemos decir, simplemente, que es una manifestación espontánea y primaria –y, en definitiva, inhumana– de la pasión posesiva. Mundo hosco, profundo, no dicho, quizá no sentido ni aceptado ni siquiera querido racionalmente; tributo al canibalismo.

Baudelaire lo vio muy claro: <<El acto del amor tiene gran parecido con la tortura o con una operación quirúrgica... Aunque los dos amantes estén plenamente entregados y llenos de recíproco deseo, siempre habrá, de los dos, uno que estará más tranquilo, menos arrebatado que el otro. Aquél o aquélla, será el operador o el verdugo; el otro será el sujeto, la víctima.>> La descripción de Baudelaire es truculenta y colorista, como correspondía a un dandy; convierte la alcoba en una sala de tormento o en un lúgubre gabinete de alquimia diabólica. Pero la experiencia más corriente y prosaica (...) corrobora otro tipo de diabolismo: el infierno moral que, a menudo, reproduce en los dormitorios, en un teatro cerrado, la pesadilla del dominio, el estigma tiránico con el que las relaciones humanas pagan un ominoso tributo a cierta forma de culpa original, a una debilidad o una tara de la estirpe.

Discúlpeleme la extensión de la cita, pero es muy reveladora del planteamiento ético y antropológico desde el que analiza Gimferrer las siempre oscuras y misteriosas relaciones de pareja, un mundo en el que no todo es siempre lo que parece ni lo que parece es siempre lo que es. Incurriría en un error de bulto si pretendiera ex-

traer conclusiones de las afirmaciones que hace Gimferrer para aplicarlas a su vida privada y su relación con su primera mujer, María Rosa, porque, más allá de lo por él escrito en libros como *L'agent provocador*, por ejemplo, es terreno vedado al conocimiento público. Me limitaré por tanto a señalar el “horror” de Gimferrer frente a la ausencia de igualdad en la experiencia del placer en las relaciones de pareja, una suerte de “corrección política” *avant la lettre* o de extraño y casi insólito “puritanismo” que reniega de la desigualdad radical que señala Baudelaire y que la razón, al decir de Gimferrer, nos debería haber ayudado a superar. No deja de haber cierta ingenuidad en el planteamiento del autor, bastante contradictorio, sin duda, con el contenido de las páginas de *L'agent provocador*, por más que, siendo un lector apasionado de todo lo relativo a la época del decadentismo y un adalid del dandismo, esté al tanto de las infinitas variaciones con que los humanos abordamos las relaciones sexuales. Dominar o ser dominado es la única dicotomía que advierte Gimferrer, como “peligro”, en la relación de pareja, pues le parece una muestra primaria de la pasión posesiva, algo “inhumano”.

Lo que le preocupa al autor, lo que le ha incitado a reflexionar sobre el diario de Eva Braun es, en la relación de pareja, a qué se le puede llamar “amor”. No, según él, a la relación de Eva Braun y Hitler; pues esa relación esencialmente carnal le parece una manifestación degradada de lo humano. Si acepta el análisis de Baudelaire, como parece que así ocurre, apenas queda margen para una concepción del amor, puesto que esas relaciones de dominio parecen formar parte de ese “ominoso tributo a cierta forma de culpa original, a una debilidad o a una tara de la especie”. En cualquier caso, la reflexión de Gimferrer se agota en los límites de la entrada y, salvo alguna “pincelada” aislada sobre el tema, al hablar de alguna otra pareja, no vuelve sobre él con un argumentario de peso. Si nos atenemos, sin embargo, a las revelaciones que hace en *L'agent provocador*, donde describe desapasionadamente la intensa vida sexual

ajena de su mujer, y donde él aparece como subordinado a las decisiones que ella pueda tomar, comprenderemos mejor ese resquemor ante la dicotomía mencionada, pues a él le tocaría el papel de dominado.

El *Dietario*, sin embargo, –obra que comienza a escribir siete meses después de haber escrito los tres primeros capítulos de *L’agent provocador*, donde se cuentan sucesos de su vida íntima de pareja con la concertista María Rosa Canals, y de haber suspendido la redacción de la continuación– son contadas, y prácticamente anodinas, las referencias de Gimferrer a su pareja. La primera aparece en la entrada titulada *Malards*, cuando dice (2002: 87) :

Todo, en Roda, tiene dimensiones humanas. Como ahora este camino de Malards que –pasando bajo el puente viejo de piedra adusta y noble – hemos tomado María Rosa y yo esta tarde tranquila de febrero o de marzo. El día –el sol – tiene las horas contadas; dos como máximo antes de la puesta, en esta época del año, a media tarde. También nuestros días están contados; se nos impone, pues, esta especie de medida.

Una mera alusión que, sin embargo, aparece en un contexto en el que ciertas expresiones, “también nuestros días están contados”, destilan un cierto fatalismo cuya incidencia en la vida del autor, y sobre todo en su discretísima relación de pareja, me es imposible establecer sólo con los elementos del dietario. Otra cosa es que recurramos a otros libros del autor, sobre todo a *L’agent provocador*, pero no constituye el objetivo del presente trabajo una elucidación de las fuentes biográficas de la obra de Gimferrer, sino su comparación con el dietario de Vila-Matas. Y es en *Dietario voluble*, curiosamente, donde hallamos una analogía con esta visión teñida de fatalismo sobre el mundo de la pareja que hemos visto en Gimferrer. Se trata de una afirmación hecha como inciso, pero cuya identidad con las expresiones de Gimferrer consiguen que haya una coincidencia tur-

badora entre ambos dietarios y, por el lado de Vila-Matas, insinuar una relación tormentosa a una página de cerrarse el DV (2008:274):

Dicho de otro modo: la casa es el lugar central de nuestro mundo; es el lugar de la pasión más fuerte, en ocasiones devastadora –por la compañera de tus días, por ejemplo–, el lugar de la pasión que nos cala sin miramientos.

Otro momento íntimo reflejado en D es el de la primera vez que ve a quien luego acabaría convirtiéndose en su mujer. Lo que su recuerdo rescata de aquella primera cercanía, cuando coinciden en la Terraza Martini, punto de reunión de la *intelligentsia* catalana, es el hecho de hacer lo mismo: mirar por el gran ventanal del local hacia la ciudad que se extiende a sus pies. Desde aquel contacto no explícito hasta su matrimonio pasarían dos años aún, como él señala (2002:337-8):

Aquella noche, había una sola chica entre tanta gente. Nadie nos presentó. Como yo mismo, en un momento u otro, de espaldas a la gente, miró la claridad tensa y marítima de las luces de la ciudad bajo la ventana. Basta: ahora hay que seguir viviendo. Perentorio, el tiempo no se para, y tendrán que pasar aún un par de años para que esta muchacha y yo nos hayamos conocido, nos hayamos casado.

Sorprende, ciertamente, el autoritario “Basta” que detiene el torrente evocador, postergándolo *ad kalendas graecas*, porque, salvo la referencia a su noviazgo y a dos abrigos que solían usar, utilizados, por cierto, con probable intención metafórica, no vuelve a aparecer ninguna mención a su mujer (2002: 385):

Hace diez años, en un invierno así, recuerdo mi propio noviazgo, en unas calles que veo como más vacías y luminosas en la memoria. Yo llevaba un abrigo de “piel de camello”, rojizo, que hace ya tiempo arrinconé porque ya iba siendo más viejo de la cuen-

ta, y ella llevaba un abrigo ligero, de color amarillo limón, exactamente el tipo de abrigo (...) que solía llevar Audrey Hepburn en las comedias sofisticadas de aquellos años. Intacto, el abrigo amarillo ha resistido el paso del tiempo, pero no sale del armario. Como nosotros mismos, se ha vuelto más casero.

Se intuye, en esa reclusión metafórica, la erosión que el paso del tiempo provoca en las relaciones de las personas, máxime si la primera alusión a su, ya mujer, es la del paseo hacia Malards, aquella descripción en la que, como un funesto presagio, se constataba que tenían “los días contados”.

Vila-Matas, por su parte, al margen de lo ya reseñado, no hace nunca ninguna alusión a su mujer, como si teniendo “cubierta” esa necesidad, quedara, ese campo, excluido de su atención. Es obvio que un lector de dietarios no puede hacer la crítica de lo que no está en ellos, pero sí puede mostrar su perplejidad por el hecho de que un mundo tan complejo como el de la relación de pareja no le induzca a Vila-Matas a escribir sobre él. Forma parte, pues, esa relación de pareja, de la parcela de lo privado. Es más, de la decisión de contraer matrimonio, quizás inducido por el riesgo en que estuvo su vida, sólo destaca dos elementos bien heterogéneos: la pérdida de su radical individualidad y el engorro burocrático del acontecimiento. No gran cosa para un diario íntimo, pero quizás hasta excesiva para un dietario como el suyo.

4.2. La mirada

Aun a riesgo de atomizar excesivamente la comparación de ambos dietarios y perder, así, algo de la visión general que nos permita, como quien observa dos cuadros, captar enseguida las semejanzas y diferencias entre ambos textos, he creído oportuno aislar una característica personal en la que coinciden ambos autores, el privilegio que le conceden a la mirada. Ambos son auténticos *voyeurs*, mirones contumaces, cuya relación con el mundo es la de

quien aspira a observar sin ser visto, de ahí el ansia de Vila-Matas en su DV por dejar de ser quien es y la falsa posición discreta de cicerone manipulador que adopta Gimferrer en el suyo.

El sentido de la vista esta privilegiado en ambos dietarios respecto de los demás, que raramente aparecen. En Gimferrer, cuando practica el noble arte de la descripción, un recurso literario casi en trance de desaparición, a juzgar por su ausencia en la narrativa más reciente, aparecen reclamos para los otros cuatro, aunque de modo muy dosificado; en Vila-Matas, por el contrario, todo es visión y, sobre todo, a falta de intuición, intento de intelección.

El escritor de dietarios está más atento a la reflexión intelectual, al discurso, que a la narración y descripción de los hechos y emociones que le atañan en su vida personal, sean íntimos o no. La capacidad de observación parece una condición *sine qua non* para un escritor de diarios íntimos, pero no parece que sea indispensable para un dietarista, a quien se le han de presuponer otras virtudes, como la capacidad analítica, la capacidad sintética, la claridad expositiva, un ingenio brillante o una intuición certera. Ambos autores, sin embargo, no dudan en presentarse como auténticos mirones, adictos a la contemplación de lo que ocurre, un talante que condiciona de arriba abajo la redacción de sus dietarios, pues sus narradores se convierten, más que en un trasunto de ellos mismos, en auténticos “puntos de vista”, lugares de observación desde los que acercarse a la realidad en todas sus manifestaciones. No es ajena a esa actitud su afición al cine, de la que hablaremos en el siguiente subapartado, como una extensión natural del presente.

No olvidemos, en el caso de Gimferrer, la presencia constante de fotografías, grabados, óleos o escenas de películas que le sirven al autor como motivo dinámico para la creación de un buen número de entradas. No ocurre lo mismo en Vila-Matas, en quien la afición a la pintura, los grabados o la fotografía está ausente, con alguna excepción de rigor, como los bodegones de Giorgio Morandi, en cuya

afición persevera con mayor intensidad tras leer una interpretación del significado de los mismos en el libro *Dos ciudades*, de Zagajewski. Al margen de esa referencia, sin embargo, no hay ninguna otra en el resto del volumen de la que se desprenda una vinculación estrecha con su persona. Habla sí, de las pinturas chinas de su hermana pintora, y de la exposición de fotografías orientales de Dalmau, un amigo suyo, pero son dos entradas más dedicadas a la fraternidad y a la amistad que propiamente a la pintura y a la fotografía (2008: 127-8):

Únicamente los bodegones, y no todos, dice Zagajewski, dejarían al descubierto la indiferencia total y absoluta de las cosas, su cinismo y su falta de patriotismo provinciano. Y como ejemplo cita los jarros pintados por Giorgio Morandi, que no tienen nada que ver con Bolonia, la ciudad natal del pintor: son frágiles, esbeltos y llenos de aire.

Quedo preso de imágenes, sospechas y recuerdos. Tal vez todo esto explique, me digo, por qué siempre sentí gran simpatía por los estilizados jarros y botellas de Morandi. Es posible que en mi inconsciente los haya relacionado con la idea de que nada es de ningún sitio concreto y que el estado más lúcido del hombre es no tener nada y sentirse extranjero siempre.

La afición contemplativa forma parte indisoluble del autorretrato de Pere Gimferrer, quien podría definirse a sí mismo como un gran *veedor*, en su prístina acepción primera del DRAE: “Que ve, mira o registra con curiosidad las acciones de los otros”. Así, en la entrada *El campanario de Ripoll*, Gimferrer se ve a sí mismo en la más temprana mocedad encajado en el paisaje con absoluta naturalidad, pues no puede faltar en él alguien que mire, que observe, que contemple, casi como un privilegio, una cualidad que, ya lo vimos con antelación, fue lo primero que le llamó la atención de quien posteriormente acabaría siendo su mujer (2002:195-6):

Y, cuando llegamos arriba, por aquellos peldaños de madera, podíamos tocar ya la campana, y había una abertura pequeña en lo más alto. Y, entonces, nos incorporamos un poco más, quizás nos pusimos de puntillas, y sacamos la cabeza por la abertura. Y no diré que la cabeza nos diera vueltas, pero, de pronto, todo era como la pintura de algún maestro holandés, o quizá, más bien, como el fondo de algunos frescos de Giotto: visto desde muy arriba, el campo parecía una idea de orden hecha paisaje. Todo estaba en su lugar: las tierras de cultivo, las praderas, el arbolado, las masías y –muy arriba– aquella torre de piedra y aquella campana y aquel muchacho que era yo y que lo miraba todo.

Mirando por la ventana es el título elocuente de una entrada en la que el autor reflexiona, a partir de una anécdota biográfica de Joan Roís de Corella, sobre la actitud de quien observa desde un punto de vista que lo aleja de los acontecimientos, esto es, de la propia vida (2008:319-20): “Mirar por la ventana, extraño destino”, constata al principio. “El destino del mirón, del hombre que acecha por la ventana, es muy singular. Sin embargo, ¿no es éste, frente a la vida diaria, el punto de mira del observador?”, se pregunta al final, con interrogación retórica, puesto que su *Dietario* es una respuesta definitiva a ese interrogante.

No son pocas las entradas en las que Gimferrer plantea el tema de la complejidad de las miradas, de los diferentes puntos de vista que se solapan, cruzan, suplantán, enfrentan o ignoran, y entre los ejemplos clásicos de las mismas no podía faltar, por supuesto, en un cinéfilo declarado como él, la escena de los espejos de *La dama de shanghai*, de Orson Welles, película sobre la que volveremos de aquí a poco, en el subapartado correspondiente. Ahora conviene destacar el elogio de la mirada visionaria de Verdaguer que hace Gimferrer, en la medida en que esa mirada constituye una visión poética que tan de cerca le toca personalmente (2002:259):

Unos ojos –los ojos del joven Jacint Verdaguer– pueden ver, desde la cubierta de un barco, el reino perdido de los atlantes en la fosforescencia de la noche marina, tras haber tenido antes un vislumbre en la ondulación de verdes en la plana de Vic.

En otra de las entradas, Gimferrer nos muestra la escena de las miradas de los genios observando el mismo objeto: D’Annunzio y Goethe contemplan, a considerable distancia de años, el mismo cuadro, el que cuelga en una de las paredes de la casa museo de Goethe (2002:324-5): “Goethe, en Italia, era un peregrino, un romeo. D’Annunzio, en la casa de Goethe, es un turista” Y cuando el italiano contempla el cuadro que cuelga en la casa museo, el martirio de Santa Catalina de Alejandría, de Cesare da Sesto, Gimferrer cierra el bucle: “Aquí –donde el dolor y la belleza se conjugan– la mirada de D’Annunzio puede alcanzar una vislumbre de la mirada de Goethe.” Ver con los ojos ajenos, pues, meternos, a través de la mirada, no en los demás, sino en el modo de mirar de los demás, es, para Gimferrer, la total empatía, la fusión auténtica con el otro al que se admira o al que se venera. Títulos de entradas como *Mirando una foto* son ilustrativos de la pasión voluptuosa con que Gimferrer lo escruta todo. En ésta en concreto, destaca, al final, los ojos de Montgomery Clift –pues la foto en cuestión que observa es la muy célebre que reunió a tres personajes que estaban, los tres, próximos a su muerte: Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift, quienes actuaron juntos en *The Misfits* (*Vidas rebeldes*, en castellano), de John Huston–; ojos a los que les dedicará una entrada para destacar el poder de representación, de interpretación, que puede haber sólo en ellos, sin necesidad de otros recursos dramáticos como la voz o el gesto.

Gesto y mirada que, en el caso de Larra, le permiten a Gimferrer apartarse de la psicología de la percepción y entrar de lleno en otro de los temas que vertebran su *Dietario*: el análisis de la Historia y del Poder como cáncer maligno de la misma, pues junta Gimferrer,

con suma habilidad, en su crónica, ambas dimensiones del personaje: la romántica y la ilustrada. *Ante el espejo* es el título de la entrada, pero enseguida destaca, como es lógico, la mirada que hubo de rebotar en aquella tersa superficie ante la que –otro dandy más en la abigarrada nómina de ellos que aparece en el Dietario– Larra decidió suicidarse (2002:45-6):

La pistola de Larra no es una solución, muy al contrario; pero con excesiva frecuencia nos negamos todos a mirarnos al espejo. ¿Instinto de supervivencia? La terapia política ibérica habría de pasar necesariamente por una etapa en que convendría mirarse con los ojos de Larra, con los ojos que Larra dejó fijos en aquel último instante inacabado y terrible. Lo que él vio entonces, aún podríamos verlo nosotros.

Lo que él vio no es otra cosa que “uno de los periodos más duros, fratricidas, oscuros y abyectos de la historia de los pueblos peninsulares”, como señala Gimferrer al comienzo de la entrada, donde considera a Larra no sólo como “el hombre más lúcido de la España de su tiempo”, sino como quien supo “dar respuesta literaria y moral más digna” a ese periodo ominoso de nuestra historia.

La pasión por la mirada de Gimferrer le lleva de una a otra entrada descubriendo aquí y allá, sobre todo, maneras individuales de mirar, como la del fotógrafo Cecil Beaton, como la propia de Montgomery Clift, o la muy singular de autores como Proust cuando, paseando el dietarista por el Bois de Boulogne afirma: “vemos lo que veía él”.

La actitud de Vila-Matas, en la que se reconoce desde el comienzo del dietario, es muy similar a la de Gimferrer, porque de lo que se trata es de sorprender el acontecimiento, de estar al acecho de lo que ocurra, como un centinela o un explorador (2008:17):

Estoy en la plaza de Saint-Sulpice, sentado en el café desde donde Georges Perec espiaba horas y horas lo que allí podía verse (*Tentativa de agotar un lugar parisino*).

La tendencia a dejar de ser quien es, a convertirse en un “autor borrado” que pueda escribir sin ser conocido ni reconocido, es decir, que puede observar sin ser visto, ha de ponerse en relación con los primeros tiempos de su dedicación literaria, cuando se dejó impresionar por una frase de *Isabel viendo llover en Macondo*, de García Márquez (2008:114) : “Algo en el aire denunciaba la presencia de una persona invisible que sonreía en la oscuridad”. Por otro lado, esa afición al “espionaje”, al voyeurismo, la practica Vila-Matas en Mantua, en un festival literario donde da rienda suelta a uno de sus “juegos” favoritos (2008:181-2):

Espiar en Mantua al maestro de las falsas identidades, espiar a John Banville, es algo que nunca había pensado que haría (...) Le estuve observando con la máxima discreción, pero me pareció que se daba cuenta. No en vano, él era el único de los escritores invitados a Mantua que se esforzaba por pasar desapercibido, es más, por ir casi de incógnito, por ser lo más parecido que puede haber a un hombre anónimo. Tal vez por eso, Banville vigilaba a su alrededor y parecía imitar a Alex Vander, personaje de su novela *Shroud (Imposturas)*: “Siempre sospeché que acabaría así, como un marginado, recorriendo las calles secundarias de alguna ciudad anónima, hablando solo y observado por los transeúntes”.

Esta dedicación al “juego del espionaje”, que tiene mucho que ver con su afición a las películas de espías cuando era joven, o al “juego de odiar”, que practica durante un vuelo, con algunos pasajeros, forman parte de esas manifestaciones lúdicas del autor mediante las que se construye como personaje, algo así como una insólita versión de sí mismo, una suerte de representación en la que emerge

un doble íntimo y amoral que le permite acceder a experiencias que nutren su imaginación y satisfacen su legítima misantropía.

4.2.1. El cine

El cine tiene una presencia muy menor respecto de la que tiene la literatura, como es lógico, e incluso es muy desigual su presencia en uno y otro dietario, pero en ambos autores forma parte importante no sólo de su etapa de formación, sino de su presente. Gimferrer es un cinéfilo reconocido; Vila-Matas cuenta en este dietario su reencontro con el cine tras un divorcio que lo sumergió en la literatura y lo apartó de las salas que, cuando era un adolescente, frecuentaba con asiduidad. Los juicios críticos de uno y otro también son diferentes y, por supuesto, no hay en Vila-Matas la reflexión teórica que sí hay en Gimferrer, para quien el visionado de las películas parece una continuidad natural de su voyeurismo, de ahí que le llamen tanto la atención películas y directores en los que la mirada adquiere un protagonismo decisivo o en cuyas obras se plantee alguna secuencia cuyo interés fundamental gire en torno a la ambigüedad de la mirada. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando se refiere –¡no podía por menos!– a la inmortal secuencia de los espejos en *La dama de Shanghai*, de Orson Welles (2002:344-5):

En un rincón hay un hombre que mira la escena. No vemos su cara: un hombre que filma imágenes antagónicas y gemelas de los espejos, un hombre que filma al hombre que observa la lucha de los espejos. Este hombre se filma a sí mismo. Orson Welles, espectador de la ambigüedad del cine como juego de espejos.

Esa misma ambigüedad, en el fondo, es la que se trasluce en la creación de su monumental *Dietario*: se describe a sí mismo obser-

vando los principales logros del arte universal que le devuelven, como modelo, como reto o como deseo su propia imagen.

Del mismo modo, cuando nos habla de la vuelta de Lang a Berlín, el narrador nos lo muestra hospedado en el hotel Windsor y destaca de su retrato su único ojo, es decir, su magistral capacidad de imaginar con la mirada (2002: 279):

Tiene cerca de setenta años, pero hay aún vigor y firmeza en este único ojo¹³ que enciende el monóculo como una brasa viva. Este ojo vio el coche negro y la mirada hipnótica del doctor Mabuse, y los ojos de batracio del vampiro de Düsseldorf, y el beso glacial y fulminante de la mujer-robot en la Metrópolis futura, y la bola de cristal de un adivino en una feria rural, y los pasillos de tantas casas vacías y tenebrosas, y una seductora que, desde un cuadro entrevisto en un escaparate, nos llevaba al embrollo del crimen (...) Solo, en el Hotel Windsor, Fritz Lang, director de cine, ve el salto violento y felino del tigre de Esnapur.

Por eso le llama tanto la atención la primera imagen del documental de Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), en la que se pone de manifiesto la ambigüedad del juego de miradas que supone el arte cinematográfico (2002:288):

Todo empieza con la imagen de un hombre que se mira, reflejado, en el cristal de un escaparate. Está erguido, en la calle, y nosotros miramos cómo se mira. Más aún: al mirarse, se filma a sí mismo. De manera que la imagen es triple; bajo el gran cielo africano, que da latidos de claridad y de nubes sobre el arenal y el pueblo, está el hombre de la calle, y la imagen del hombre en los cristales del escaparate, y una tercera imagen –la filmada– que los muestra a los dos al mismo tiempo, y que es la que nosotros vemos. La imagen de Pier Paolo Pasolini, expectante y perplejo ante el escaparate de una tienda moderna, en una calle de una ciudad

¹³ Del otro, dice Gimferrer(2002:279): “Se le murió un ojo bajo la caligrafía candente del fuego en las trincheras”. Sin embargo, son varias las versiones que han circulado sobre la pérdida de visión de ese ojo: unos la sitúan en la época el rodaje de *Metrópolis* y otros en la del *Dr. Mabuse*

de Kenya. Una imagen que es un interrogante. ¿Cómo se iniciará este proyecto, este borrador de película, de una posible *Orestíada africana*? Precisamente así: con un hombre europeo mirándose a sí mismo en un escaparate de cristales occidentales, en el corazón ardiente y oculto del mundo indígena. Todo es paradoja, como el mismo proyecto del film.

“Todo es paradoja”, dice Gimferrer. Y bien podría haber dicho, también, “trampantojo”, pero Gimferrer huye del barroquismo y sus perversos juegos en los que se pierde el sentimiento y sólo gana el ingenio. El laberinto de reflejos y miradas que le llama la atención siempre tienen al sujeto como motivo y como objetivo, aunque den un rodeo por el mundo empírico para construir, a través de la imagen, una metáfora del yo. En su caso es él mismo quien se mira a través de esas miradas que han construido ciertas visiones del mundo a través de la imagen. Y no olvidemos que Pere Gimferrer es, ante todo, un poeta imaginativo, e incluso visionario, como su devoción por Lautréamont sugiere.

Pero ninguna entrada revela la cinefilia de Gimferrer como la descripción de su asistencia a la proyección, ¡nada menos que en el Palau de la Música Catalana!, de la película *La emperatriz Yang Kwei-Fei* de Kenji Mizoguchi (2002:225-6):

Y todo tenía un aire friolento de conspiración en alguna pequeña ciudad balcánica. Se apagaron las luces. No era un concierto lo que íbamos a ver. Era una película: la primera que se proyectaba públicamente en Barcelona del cineasta japonés más refinado y sutil: Kenji Mizoguchi (...) Se encendieron las luces. Aún tenía en mis oídos aquella risa transparente. Pero ya no me envolvía el temporal de piedra wagneriana del Palau. Al contrario; era casi veinte años después en un local pequeño, húmedo y oscuro, de muros de piedra gris, como un escondrijo al fondo de un hangar (...) donde unas cuantas personas –quizás no más que las que aquella otra tarde se perdían en la platea medio vacía del Palau– habían admirado, una vez más, en silencio reverente, el amor quebradizo y fragilísimo de la emperatriz lejana.

El juego temporal permite, al comenzar la película en el Palau y terminarla veinte años después en la filmoteca de París, asegurar la devoción cinéfila del autor, para quien aquella tarde “conspirativa” en el Palau fue la confirmación de una pasión que nunca le ha abandonado: pasión, además, de minorías: jardín cerrado para muchos y abierto para pocos, como la propia redacción del *Dietario*, a pesar de haberse ofrecido al “consumo” mayoritario en las páginas de la prensa diaria.

Enrique Vila-Matas, por su parte, confiesa una cierta relación tormentosa con el cine, espectáculo al que, por definición, no asiste: “nunca voy al cine”, afirma antes de reconocer que ha cedido a las insistencias de sus allegados, “el brillante artículo de Juan Villoro de hoy ha acabado de decidirme”, para que vea *La vida de los otros*, una película que, efectivamente, le toca muy de cerca por el planteamiento: el espionaje de la vida ajena, como él confiesa haber hecho en Mantua con John Banville. A pesar de esa enemistad manifiesta hacia el cine, el autor confiesa haber visto algunas películas que, como *I vitelloni*, de Fellini, “marcaron mi vida”. De hecho, más que recordar a Fellini, Vila-Matas celebra al guionista de *I vitelloni*, su admirado Ennio Flaiano, de quien destaca, sobre todo, su libro *Diario de los errores*. Con todo, Vila-Matas evoca en DV la época en que era un asiduo a los cines de barrio de doble sesión, como el Texas, el Chile y el Delicias, situados los tres en la indecisa frontera que separa el barrio de Gràcia del Ensanche, y en los que veía con delectación, sobre cualesquiera otras, las películas de espías. Por la primera entrada de agosto de 2006, sabemos que, después de aquella inmersión adolescente en los cines de barrio, Vila-Matas cumplía con el “rito” de la asistencia obligada a los cines de “arte y ensayo”, más por compromiso que por devoción (2008:49):

Anoche imaginé que volvía a los cines de arte y ensayo de mi juventud a ver las lentísimas y profundísimas películas de Ing-

mar Bergman, siempre marcadas por largos momentos en los que el silencio se apoderaba, hasta metafísicamente, de la pantalla. En mi juventud estuve viendo ese cine con un respeto enorme hasta que una noche uno de los amigos de la pandilla nos dijo a todos a la salida de una de aquellas películas tan profundas: <<Tanto silencio para nada.>>

De ahí que no fuera extraño el hecho de irse apartando de ese séptimo arte para buscar refugio donde siempre lo había encontrado: en la literatura, tal y como lo cuenta al evocar la contemplación de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, con un inicio, paradójicamente, de guión cinematográfico, propio de la mezcla de registros y tipologías textuales a la que es proclive (2008:167-8):

Exterior noche. Paseo de Sant Joan de Barcelona. Salgo del cine Chile, donde acabo de ver *Veinte mil leguas de viaje submarino*, película de Richard Fleisher basada en la novela de Verne. Acabo de ver en imágenes cinematográficas lo que en los días precedentes ha sido un libro (acompañado de un notable número de ilustraciones) que he leído a lo largo de las últimas tardes, a la vuelta del colegio.(...) En fin. Salgo de ver *Veinte mil leguas de viaje submarino*, cruzo la calle Rosselló y vuelvo a mi casa. Noviembre del 56. Son alrededor de las siete de la tarde y tía Eulalia que está de visita en casa de mis padres, me pregunta qué película acabo de ver. Por toda respuesta, le muestro mi ejemplar de *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Y en ese momento me doy cuenta de que ir la cine ha sido ir a buscar en el exterior lo que ya tenía en casa. Aquel descubrimiento me quedará grabado para siempre. Asocio desde entonces lo interior con lo cálido y con la literatura, y lo exterior con el cine. Eso, a la larga, establecerá, en mi fuero interno, una supremacía total de la literatura sobre el cine. Y cuando años después lea a Nietzsche, aún lo veré todo más claro: <<La filosofía ofrece al hombre un asilo en el que ninguna tiranía puede penetrar, la caverna de la intimidad, el laberinto del pecho: y esto enfurece a los tiranos.>>

Más adelante, en la misma entrada, confirma ese distanciamiento del que, en el DV, parece haberse desdicho para acceder a ver una película como *La vida de los otros* que, efectivamente, no sólo ha sido de su agrado, pues habla de ella con entusiasmo, sino que la propone como modelo de película para lo que el cine español podía hacer con nuestra historia más reciente, tan preocupada por la Memoria Histórica, pero tan poco por plasmar de forma original, contundente y efectiva ese pasado (2008:169):

El cine pasó definitivamente a un segundo plano en mi vida cuando empecé a adentrarme en los interiores literarios, y entre los libros que leí en esos días estuvieron las novelas extrañas de Raymond Roussel, precisamente el hombre que más idolatró a Verne en este mundo.

5. Lo literario

Sirvan estas líneas de presentación de un tema que he desglosado en 4 subapartados: 5.1. La poética; 5.2 El canon. 5.3. Genealogía del dandismo y 5.4. El doble, para tener una visión clara y ordenada del mismo, dada su importancia en ambos dietarios, pues conforman más del 75% del total de las entradas en ambos.

En la medida en que cotejamos dos dietarios de escritores, no puede extrañar que todo lo relativo a la literatura, la creación, el canon e incluso la sociología literaria ocupe un lugar tan destacado en ellos. Ya dejé dicho en el planteamiento general que da la impresión de que ambos escritores, entre los que hay una diferencia de edad de tres años, a favor de Gimferrer¹⁴, pertenecen a generaciones dis-

¹⁴ Recién acabo de escribirlo: “a favor de Gimferrer”, me percaté de la complicación que entraña una simple expresión contable. ¿Puede hablarse de que el tiempo favorezca a uno o a otro? ¿En qué sentido esos tres años han socorrido a Gimferrer y han desauxiliado a Vila-Matas? Ese favor no responde sino a la convicción de que entre ambos no hay sólo esos tres años, sino propiamente 13, casi una generación, lo que explicaría, en primer lugar sus cánones divergentes y sus muy distintos patrones expresivos, amén de otras cuestiones de mayor calado, como la preparación académica o el abanico de preocupaciones e intereses intelectuales.

tintas, y de ello ya hemos ido teniendo noticia en el análisis de los apartados anteriores. Ahora es el momento, sin embargo, en que esas diferencias se manifiesten en el análisis de un modo evidente. Con todo, a pesar de las diferencias de fondo que nos llevan a hablar de escritores de muy distinta formación e intereses divergentes, hay no pocas coincidencias inevitables, porque ambos escritores se inscriben en el canon occidental y comparten no sólo la tradición literaria universal, sino también la de la literatura en lengua castellana, de la que Gimferrer, a pesar de su voluntaria inclusión en el canon de la literatura en lengua catalana, forma parte, y muy destacada.

Este sería, pues, el primer “hecho diferencial” notable entre ambos dietarios –más allá, incluso, de la diferente lengua original de uno y otro, el castellano en el caso de Vila-Matas y el catalán en el caso del de Pere Gimferrer–: la asunción, por parte de Gimferrer, de la pertenencia de sus obra a la literatura catalana, y la indiferencia de Vila-Matas sobre ese extremo, consciente de que su mundo literario va más allá de las absurdas fronteras nacionales, como su “nomadismo” casi compulsivo pone de relieve.

Tiene que ver con el canon, por supuesto, pero también con cierta actitud reivindicativa y, por supuesto, con una posición ideológica. De hecho, y no es algo infrecuente por estos lares catalanes desde los que escribo, los cambios de lengua y ciertos “portazos” o “descubrimientos” de una u otra cultura, están a la orden del día. Del mismo modo que Eugeni D’Ors se convirtió en Eugenio D’Ors y abandonó el catalán para asumir el castellano como única lengua de creación, Gimferrer, en sentido inverso, empezó su carrera en castellano para pasarse posteriormente al catalán, obra en la que ha escrito la mayor parte de su obra, aunque, por azares sentimentales –el uso del castellano como lengua de relación con su nueva esposa–, acaba de volver al castellano como lengua de creación.

El *Dietario* que analizamos es un claro exponente de su voluntad de inserción en la cultura catalana o, como deberíamos decir

más propiamente, de la cultura catalana en lengua catalana, puesto que, les guste o no a los nacionalistas, la catalana es una cultura bilingüe, y tanto forman parte de la cultura catalana Juan Marsé como Pere Gimferrer, y Quim Monzó como Enrique Vila-Matas, todo ello hasta que, pasado el sarampión de los nacionalismos redivivos, se les reconozca a todos su pertenencia a la cultura universal y a la literatura sin más, sin adjetivos con voluntad de aduana y con el único que permite el concepto: buena.

Dentro de ese intento de enraizamiento en una tradición cultural, Gimferrer destaca sobre todo la influencia en su obra de un poeta al que él profesa enorme admiración: J.V.Foix, autor, por cierto, de un dietario titulado *Diari 1918* en cuya fuente estilística ha bebido con provecho Pere Gimferrer, a juzgar por los paralelismos de esa naturaleza que hay entre ambas obras, sobre todo en lo tocante al descubrimiento de un léxico que se aparta notablemente del uso coloquial tradicional y que sitúa la obra de Gimferrer en la estela de la estética noucentista, tras los pasos de Carner –de cuya prosa no es menos deudor Gimferrer que de la de Foix– y de Riba.

Con todo, y como ya hemos visto con antelación, él mismo ha dejado en el Dietario la expresión máxima de ese enraizamiento: el momento en que Josep Pla parece pasarle el testigo de un género en el que éste brilló con luz propia. Ese acto de relevo en el seno de las *Lletres Catalanes* está revestido de equívoca solemnidad, pero inequívoca devoción. Recordemos, aunque sea a título anecdótico, que Pla fue ninguneado por la política nacionalista de Pujol y no obtuvo nunca el reconocimiento institucional que su obra merecía, El *Premi D'Honor de les Lletres Catalanes*, aunque, como ocurre siempre cuando las anteojeras políticas de los nacionalistas anatematizan algo, aquello acaba sobreviviéndoles, de ahí que Pla haya acabado convirtiéndose en uno de los escritores más representativos de la cultura catalana y en uno de los forjadores de la lengua literaria catalana, como lo reconoce Gimferrer (2002:438):

No: a mi Josep Pla, lo veo, al sesgo, en el vestíbulo del Ritz, hace muy poco años, rozando la orla extrema. (Ni la orla, ni extrema, ni quizá siquiera rozando: Pla es el crítico más severo, Pla no habría aprobado estas palabras que no son estilo invisible extraído del habla diaria. En eso conocemos que Pla es un maestro: en el hecho de sentir –con tanta nitidez como cuando, en un campo casi contrario, sabemos qué habrían aprobado o vituperado un Foix o un Carner– el peso constante y sin desfallecimiento del gusto verbal de Pla.)

Ambos autores, Gimferrer y Vila-Matas, ven la realidad casi permanentemente *sub especie literaria* y no hay acontecimiento de su vida personal que no esté en relación con una lectura, la biografía de un autor de su canon o un acontecimiento literario. Cuando evocan un lugar, por ejemplo, es porque está asociado a un recuerdo literario, histórico o social relevante. La propia realidad, al menos en los dietarios, se desvanece frente a lo literario hasta casi el punto de desaparecer, como si ambos vivieran exclusivamente en la República de las Letras o en el Olimpo de las artes: “artista soy y nada artístico –esencialmente literario– me es ajeno”, parecen proclamar ambos, y los dietarios son la prueba evidente.

Pensemos, a modo de ejemplo, por un momento, en los lugares, pues ambos escritores –perfectos ejemplos los dos de turistas culturales– son amantes de visitarlos cuando tienen un valor añadido: o bien estuvo un escritor en ellos o un personaje o aparece citado en una obra o es el marco de tal o cual escena o ha sido descrito por Proust o Kafa... Son frecuentes, pues, las apariciones de lugares bendecidos por su relación con autores, personajes, celebridades o acontecimientos históricos singulares, más en el caso de Gimferrer, quien extiende su radio de interés a la Historia, por lo que un simple topónimo como Catalañazor es capaz de inducirle a escribir una entrada, de marcado carácter azoriniano, del mismo modo que otro, Esquivias, le induce a lo mismo, aunque en éste, por ser de tema

cervantino, aparezca aún más marcada la inevitable influencia azoriana.

Pero no le va a la zaga Vila-Matas, quien abre el año 2006 con estas palabras mitómanas (2008:17): “Estoy en la plaza de Saint-Sulpice, sentado en el café desde donde Georges Perec espiaba horas y horas lo que allí podía verse” y de quien, para no alargarnos en exceso, tomamos este ejemplo del concepto que, sobre los lugares, comparten ambos escritores:

La Baule es una población costera de la región del Loire-Atlantique, una larga playa situada al fondo de la bahía de Pouliguen, a una hora en coche del aeropuerto de Nantes. Es un lugar turístico y los habitantes de esa comunidad se llaman *baulois*, y lo que no aparece en los folletos propagandísticos es que fue en una casa de La Baule donde detuvo la Gestapo al presidente Companys. Serpenteada por siete kilómetros de arena inacabable, hoy en día La Baule, situada en la llamada Côte d'Amour, se enorgullece de ser conocida como *la playa más bella de Europa* y también de ser el escenario, desde hace diez años, de una manifestación literaria férreamente francesa, pero bautizada con un nombre relajante: *Écrivains en bord de mer*. Creo que en el fondo vine hasta aquí exclusivamente para poder inscribir en mi dietario la descripción de este pueblo de la costa atlántica francesa y, sobre todo, para anotar una frase que exigía, si quería que fuera verdadera, que me desplazara hasta esta playa. ¿La frase? Es sencilla y auténtica: <<Vine a La Baule para poder escribir que estoy en La Baule.>>

Para llegar hasta aquí he tenido que pasar por Nantes, donde nació Jules Verne...

Como se aprecia, ese “fetichismo” del lugar tiene, a veces, manifestaciones tan pueriles como la entrada transcrita, y la continuación de la entrada indica con claridad la visión literaria de los lugares, cuyo único valor procede, más en Vila-Matas que en Gimferrer, del que le otorga lo literario, sea a nivel biográfico, textual o sociológico, como la reunión de *Écrivains en bord de mer*. A veces no hay

diferencia con el popular “yo estuve allí” de las legiones de turistas cuya experiencia íntima de aquel lugar apenas va más allá de haber clavado la bandera del yo –acompañada de un inacabable reportaje fotográfico de tan solemne momento– y reivindicar, por consiguiente, la mera presencia. Sí, también Gimferrer y Vila-Matas, a veces, no van más allá del “yo estuve allí”. El acercamiento de Vila-Matas, a los lugares, suele ser casi siempre más superficial que el de Gimferrer. Pongamos por caso el viaje a Finlandia que emprende Vila-Matas. Se prepara del modo más tópico posible, como el típico turista cultural: La *Cartas finlandesas* de Ganivet; el visionado de películas de Aki Kaurismäki –*El hombre sin pasado* fue su gran éxito en nuestras carteleras– y ciertas referencias generales como la del poeta nacional finés cuya obra está en sueco, lo que le permite lanzar un dardo envenenado contra la política monocultural de la Generalidad de Cataluña que, con su política lingüística, no le hubiera dejado ir a la feria de Frankfurt.

Por otro lado, las grandes diferencias entre uno y otro autor también se ponen de manifiesto en este punto. Pensemos, por ejemplo, en la detallada evocación que hace Gimferrer de su visita, en la adolescencia, al “mercado de las pulgas”, al “rastros” barcelonés: *Els encants*, ubicado en la plaza de las Glorias – así llamada entonces, en pleno franquismo, porque ahora, con la democracia, ha recuperado su nombre completo: plaça de les Glòries Catalanes– (2002:267):

Entonces –a comienzos de los años sesenta– el autobús nos dejaba en un paraje que tenía aspectos de desierto sideral. ¿El autobús? La memoria es incierta, la memoria se vuelve incierta: ha borrado el color de los asientos, y las caras grisáceas, sin forma ni contorno, de los pasajeros. La memoria retiene sólo un transporte colectivo, humillante y mugriento. Quizá un metro húmedo, oscurísimo, o un trolebús de cable que suelta chispas como en una experiencia de física recreativa, o tal vez un autobús maci-

zo y bamboleante. La memoria retiene, sólo, aquella última parada –la plaza de las Glorias– y aquel espacio vacío.

Bajábamos, quizá, por un desmonte, o avanzábamos, inseguros, entre montones de latas y alambres, con el polvillo ocre del terraplén tiznando el brillo de los zapatos. Era una mañana de claridad espuria, incierta, o, quizá, habiendo comido ya, era una tarde de nubes sulfurosas. Había aún, como un residuo insólito de un pasado rústico y bárbaro, una taberna, con una rama de pino como enseña, igual que en los días orgiásticos de las ferias medievales o en la lejanía de un viaje montañoso. Una rama de pino, una taberna lóbrega de tablones pantegruélicos y boscosos, como si viviéramos en el mundo de Rabelais o en un país sombrío de leñadores(...) Después, empezaba el recinto: los Encantes, otra ciudad distinta.

El contraste entre el texto anodino de Vila-Matas y la recreación de una experiencia propia del lugar, en Gimferrer, ahorra cualesquiera explicaciones y demuestra ese abismo entre ambos escritores. Lo que sí requiere un comentario es la técnica de la ambigüedad usada por Gimferrer, que se extiende a buena parte de sus textos, lo que constituye un destacado elemento de su concepción de las entradas del dietario.

Por la incertidumbre con que realiza la evocación, diríase que Gimferrer no describe, en ningún caso, una visita concreta, sino que hace una síntesis de diferentes visitas y extrae de ellas lo esencial para transmitir al lector esa vivencia personal. La indeterminación temporal, por ejemplo, que la visita sea por la mañana o que sea por la tarde, y que según la hora, exija una circunstancia climática distinta, son prueba de lo que digo. He subrayado en el texto la aparición del adverbio *quizá* y de la locución adverbial *tal vez* como ejemplo de una práctica repetidísima a lo largo de todo el dietario. No me extrañaría que, hecha la estadística pertinente, quizá fuera una de las palabras más usadas del *Dietario*. La referencia literaria o artística de obligado cumplimiento, Rabelais, se complementa después con la referencia al “bazar siríaco –como en una Bagdad sombría–” y, fi-

nalmente, con el motivo central de la entrada (2002:268-9): “Y es un milagro encontrar, en aquellos años, un disco como éste en un lugar así; la voz vedada, la guitarra prohibida, las canciones proscritas de Georges Brassens. La libertad”.

Más cerca de Vila-Matas, por el “afrancesamiento” en que coinciden ambos autores, se muestra Gimferrer cuando evoca el restaurante donde come el inspector Maigret (2002:203):

No; no es necesario que miréis más. No encontraréis, aquí, la Brasserie Dauphine. Sí, esto es el Quai des Orfèvres, y, cuando el comisario Maigret sale de su despacho en la P.J. –la Policía Judicial– y no tiene tiempo de ir a comer a casa, llama a la señora Maigret y baja a tomar algo a la Brasserie Dauphine.

Posteriormente describe la plaza donde Simenon “abrió” el restaurante para su personaje y concluye con un giro inesperado (2002:205):

De súbito, silencioso y charolado, llega un taxi y se detiene ante un portal. Rápida, se abre la puerta y sale un hombre que – después de dar un vistazo brevísimo a la plaza– se escurre fuera del vehículo. ¿El comisario Maigret? No: más esbelto, pero igualmente fornido, este hombre vestido de negro de pies a cabeza es Yves Montand, que vive en la plaza Dauphine.

Condicionada su experiencia como lo está por el hecho literario, es frecuente en ambos dietarios el protagonismo de la lectura, y a ambos autores les gusta retratarse como lectores. Digamos que, con cierto narcisismo, “se gustan” retratándose así, con el libro en las manos y atentos a los posibles descubrimientos. Es evidente que son innumerables las referencias que hacen a su estar leyendo o a su haber leído, no sólo por lo que hace al contenido de las obras, sino por el acto mismo, la situación, de estar leyendo.

Vila-Matas da la impresión de pasarse la vida con libros abiertos en las manos, porque las referencias que hace a ellos proceden casi siempre de haberlos acabado de abrir, sea para leerlos por primera vez, tanto cuando hace las críticas escarpatistas de compromiso como cuando entra ellos por propio interés (2008:105):

No sé por qué me gusta leer a ciertos autores cuando comentan los libros de los otros. Acostumbro a hacerlo orientado en casa en dirección al sol, cuyos rayos me obligan a hacer un esfuerzo añadido para leer, aunque es un esfuerzo –no me gusta que leer me resulte siempre tan fácil – que acabo agradeciendo.

Su absorbente dedicación a la lectura es una constante en su vida, como sabemos por la evocación que lleva a las páginas de DV del momento en que conoció los *Ejercicios de estilo*, de Queneau (2008:186-8):

Fue en octubre, hace exactamente veinte años. Lo recuerdo como si fuera ahora. Era día 26 y me subí al 24. Tengo la fecha anotada en el libro que me compré aquel día de 1987. Creía conocer a su autor, Raymond Queneau, pero no tenía ni idea de qué podía tratar el libro. El título no parecía muy alentador, *Ejercicios de estilo*, pero resultó ser un conjunto de 99 fragmentos muy divertidos. Lo descubrí nada más subir al 24. De pie en la plataforma del autobús comencé a ver, con divertido asombro, de qué iban aquellos Ejercicios que acababa de comprarme (...) A veces me digo que ese libro me impresionó más de la cuenta y que eso pudo deberse a que fue la primera vez que leía en el 24 una historia que ocurría en un autobús. (Raymond Queneau publicó su última novela en la Francia del 68.(...) Comencé a leerlo ayer en la plataforma del 24 (soy un pasajero constante de esa línea), y aunque en esta ocasión la narración de Queneau no arranca en un autobús, he vuelto a reírme, como en los buenos tiempos. Sólo detuve la lectura para bajarme del autobús. (...) En casa acabé este libro, al que si le volaran la hoja 300 y las dos de la Nota a la edición, tendría 299 páginas, lo cual habría sido perfecto porque me habría

permitido especular seriamente sobre la influencia del 99 en mi vida de pasajero constante del 24.

Como se aprecia, no sólo se celebra la importancia del acto de leer, casi en cualquier circunstancia –en este caso en el autobús de la línea 24–, sino que la lectura, como hecho vital, y como casi siempre ocurre en el caso de Vila-Matas se incorpora enseguida a su mundo creativo para derivar hacia la ficción o terrenos aledaños.

Gimferrer, por su parte, le concede una importancia decisiva, caracteriológica, en su vida. El primer motivo autobiográfico que aparece en el dietario, por ejemplo, es el descubrimiento de Racine, a través de la lectura de Fedra durante una guardia militar nocturna en *Ciutat de Mallorca*, entrada en la que se autodescribe como un “maniático de la lectura” (2002:54-5):

Aquella noche, pues, el soldado que yo era se puso a leer un libro comprado así, al azar –en una librería extrañamente calma, de una calle quieta y breve – y destinado a llenar unas horas imprevistamente abiertas. Era un volumen delgado, una edición de bolsillo –pero bastante cuidada– de unas cuantas tragedias de Racine, en francés, obras que antes había leído de manera vaga y dispersa, como aquí suele leerlas casi todo el mundo, si es que llegan a leerlas. La revelación de Racine –de lo que supremamente es Racine: el arte más noble, más sutil y refinado dentro de la convención y el artificio, el matiz más puro, la llama bajo la aparente lisura del mármol, todo lo que legítimamente puede admirar y envidiar un aprendiz de poeta– se reveló leyendo *Phèdre* en aquella noche cuartelaria. Deslumbramiento total. Antes tenía noticia de Racine; aquella noche, de súbito, leyendo los alejandrinos áureos y encendidos, pasé del plano teórico al práctico; no supe, sino que *sentí* el arte de Racine. Así, el destino, astuto, se disfraza de azar y, a veces, nos hace conocer en el momento oportuno el poeta que en aquel momento conviene leer. Estos azares, estos encuentros fortuitos no deben descuidarse nunca. Habla en ellos un instinto secreto, más sabio que nosotros.

El autor parece recrearse en la teoría del azar objetivo del movimiento surrealista para abrirse a esos encuentros inesperados por los que nos sentimos atraídos sin saber, con antelación, que constituirán una revelación de trascendental importancia en la vida intelectual o artística, de quienes los tengan. ¡Cuántos autores no han precisado de una lectura insólita por nuestra parte para que se nos revelaran sus virtudes!¹⁵

En el plano personal, hay en estos autores un fondo mitómano innegable. Vila-Matas se mueve en un ámbito social en el que se codea con los “grandes” del momento literario actual (Magris, Auster, etc.), a pesar de su reiterada vocación de personaje oculto, misterioso, enigmático, “borrado”, que tiende a encerrarse en los hoteles de las ciudades a las que viaja invitado como autor de prestigio. Gimferrer, por su parte, formado en la era del pop, y miembro de los novísimos, ha cultivado siempre, incluso en su obra poética, una mitomanía que su afición al cine, a las lecturas de libros de memorias, biografías, epistolarios, diarios y, por supuesto, a la frecuentación de ciertos autores del canon universal de la literatura ha potenciado. Gimferrer no pierde ocasión de relatar sus encuentros con los *vips* literarios o artísticos. Paz, Fuentes, Miró, Brossa, Tàpies, Graves, Pla, Aleixandre, etc., pasan por sus entradas de un modo bastante natural, todo sea dicho de paso, sin mayor exhibicionismo que la propia aparición de sus nombres, puesto que el autor nunca hace alardea de tales cercanías, sino que exprime de forma impecable, como aprendiz avanzado, el jugo artístico y vital de dichos personajes. Su respeto hacia los “grandes” es, además proverbial, como lo

¹⁵ De mí sé decir, y discúlpeame que me refiera a mí mismo, la revelación que me supuso la lectura de *Platero y yo* - obra que me había negado a leer de forma contumaz (¡y sólo ahora sé que con insólita clarividencia!) durante toda mi vida, a pesar de ser un lector devoto del poeta-, cuando la asigné como lectura obligatoria para unos lectores de Secundaria que fueron incapaces de siquiera sospechar la carga solanesca y nihilista que Juan Ramón había vertido en esa obra que, a mi juicio, ningún lector debería leer antes de haber cumplido los 50 años y cuya naturaleza autobiográfica aún no ha sido estudiada con el interés que la obra se merece.

demuestra al renunciar a que le presentaran expresamente a Llorenç Villalonga (2002:130-1):

Hace once años estaba yo en Mallorca de soldado. De la gente a la que no conocía en la isla, a nadie admiraba tanto como a Llorenç Villalonga, y me habría resultado muy fácil hacer que me presentaran. Sentí, entonces, con una especie de seguridad interior profunda, que si el azar no me llevaba a él, era mejor respetar el azar.

Excepción hecha de ese respeto a los milagros del azar, de un modo equivalente a como aparecen los grandes nombres en su dietario, aparecen, sin embargo, los autores del canon que el autor reivindica, cuyas anécdotas biográficas nos narra desde una cercanía que diríase intimidad. De tú a tú parece escribir Gimferrer cuando habla de esos autores, Baudelaire, Pushkin, Rodoreda, Villalonga, Proust, Hemingway, Sajarov, Poe, Conrad *et sic de caeteris*.

El DV sirve, igualmente, como vía de reivindicación de ciertos autores que pertenecen al canon particular en el que quiere inscribirse Vila-Matas: el de los autores de libros “híbridos” (*hibridismo*, pues, que no *huidobrismo*...) que traspasan las nítidas fronteras genéricas y toman de aquí, de allá y de acullá sus principios rectores. Buena parte de esos escritores caen en el amplio campo de lo que hoy en día entendemos como autoficción, tal y como se definió el concepto en la primera parte de este trabajo, si bien no son la totalidad, evidentemente. Lo que sí podría caracterizar a los componentes de ese canon es su condición de buscadores del sujeto delicuescente en que se ha convertido el individuo en nuestros tiempos posmodernos: siguen el rastro de una ausencia, lo que convierte su búsqueda más en una fabulación que en una indagación. Autores como Monterroso, Auster, Pitol y tantos otros, son ofrecidos como paradigmas notables de ese canon.

¿Qué diferencia básica podríamos hallar entre los cánones de ambos autores? Vila-Matas es afín a los autores que podríamos llamar, siguiendo su propia obra, “exploradores del abismo”; mientras que Gimferrer repara, sobre todo, en los “forjadores de su propio abismo”, seres atormentados con un final trágico. Un punto de contacto inevitable entre ellos sería el reconocimiento de D’Annunzio como paradigma de quien se crea a sí mismo, de quien se inventa como personaje y borra su pasado, una de las aspiraciones vilamatasianas por excelencia

5.1. La poética.

En la medida en que un dietario no deja de estar relacionado con el diario íntimo, por más que tenga una dimensión pública y se escriba fundamentalmente desde una perspectiva intelectual, era previsible que, dentro de la atención a lo literario, los autores hablaran en sus dietarios de aquello que más de cerca les toca creativamente: su poética. No se trata, ya lo adelanto, de que en ambos dietarios hallemos una enunciación ordenada, completa y razonada de su poética, sino de que, a lo largo de sus páginas, es frecuente la aparición de reflexiones sobre esa poética desde la que conciben no sólo su obra literaria, sino incluso el propio dietario que escriben, con el que su obra guarda tanta relación, como ya hemos visto en la relación de D con *Fortuny* y de DV con uno de los cuentos de *Exploradores del abismo*.

Tanto Vila-Matas como Gimferrer son pródigos en análisis y manifestaciones de sus puntos de vista sobre el fenómeno de la creación. Es cierto que suelen hacerlo casi siempre tomando como pretexto un autor, un estudio, una lectura, una cita o cualquier otra circunstancia que implique la exigencia de manifestarse en ese sentido, y de ahí surgen, como veremos a continuación, dos poéticas con inevitables puntos de contacto, pero de muy diferente naturale-

za, porque Gimferrer se centra, sobre todo, en la poesía y Vila-Matas en el proceso creativo de su prosa.

No es menos cierto que las reflexiones de ambos autores son muy dispersas, como ya hemos indicado, de ahí que salten de la cuestión del estilo, a la de una escuela literaria como el realismo, de un uso retórico, como las citas, a la esencia de la poesía, etc. Es mi intención tratar de no añadir confusión a esa heterogeneidad y ofrecer sus reflexiones con el mayor orden posible.

Probablemente las mejores páginas de Gimferrer son aquellas en las que sin excesivo artificio retórico el autor reflexiona sobre su condición de poeta, escritor, dietarista, cinéfilo o persona ilustrada. Una entrada como *El porqué de la poesía* es un ejemplo de lo anterior, porque en ella se declara esa singular “teoría del instante” como fundamento de lo poético en la que, curiosamente coincide con una elucubración parecida de Vila-Matas, si bien Gimferrer se centra en el fenómeno poético (2002: 377-8):

Es muy sabido: los que escribimos poemas somos los primeros en hacernos la misma pregunta que se puede hacer la gente corriente, la pregunta sobre la posible razón de ser de la poesía (...) Depositario de lo sacro, oficiante del Buen Gusto o de la Belleza, el poeta antiguo o el poeta cortesano cumplían un cometido social. Es en los tiempos modernos cuando la condición del novelista se afirma; la del poeta, en cambio, se convierte en incierta y difusa(...) Es aquí –en la perennidad de unos pocos instantes precisos– donde tendremos que buscar el porqué del poema (...) Quizá, en definitiva, todo arte no es sino un punto de vista para ver el mundo –un instante sólo–, no como idea vivida día a día, sino como presencia que, de súbito, estalla ante nuestros ojos (...) Y quizás por eso el crepúsculo –instante transitorio– es como la morada natural del estado de espíritu que nos puede abrir el poema (...) Este instante de visión nítida –el poema– tiene la claridad transitoria e inusual del poniente que luce y morirá como todos nosotros. Quietos, nos deja al borde de la plegaria ante el mundo natural.

Como auténtica epifanía, pues, concibe Gimferrer el alumbramiento poético. A su manera, hay una suerte de raíz becqueriana en esa apología de la inspiración, pero si en Bécquer se aliaba ésta con la forma para darnos el poema, en Gimferrer se alía con el tiempo, para revelarnos la clave de la temporalidad que nos habita, la fugacidad que habitamos. Ha recurrido a la poesía que toma como objeto los crepúsculos para ejemplificar su teoría del instante, el poder que tiene la poesía para eternizar en constante presente esos instantes miríficos.

Gimferrer lo reitera en diversas entradas: la captura literaria del instante es lo propio del arte literario, y esa captura justifica la existencia de la literatura. Lo extiende, además, más allá de la literatura, a la pintura y, sobre todo, a la fotografía, arte al que el poeta catalán es tan aficionado. El motivo de su reflexión es la famosa fotografía, que aparece en la biografía de Nijinski escrita por su mujer Rómola Nijinski y publicada en España, de forma completa, en 1953 por Destino, en la que se le ve dando un elegante salto de ballet en el manicomio donde estuvo recluido más de veinte años (2002:209):

Como el poema, la fotografía es un arte del instante. ¿O quizá más bien un arte de la intemporalidad? ¿Es un arte de retener el instante, de convertirlo en intemporal? (...) La palabra, victoriosa, ha rescatado al hombre del tributo ominoso que paga al tiempo.

Mirad: también esta imagen fotográfica ha sido salvada del tiempo. Es un instante detenido; un poema momentáneo. El hombre que salta es Nijinski (...) Fuera del fluir del tiempo, este instante del salto es un gesto abstracto y desolado en un gran vacío, como un poema, o como la esencia del arte de un bailarín. O como el absoluto que vislumbramos en la locura. El salto de Nijinski.

Una coincidencia notabilísima, así pues, es la valoración de ambos autores, por vías diferentes, de la importancia del instante

como objeto prioritario de la creación literaria. Vila-Matas, sin desarrollar en DV la teoría, parece comulgar con ella desde la sentida añoranza del proyecto no llevado a cabo por Lichtenberg: *Autobiografía de instantes*. A ello ha de sumarse su admiración por obras como la de Georges Perec: *Tentativas de agotar un lugar parisino*, en lo que éstas tienen, precisamente, de “biografías de instantes”, teniendo en cuenta el punto de vista fijo del observador.

En el elogio que hace Gimferrer de Wallace Stevens, que constituye, de paso, una crítica al secular atraso intelectual español que todo lo conoce mal y fragmentariamente: “con retraso, y a trozos y de cualquier manera”, hay un análisis de la poesía del autor norteamericano que coincide, a mi parecer, con lo que podrían ser los presupuestos poéticos de la propia poesía de Gimferrer, o, al menos, los que le gustaría seguir o haber seguido, pues el eclecticismo visionario de Gimferrer dista bastante de la sobriedad clasicista y filosófica de Stevens (2002: 145-8) :

Stevens, poeta absolutamente exquisito, elíptico, hecho de detalles sutilmente recortados en un fondo de absoluta desnudez. Nada de sinuosidades: aquí, las palabras del poeta hacen blanco directamente en el núcleo esencial, tan vivo y movedizo que a veces ni lo percibimos a primera vista, como si fuera una ilusión óptica. Este núcleo es –como en los más grandes poetas– a un tiempo puramente mental y estrictamente sensitivo: o bien visiones luminosas, exóticas, foscas, o abstractas, desligadas de todo lo que no sea su pura existencia como imagen y como sugestión de sonido, o bien esgrima –fúlgida– de ideas y conceptos aguzándose en la cámara oscura de la mente que inventa el poema. En definitiva, todo confluye: el poema es el espectáculo –mental y sensitivo– del proceso de creación de la poesía(...) La claridad de la inteligencia perfecta, de la sensibilidad más afinada, tensa en el aire puro y deslumbrante.

Y más adelante, en una segunda entrada dedicada al mismo poeta, Gimferrer redondea no sólo el retrato del autor, sino también su propia poética (2002: 252):

Civilizadísimo, refinado, secreto, el poeta norteamericano sabía que las complejas maquinarias del verbo y de la imagen que un escritor pone en movimiento resultan más ricas si son levemente ambiguas. En arte, la ambigüedad es a menudo el tributo más genuino de la veracidad, porque hay una forma de ser verídicos que sólo se obtiene si sabemos respetar la imprecisión de las vivencias.

Esa concepción: “respetar la imprecisión de las vivencias” es lo que Gimferrer ha plasmado en las entradas en las que, como la evocación de los templos de jazz barceloneses, la visita a Los Encantes y otros momentos de sus enciclopédicas entradas, como la dedicada a Proust, se manifiesta una indecisión sobre lo que se esté haciendo: “veo, no, no veo”, “es, no, ahora no es”, “se oye a una amazona, pero no es madame Swann”. Quizá esa parte de su poética explique la insólita abundancia en el *Dietario* de sintagmas que se abren a nuestra intelección con el adverbio de duda *quizá*, ahí situado, casi de modo preceptivo.

Vila-Matas no confiesa haber leído a Stevens, pero sí menciona la lectura de su *Sur Plusieurs Beaux Subjects*, una especie de cuaderno de trabajo del autor norteamericano. De él destaca una frase que pertenece a Flaubert, quien la escribe en una de las cartas a Louise Collet, al decir de Vila-Matas: “La estética es una justicia superior”. Aunque se deriva de esa idea que hace suya Vila-Matas un concepto ético de la creación, será Gimferrer, sin embargo, quien ponga el acento en esa función ética de la creación. A partir de unos versos de Ausiàs March –*Malament viu qui té lo pensament/per enemic* (Mal vive quien tiene el pensamiento/por enemigo)– se decanta hacia una línea de reflexión en la que el desdoblamiento, el

otro yo que es nuestro complementario, al decir de Machado, tiene una función determinante. Gimferrer lo resume perfectamente en las palabras que cierran la reflexión sobre *El enemigo interior*, que es el título de la entrada (2002:77-8):

Una de la funciones más altas de la literatura es una especie de labor de limpieza moral respecto al pensamiento. Porque, poniéndolo por escrito, lo reducimos a unos límites precisos, dibujamos los contornos de su territorio, hacemos un mapa de él, lo describimos. Quizá a veces no es posible expresarlo en palabras; pero casi siempre llegaremos a sugerirlo como al sesgo, y, en todo caso, la escritura nos hará plantear en términos claros –e incluso ante nosotros mismos– nuestra propia relación con los pensamientos que nos rigen la conducta. No el espejo colocado en un camino que era la novela para Stendhal, sino, más bien, un espejo donde nuestra conciencia se ve a sí misma.

Por otro lado, la afirmación de Gimferrer, recogida anteriormente, de que el poema “es el espectáculo –mental y sensitivo– del proceso de creación de la poesía” ha de ponerse en relación con la convicción de Vila-Matas de que una obra ofrece, junto con su contenido, las claves para entenderla, según se desprende del asentimiento con que nos ofrece su lectura del libro *En defensa de la intolerancia*, de Slavoj Žižek, (2008:125-6):

<<En el modernismo>, escribe Žižek en un ensayo de hace años sobre Joyce, <<la teoría sobre la obra se incluye en la obra: la obra es una especie de ataque preventivo a las posibles teorías sobre la misma.>> A causa de esto, Žižek deduce que es absurdo reprochar a Joyce que no escribiera para un lector ingenuo, sino para alguien que tuviera la posibilidad de reflexionar, es decir, para alguien que pudiera leer con énfasis teórico y al que podríamos considerar un científico literario. Y concluye Žižek: <<Es que esa aproximación reflexiva en modo alguno disminuye nuestro goce de lectura, sino más bien lo contramen-

ta con el añadido del placer intelectual, que es una de las marcas del verdadero modernismo.>>

Dicha tesis coincide, sin duda, con la concepción que expresa Gimferrer acerca de Musil, el autor de *El hombre sin atributos*, cuya racionalidad discursiva elogia como un modo nuevo de acercarse al hecho literario. Acerca de Musil y de su particular “realismo”, Gimferrer dicta, en lección magistral (2002:403-4):

No es un hecho establecido el que la realidad corriente y la literatura tengan algo que ver; ni el Renacimiento ni el Barroco lo presuponían forzosamente. Sobre todo porque, en el marco filosófico, la realidad era entonces apariencia inestable: sólo eran estables las ideas perennes. Y cuando lo real y la literatura mantienen algún tipo de relación, esta relación se remite, sutil, al tramado, a la malla de resonancias múltiples entre la realidad de fuera – el mundo visible– y la realidad de dentro: el mundo del texto, que no es un doble del mundo real, sino un traslado a otro orden, el de la ficción literaria. Lo que nos cautiva, entonces, no es el mundo mismo, sino el mundo convertido en literatura. Así ocurre con Musil. (...) En el mundo de Musil, los actos son así: sacudidas violentas de futilidad, bajo la claridad cruda de la inteligencia.

En *Un brindis*, entrada dedicada a Mallarmé, Gimferrer reflexiona sobre la poesía a partir de un texto aparentemente de circunstancias: un brindis poético hecho por el autor en una cena literaria en su honor¹⁶. En su entrada, Gimferrer, junto con las dos dedicadas a Wallace Stevens, cuyo clasicismo intelectualista, muy próximo a Juan Ramón Jiménez, es muy del gusto del autor de *Dietario*, cifra con toda claridad su poética (2002:89-90):

¹⁶ Se trata de un brindis poético, un soneto, que el autor ofreció en una cena homenaje que le brindaron. El soneto se publicó en *La Plume* el 15 de febrero de 1893 bajo el título *Toast* –recordemos que Mallarmé era profesor de inglés– y, posteriormente, sirvió de exergo para sus obras completas, si bien apareció entonces ya con un nuevo título: *Salut*.

Y el poeta, en el momento del brindis, no es ni más menos que esto: un hombre con una copa de champán en la mano. Tiene que hablar, pues, de la copa, ya que la copa hará de él un personaje ridículo o un personaje magnífico; de lo que pueda decir de una cosa tan frágil y efímera como una copa de champán, dependerá, en aquel momento, el triunfo o la trivialidad de la poesía.

¿Trivialidad? La poesía no es quizá mucho más profunda –o mucho más trivial– que eso: el champán de la copa (...) Es decir: *Rien, cette écume* (...) Cinco años después (...) daba las últimas indicaciones sobre la ordenación de sus poemas. El primer lugar –el pórtico, el preludio si queréis: el acceso, la entrada, pero también, en cierto modo, el anuncio de lo que va a ser la tonalidad de la obra– se concedía, precisamente, a aquel brindis tan aéreo, a una pieza que parecía de circunstancias. <<No es nada, esta espuma...>> La nada, la espuma –lo invisible, lo transitorio, lo inexistente, si no es por la existencia que le da el poder de la palabra– están en el principio de la obra, el mismo modo que, ya al final, en el último poema que escribió Mallarmé, lo blanco tendrá tanta importancia como la letra impresa. Va de la nada a la nada: en una pausa, en un espacio en blanco, esta espuma. Nada: un poema. Nuestra palabra.

En otra de las entradas dedicadas a la poesía, comenta el autor la trivialidad de un tema barroco, las luciérnagas, y saca una conclusión que nos acerca a la cita que acabamos de transcribir (2002:165): “La esencia del barroco es la magnificación de los temas modestos, es decir, más o menos lo que será también la esencia de Mallarmé (...) Todo, si lo miramos con ojos vírgenes, puede exaltar-nos o abatirnos. Pero hay que tener ojos”. Y de nuevo emerge la importancia de la mirada en la concepción vital y estética de Gimferrer, en lo que coincide con Vila-Matas, por más que éste vea con los ojos del intelecto y Gimferrer lo haga, a menudo, también con los del cuerpo. No es de extrañar, por lo tanto, que en esa poética de Gimferrer haya tenido influencia la poética de otro autor, Joan Brossa, a quien Gimferrer también admira, especialmente su poesía visual, que se basa en el hallazgo fortuito como método creativo. Gimferrer

se deja llevar por él y lo consagra, tan amante él de la Vanguardia, como método propio (2002:317-8):

Una carta en la calle: un siete de copas, de color rojo pálido. No la cojo. Hay que respetar al azar que hace los poemas. En el suelo, el siete de copas, manchado incluso, tiene claridad de esfinge. Enigmático, es poesía.

A modo de bisagra entre uno y otro autor, a la hora de exponer circunstanciadamente sus poéticas, conviene fijarnos en una interesada entrada de Gimferrer acerca del plagio y de los “homenajes”. El plagio es, tanto al decir de Pla “el moralista socarrón de Llofriu”, como al de Lautréamont, “el poeta carinegro y alucinante”, la literatura auténtica bien entendida, esto es, una diálogo con la tradición. En estos tiempos en que la famosa “intertextualidad” pretende revestir el plagio con los falsos honores del homenaje, Gimferrer recoge lo que Lautréamont dejó escrito en sus poesías/aforismos (2002:307): “El plagio es necesario. El progreso lo implica. El plagio circunda la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la sustituye por una idea justa”. Es decir, hay una reescritura de la tradición a la que está obligado quien escribe a partir de ella. Gimferrer ofrece hasta tres ejemplos: Cavalcanti sobre Dante; Ungaretti sobre Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz también sobre Góngora. En este aspecto, Gimferrer entronca con el diálogo con la obra de los otros que establece Vila-Matas a través del recurso a la cita de textos ajenos como parte de los suyos propios, método que él convierte en el eje central de su poética.

Lo más parecido, en Vila-Matas, a aquella concepción ética de la literatura que habíamos visto en Gimferrer, la función del espejo en el que nuestra conciencia se ve a sí misma, es su concepción de la creación como una apropiación debida de lo ajeno, cuya incorporación a la propia obra es uno de los signos de originalidad de la misma.

La teoría de la cita, para cuya defensa esgrime los argumentos de un eminente maestro de las citas, como es Fernando Savater, forma algo así como el corpus central de la poética de Vila-Matas. A medio camino, pues, entre los recursos expresivos y la afición al género aforístico, tan de moda en nuestros días –una afición nacida, como él confiesa de su devoción por Lichtenberg–, Vila-Matas desarrolla una argumentación acerca de la posición central que juegan la cita y el aforismo tanto en su obra como en su dietario. La presencia de los aforismos en la obra de Vila-Matas es constante, como lo es también en DV, en cuyas entradas postreras el autor ofrece su teoría sobre la importancia estético-constructiva del aforismo en su obra, recurriendo a la autoridad de Fernando Savater, con quien comparte la afición a la cita y la idea fundamental de que citar a los demás es expresarse a uno mismo. En el dietario, el aforismo, suma condensación del pensamiento y de la intuición, alcanza casi un valor propiamente icónico, su presencia –prestado o inventado– es marca formal de la singular retórica literaria del autor. En DV el aforismo actúa, a menudo, bien como exergo, bien como moraleja o conclusión de la historia o de la escena que se narra o representa en la entrada.

En la poética de Vila-Matas, la cita y los aforismos ocupan un lugar preeminente. *El libro de los amigos*, de Hoffmannsthal le parece, por ejemplo, un modelo digno de imitar. Se trata de una poética a cuyo principal recurso bien le podríamos llamar intertextualidad, una práctica cuyos límites con el plagio nunca acaban de estar del todo claros, como la reciente sentencia a favor de Salinger ha puesto de manifiesto (2008:225-8):

El lujo de las citas, de las líneas ajenas que incluimos en nuestros propios textos, el atractivo de una declaración tan enigmática como la de Nerval [“¿Yo? Persigo una imagen, solamente”]. Algunos de mis paisanos odian las citas: ven mal cierta erudición y dan la consigna estúpida de que “al escribir no hay que de-

berle nada a nadie”(...) Aspiro a que alguien descubra que he perseguido siempre mi originalidad en la asimilación de otras máscaras, de otras voces.(...) Me formé en la era de Godard. Lo que había visto en Godard y otros cineastas innovadores de los años sesenta lo asimilé con tanta naturalidad que después, cuando alguien reprochaba, por ejemplo, la incorporación de citas a mis novelas, me quedaba asustado de la ignorancia de quien censuraba aquello que para mí era lo más normal del mundo (...)

Fernando Savater dice que las personas que no comprenden el encanto de las citas suelen ser las mismas que no entienden lo justo, equitativo y necesario de la originalidad. Porque donde se puede y se debe ser verdaderamente original es al citar (...) Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que le vienen a uno a la pluma cuando se empeña en esa vulgaridad suprema de “no deberle nada a nadie”. Y es que, en el fondo, quien no cita no hace más que *repetir* pero sin saberlo ni elegirlo. <<Los que citamos>>, dice Savater, <<asumimos en cambio sin ambages nuestro destino de príncipes que todo lo hemos aprendido en los libros (y ahí va otra cita disimulada, ja,ja, larvatus prodeo...)>>

Escribimos siempre después de otros, y quizás por eso tantas veces perseguí –con citas literarias distorsionadas o inventadas que ayudaban a crear sentidos diferentes– una imagen mía hecha con rasgos ajenos, y quizás por eso tantas veces fragmenté el antiguo texto de la cultura, y diseminé sus rasgos haciéndolos irreconocibles, del mismo modo en que se maquilla una mercadería robada. Así fui abriéndome camino, así fui avanzando. Para andar por ahí nada tranquiliza tanto como una máscara. Me sentía un depravado cuando me alegraba en secreto de disfrazarme tanto, de construir mi estilo con andaduras ajenas. Larvatus prodeo, que decía Descartes.

Consecuente con esos “disfraces”, con esas “personas” de las que se ha valido Vila-Matas para cimentar su paradójica personalidad literaria, el dietarista se complace en describirse a sí mismo como escritor desde una posición ético-estética que, vía elogio de Pitol, coincide con la definición de escritor que éste incluye en su novela *El mago de Viena* (2002:36):

Aquel que arriesga y busca nuevos retos para la literatura; aquel que carece de cualquier miedo al fracaso; aquel que sabe que lo esencial realmente en la escritura estriba en aprender a ir más allá de las palabras, bailar en el abismo y jugársela como se la juega el torero ante el mundo real de los cuernos; aquel que al final ve cómo esa escritura suya que no teme a los críticos siembra la confusión entre los burócratas, políticos, trepadores, nacionalistas, pedantes y demás papanatas.

Cierta megalomanía y una retórica épica un tanto amanerada y vacía, como lo prueban expresiones como “bailar en el abismo” o “jugársela como se la juega el torero”, amén del carácter transgresor del que se autoinvierte –casi se autoembiste...– de provocador: “siembra la confusión entre los burócratas, políticos...”, forman parte inequívoca del cliché de autor maldito, marginal, invisible, borrado, etc., que cultiva Vila-Matas con delectación y aprobación de extensas minorías que lo aplauden. Al fin y al cabo, también forma parte de su poética una convicción cuya formulación toma de otro “borrado”, Julio Ramón Ribeyro, cuyo libro *Prosas apátridas* es obra de cabecera de Vila-Matas (2008:102-3):

<<Literatura es afectación>>, dice Ribeyro en su inagotable *Prosas apátridas*. Y explica que quien ha escogido para expresarse la literatura y no la palabra (que es un medio natural), debe obedecer las reglas de juego. De ahí que toda tentativa para parecer no ser afectado –lenguaje coloquial, monólogo interior– acabe convirtiéndose en una afección aún mayor. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Céline con su lenguaje coloquial de exabruptos... <<Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura, sino la retórica que se añade a la afectación>>, concluye.

A lo que renuncia Vila-Matas es a determinar los rasgos constituyentes de esa afectación “congénita a la escritura”, algo que nos hubiera aclarado buena parte de los fundamentos de su poética.

En dicha poética hay un punto de partida, enunciado por él como sigue: “La vida fabrica coincidencias extrañas”, que se presenta como principio rector de su visión del mundo y de su concepción de la literatura. Pareja a esa expresión fundamental, es su concepción (2008:274) de que “el salón de nuestra vida cotidiana puede ser una gran central de azares. Y de contrastes.(...) Dicho de otro modo: la casa es el lugar central de nuestro mundo; es el lugar de la pasión más fuerte, en ocasiones devastadora –por la compañera de tus días, por ejemplo–, el lugar de la pasión que nos cala sin miramientos”. No es de extrañar, por lo tanto que el reconocido “caserismo” del autor, tendencia que comparte con Gimferrer, forme parte, también de su poética (2008: 259):

Busco el recogimiento, porque suele ser más interesante la literatura que la vida. No sé si es paradójico, pero me gusta muchísimo la vida porque, digan lo que digan, se parece a una gran novela.

La preeminencia de la literatura frente a la vida es lo que lleva al autor a reservarle, en su propia vida, un lugar a aquélla a la altura de su importancia, por eso aparece con cierta frecuencia una típica expresión elitista que marca el abismo que separa al autor de aquellos “papanatas” a quienes quiere confundir su obra, los mismos que están a años luz de lo que, tanto él como Gimferrer, consideran “alta literatura” o “alta cultura”. La conciencia de estar sobradamente por encima de los demás la comparten en igual medida ambos autores: en modo alguno son escritores “populares” o tienden a escribir para el “gran público”, sino que son muy conscientes de escribir para “la inmensa minoría” juanramoniana. De ahí la autoexigencia que se

imponen como norma, como espiga Vila-Matas en Jules Renard (2008:61):

Me viene a la memoria algo que dijo Jules Renard en su impagable *Diario*: <<Hay grandes escritores y escritores buenos. ¡Seamos de los buenos!>>

5.2. El Canon¹⁷

Cuando se multiplican en un Dietario lo que podríamos llamar las “negritas de **Umbral**” y la mayoría de ellas se refieren a los grandes nombres de la tradición literaria y cultural del mundo, parecería fácil, en principio, establecer con cierta seguridad el canon al que los dietaristas se acogen en un doble movimiento: el de a quienes reconocen como “autoridades”, por un lado; el de quienes forman el canon particular en el que a ellos les gustaría figurar, por otro. No es de extrañar, por lo tanto que esa permanente exaltación del valor de ciertos nombres: Proust, Kafka, Stevens, Conrad, Cervantes, Dostoievski, etc., atraviese el texto de cada uno de ellos como un acto inequívoco de fijación del doble canon al que acabamos de referirnos.

Mientras que Gimferrer no hace más expresa defensa de los mismos que la presencia en su *Dietario* monumental de su curiosidad enciclopédica, enfocada desde un punto de vista no exento de cierta reverencialidad, Vila-Matas se preocupa por dejar constancia del canon al que le gustaría pertenecer. En varias ocasiones nos habla en el *Dietario voluble* de su predilección por los autores *invisibles, marginados, desconocidos o borrados*, y pone algunos ejem-

¹⁷ Remito al Primer Anexo, donde aparece la relación completa –salvo error u omisión inadvertida– de los autores citados en ambos dietarios, así como las personas célebres, o no, a las que igualmente se refieren ambos autores.

plos de mérito como el de Enrique Prochazka. Un paso más allá en ese sentido es el reconocimiento de a quienes él llama “autores sin obra”, extraño capítulo de la literatura en el que incluye autores españoles como Alejandro Sawa o Pepín Bello, a pesar de que el primero publicara *Declaración de un vencido* (2009), autoficción que pasó con más pena que gloria e *Iluminaciones en la sombra* (2009), una suerte de diario en el que retrata el París del Simbolismo y que corrió idéntica aciaga fortuna. La heterodoxia genérica de ambas obras, sin embargo, bastaría para incluirle en la genealogía de los autores “híbridos” por los que Vila-Matas siente predilección, comenzando por Monterroso. Entre los extranjeros son conocidos los casos singulares de Jacques Vaché, predilecto de Breton, Arthur Cravan, enigmático aventurero y, sobre todo, Felicien Marboeuf, supuesto lejano inspirador del protagonista de *La educación sentimental*, de Flaubert, y de no pocas páginas de *A la búsqueda del tiempo perdido*, de Proust.

Antes de acabar su *Dietario voluble*, Vila-Matas, consciente, a pesar de su hiperindividualismo, de la necesidad de inscribirse en una tradición, recurre a la sabiduría crítica de Jordi Llovet, al que le une la amistad y una excelente complicidad literaria, pues a Vila-Matas le gusta jugar con la idea de que él sea un escritor inventado por Llovet, de ahí que se pregunte en una de las entradas (2008:107): “¿Se habrá puesto a escribir ya Jordi Llovet mi próximo libro?” (2008:264):

Montaigne y sus –como mínimo– dos rostros, así como Pessoa y sus heterónimos, podrían ser algunos de los escritores encuadrados en lo que Jordi Llovet calificó de capítulo rarísimo y todavía por escribir de la historia del género épico. Ese capítulo incluiría a todos aquellos –desde Montaigne y Cervantes hasta Kafka, Musil, Beckett, Perec– que lucharon con un esfuerzo titánico contra toda forma de fingimiento o de impostura. Una lucha de evidente acento paradójico, pues quienes así combatieron fueron escritores que vivieron anegados hasta el cuello en el mundo de la

artificialidad y de la ficción. Sea como fuere, de esa tensión han surgido las más grandes páginas de la literatura contemporánea.

Ya comentamos, en el epígrafe 5, en la introducción a lo literario, en ambos dietarios, el llamativo hecho diferencial que había entre Gimferrer y Vila-Matas respecto de la deseada y decidida adscripción del primero a la literatura catalana y de la no menos decidida indiferencia del segundo no sólo hacia ella, sino, de paso, hacia lo que a él le parece un despreciable aldeanismo cultural nacionalista. Vila-Matas actúa, literariamente, como si no existiera la literatura catalana: ni clásicos, ni modernos: no caben en su mundo de referencias, no existen, con la única excepción, como es de rigor, de tres autores vivos que no se caracterizan, precisamente, por su nacionalismo rampante: Joan Perucho, un autor en la línea de Álvaro Cunqueiro, Valentí Puig, un reconocido dietarista, autor de *Porta incògnita* (que agrupa sus dos dietarios: *Bosc endins* y *Matèria obscura*, que abarcan el periodo de 1970 hasta 1984) y Biel Mesquida, autor de la misma generación que Vila-Matas, cuya novela más conocida es *L'adolescent de sal*.

La vena catalanista de Gimferrer, por su parte, es la que le lleva a hablar de una reducida nómina de autores catalanes, valencianos y baleares como Ramon Llull, Ausiàs March, Joan Roís de Corella, Guillem de Berguedà, Cerverí de Girona, Jaume I, Llorenç Villalonga, Mercè Rodoreda, Narcís Oller, Caterina Albert (Víctor Català), Salvat-Papasseit, Foix, Riba, Carner, Espriu, Joan Brossa y Pla. En cualquier caso, dichas referencias constituyen un número casi insignificante en comparación con la larga nómina de autores de la literatura y de la cultura universales citados por Gimferrer y de los que se siente deudor artístico en mayor medida, a juzgar por cómo habla de unos y de otros, que de sus antecesores catalanes.

Esa diferencia abismal, en términos de ser o no ser, de formar parte o no de la tradición de cada uno de los autores, cede espacio ante las notables semejanzas que hay en ambos listados por lo que

hace a ciertos autores fundamentales en el canon de la literatura universal, si bien el modo como aparecen en uno y otro marca diferencias de intensidad que reflejan la muy distinta influencia que pueden, dichos autores “canónicos” haber ejercido en uno y otro autor.

A ello contribuye, en gran medida, la técnica compositiva de cada autor, pues en Vila-Matas son frecuentes, por su técnica “inter-textual” las citas o meras alusiones a autores de en quienes es probable que no haya profundizado más allá de esas “palabras robadas”; mientras que en Gimferrer, sin embargo, se detecta enseguida una frecuentación de los autores y un conocimiento de los mismos reposado y profundo, puesto que no sólo se centra en dos o tres momentos biográficos de los personajes –uno de ellos casi siempre la muerte–, sino en el significado total de su obra. Pensemos, por ejemplo, en el fragmento del *Dietario* en que “descubre” la esencia de Racine, en que “vive” su estilo y su poesía en aquella noche de guardia militar: no estamos en presencia de una primera lectura del autor, sino de una relectura, lo cual es indicativo del nivel de dedicación de Gimferrer a los autores que aparecen en el canon que surge de su *Dietario*.

Vila-Matas, por su posición deseadamente “heterodoxa” –si bien es ésta una denominación muy discutible, atendiendo al éxito literario que acompaña su carrera, al reconocimiento constante de la misma y a las numerosas traducciones que lo convierten en un autor internacional, todo lo cual nos permitiría hablar, con mayor propiedad, de lo que, en los ambientes “entendidos” en las últimas tendencias culturales, podríamos denominar un autor “de culto”–; por esa incardinación voluntaria, decía, en la heterodoxia que reclama los auténticos valores literarios frente a la literatura de consumo o bestsellerista, establece un canon heterodoxo contra el que nada puede el de Gimferrer. Coinciden en tres nombres: Pessoa, Kafka y Musil que, a pesar de pertenecer, inequívocamente, a la intimidad de los cenáculos literarios minoritarios, van adquiriendo poco a poco condi-

ción de clásicos incontestables, “domesticación” que les hace perder, en no poca medida su condición heterodoxa, si bien, como ocurre con los auténticos clásicos, cada nueva generación puede renovar aquel mensaje desafiante a los patrones y valores literarios establecidos.

Desde Artaud hasta Benjamin, pasando por Bukowsky, Debord, o Michon, Vila-Matas siempre está atento a todos aquellos autores con los que puede establecer una relación íntima, personal, bien porque son lo que él podría haber sido o habría deseado ser, bien porque su coincidencia estética y ética con ellos es total, como ocurre con Sebald, con Ribeyro, con Pavese, con Cèline, con Onetti, con Walser, Wittgenstein o con Nietzsche. Hablamos de autores con una cierta “perturbación” en forma de monomanía o de neurosis obsesiva y con una naturaleza individualista y misántropa que va bastante más allá de los límites que la sociedad tolera como tales. La imagen de Vila-Matas escondido literalmente en las habitaciones de hoteles en ciudades extranjeras, jugando a odiar compulsivamente durante un desplazamiento aéreo o del paseante que, entreviendo la posibilidad de un encuentro no deseado, busca escondrijo o huye despavorido, habla bien a las claras de que, más allá de los presupuestos literarios o filosóficos que pueda compartir con esos “heterodoxos”, hay una sintonía vivencial que decanta al autor hacia determinados escritores.

En Gimferrer, por el contrario, los autores en los que fija su atención, exclusivamente literaria, como Kafka, Pessoa, Hölderlin, Lezama, Pound, Sade o Genet, forman parte del reducido elenco que han supuesto una renovación literaria ya indiscutible y, por supuesto, canónica, en el sentido tradicional del término, esto es, en el de aquellos autores que forman parte ya de los clásicos de esta o aquella lengua. Desde ese punto de vista es importante destacar el elogio que hace Gimferrer de un autor como Lautrèamont/Ducasse a quien, por ejemplo, Vila-Matas ni siquiera menciona, quizás preci-

samente por eso, porque, quizá a su parecer, se trate de un autor absorbido por las “fuerzas conservadoras” de la cultura, lo que conlleva una pérdida de capacidad transgresora que lo vuelve inservible para el canon heterodoxo, como, sin duda, habrá considerado que ha ocurrido con las grandes figuras de la Vanguardia: Breton, Tzara, Marinetti, Apollinaire, Jarry, etc. Con todo, no olvidemos que esa filiación vanguardista de Vila-Matas parece incluso haberse renovado tras su obligada afiliación al club de los abstemios, como él mismo confiesa en las páginas de DV (2008:196-7):

En mi nueva vida –porque creo en los últimos meses, ayudado por la abstinencia que ha seguido a mi colapso físico, estar llevando una nueva, o al menos más serena, vida– me interesan mucho los seres que logran mantener o recuperar la despejada mirada hermosamente infantil sobre las cosas, del mismo modo que me interesan los escritores de estilo o pretensiones vanguardistas que tratan de hacer tabla rasa de la gran rigidez de la tradición acumulada e ir en busca de percepciones nuevas, del gesto casi infantil que devuelve al arte la facilidad de realización que tuvo en sus orígenes

Por lo que hace a la presencia, en ambos dietarios, de los clásicos *stricto sensu*, esto es, los antiguos, la diferencia es abismal: no existen para Vila-Matas, quien vive ajeno a ellos, con la excepción de rigor de Erasmo, si bien a través de la lectura que de él hace Coetzee; y aparecen los justos y necesarios en Gimferrer: Heráclito, Lucrecio, Petronio, Ovidio, Agustín de Hipona, Spinoza, Dante, Virgilio y Tasso. Ahora bien, la intensidad con que aparecen estas presencias eternas, por escasas que sean, en la prosa de Gimferrer refleja un valor autobiográfico muy estimable para conocer no sólo la visión que tiene Gimferrer de aquellos autores, sino, como ya indicamos en su momento, al hablar de la autobiografía por persona interpuesta, la imagen de aquellos autores que calca al milímetro la

verdadera personalidad del dietarista , como cuando habla de Ovidio (2002:35):

No es agradecido el papel de joven poeta. Un poco decorativo, eso sí; pero pagado al precio de una febrilidad obsesionada, y al de una brillantez superficial, y al de una manía de éxito intempestiva y compulsiva. Ahora bien: en el fondo de todo eso late a veces un impulso genuino, que es noble, que hace que un poeta lo sea realmente y que puede redimir las amarguras y decepciones de la edad adulta. El poeta joven –que nunca ha sido tan bien retratado como en esta décima elegía del cuarto libro de las *Tristes* de Ovidio– hace posible la subsistencia moral y literaria del mismo poeta, ya adulto. Es el rescoldo que da vida a la ceniza.

O como cuando se deja llevar por el arrebatado de su pasión hacia textos que, como el *Satiricón*, le parecen más transgresores que muchas de las aventuras vanguardistas más reconocidas (2002:323):

El *Satiricón* es sólo el torso de un cuerpo mucho más grande, e incluso un torso corrompido, mutilado y destrozado. No comienza, no acaba, no sabemos adónde va ni de dónde viene, y, en rigor, sólo contiene un episodio extenso –la cena de Trimalción, el anciano lúbrico, jactancioso, pródigo y comilón– que nos haya llegado sin demasiadas lagunas. En un estado de conservación tan precario, la vitalidad del texto resulta sorprendente: arrasa, en principio, con toda la novela picaresca, y arrasa con las formas de narración basadas en el exceso, en la opulencia verbal, en la parodia: arrasa a Joyce y, con más motivo, arrasa a un montón de menudencias que no vale la pena ahora ni mencionar.

El canon de autores en lengua castellana es, también, muy diferente entre ambos autores. Vila-Matas está más atento a la contemporaneidad, a la que Gimferrer parece darle la espalda; y éste bucea en personalidades que parecen del todo insignificantes para

Vila-Matas. Ha de saberse, con todo, que la diferencia temporal que media entre uno y otro dietario justifica la ausencia de interés de Gimferrer hacia autores que, en aquellos años, aún no ocupaban, en el panorama literario, el puesto que hoy ocupan, o el *estrado*, en terminología vilamatásiana. La tendencia, sin embargo, sí que se mantiene: en el dietario de Gimferrer aparecen muy pocos contemporáneos suyos; en el de Vila-Matas, abundan. En Vila-Matas apenas hay referencias que vayan más allá, hacia atrás en el tiempo, de la Generación del 98, con la excepción claro está de Cervantes – aunque no aparece éste como reflexión directa sobre él, sino como simple cita nominal –, pues es Baroja el autor más “antiguo” al que hace referencia. En Gimferrer, sin embargo, desde Quevedo o Bernal Díaz del Castillo hasta José Ángel Valente, pasando por Espronceda, Larra, Clarín, Darío o Cernuda, la nómina de autores en lengua castellana por los que se interesa conforma una suerte de estudio diacrónico de casi toda nuestra tradición literaria, si bien en esbozo, naturalmente, pero con presencias poco habituales en las plumas de autores del estilo de los presentes, tan representantes de la modernidad exquisita, como puedan ser Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Moratín o Nicasio Álvarez Cienfuegos. Nada prueba, en última instancia, esta diferencia de nómina excepto el hecho de pertenecer ambos autores a dos tradiciones muy diferentes, aun a pesar de que sus obras de creación, de carácter transgresor y lejos del bestsellerismo dominante, parecen hermanarlos. Creo que se aprecia, como ya dije en un principio, que ambos autores parecen pertenecer más que a tradiciones distintas, algo que es indudable, a generaciones distintas. De hecho, que Gimferrer sea académico de la RAE tiene un significado que no podemos obviar. Por mucho que sea el mérito literario de Vila-Matas, ¿cabe imaginárselo de académico? Pues eso.

Finalmente, por lo que respecta al canon universal, las coincidencias entre ambos dietarios son menos numerosas que sus dife-

rencias. Las coincidencias son las habituales entre quienes han hecho de la literatura su más alta forma de vida. Nombres incuestionables, se tenga la tendencia artística que se tenga, como Proust, Flaubert, Baudelaire, Hugo, Conrad, Shakespeare, aparecen en uno y otro dietario. Ahora bien, es extensa la nómina de quienes, significativamente, no aparecen en los dietarios, de lo cual se podrían derivar interpretaciones a las que, desde ahora mismo, renuncio para no alargar el presente estudio. Pongamos, con todo, algunos ejemplos significativos y un si es no es paradójicos: ¿Aparece Camus en DV y no en D, a pesar de la profunda carga ética del escritor francés? ¿Aparece Sade en D y no en DV, a pesar de su poderosa carga transgresora? ¿Aparece Verne en DV, a pesar de su aparente superficialidad? ¿Aparece Faulkner en D y no en DV, a pesar de la complejidad formal del norteamericano? ¿Aparece Hölderlin en D y no en DV, a pesar de su inestabilidad emocional, de su desequilibrio personal? Es evidente que las preguntas no implican que, por ser más propios de uno que de otro dietario, hayan de estar excluidos del otro, puesto que los intereses literarios de ambos autores son lo suficientemente eclécticos como para poder absorber el canon del otro y asumirlo como propio en la mayoría de los casos. El espacio es breve y el tiempo de escritura, desgraciadamente, corto, de ahí que los presentes dietarios constituyan una elección que no niega lo no escogido. No se trata, en consecuencia, de que haya habido autores desechados, sino, sencillamente, de que se han escogido otros. Sí, por supuesto. Esas decisiones son significativas, pero creo que las tales pueden ser elucidadas a medida que vayamos tratando el resto de los epígrafes que quedan por desarrollar.

5.3. Genealogía del dandismo.

Dentro del canon de Gimferrer destaca la aparición de un reducido grupo de autores a los que podríamos encuadrar en una ca-

tegoría estética y literaria bien estudiada críticamente: el dandismo. Aunque tenga su auge en el siglo XIX, no es una invención tan reciente, como lo demuestra Gimferrer al dedicarle una entrada al precedente clásico que marca, por así decir, los rasgos idiosincrásicos del fenómeno. No todos los dandis pertenecen al mundo de la literatura, pero sí ha habido, desde Petronio, y podemos suponer que aun desde antes, un buen número de escritores que han “militado” en esa atildada bandería del estetecismo a ultranza en cuerpo y obra propios. No hay más que recordar, por ejemplo, a un escritor como D. Enrique de Villena, autor bilingüe, por cierto, en catalán y castellano, engalanado con ropas árabes y sabiamente perfumado para asimilarse a tan refinada cultura como la de sus supuestos enemigos frente a los rudos hábitos de la vida soez y agreste de los caballeros cristianos. El dandismo, por lo tanto, es una actitud ante la vida que perteneció al ayer, pertenece al hoy y seguirá observándose en el futuro.

En palabras de Gimferrer, que inmediatamente transcribiremos, el dandismo, más allá de una moda transgresora que violenta con suaves modales los fundamentos éticos de la sociedad, es una suerte de férrea religión de la amoralidad en la que la disciplina rigurosa gobierna lo que constituye un auténtico ideal de vida (2002: 176-7):

Sabemos cómo era Baudelaire: un hombre con guantes de color rosa, pelo largo y teñido, recogido en forma de tirabuzón en un rizo tras la oreja, calzado con unos escaarpines tan lucientes que le podían servir de espejo –y, de hecho, le gustaba mirarse en ellos, estampa consumida e impávida de camafeo–: aparición espectral, imagen detenida de sí mismo (...) Vivía en familiaridad permanente con la elegancia, en aquella región donde ésta se convierte, al mismo tiempo, en una disciplina ascética y una forma controlada y como estoica de obscenidad. El dandy, más que perverso, es moralista: de la elegancia hace una escuela, un proyecto de vida, riguroso, y en cierto modo basado en una transmutación

del material vivido, en una exaltación minuciosa y sistemática, que parecería gratuita si no la sostuviera una especie de pasión ética. Como si dijéramos, el molde de una religiosidad vaciada de fe, pero igualmente poderosa y operante.

El atildamiento en la vestimenta y en el propio cuerpo pasan por ser los signos externos inequívocos del dandismo, y son ellos los que nos permiten incluir a Werther y a Larra en el selecto grupo de almas exquisitas y escritores de fuste que huyeron de las masas vulgares y soeces. A ese atildamiento externo le corresponde una hipersensibilidad creativa e intelectual que nos sitúa en un ámbito de minorías exquisitas cuya influencia social sólo se manifiesta en el largo plazo. De hecho, esta genealogía del dandismo que nos ofrece Gimferrer parece un rasgo personal y literario muy alejado de Vila-Matas, pero, sin embargo, la actitud individualista de éste y su rechazo de la vulgaridad y adocenamiento de las masas lo acerca mucho a aquella categoría. Vila-Matas siempre ha cuidado su apariencia, pero no hasta el punto que lo hace Gimferrer, por ejemplo, cuya afectada transgresión pop, heredera de los 60 londinenses, es archiconocida.

No basta, con todo, el refinamiento en el vestir y en el aseo personal, puesto que la creación de una obra de mérito es el verdadero requisito *sine qua non* para entrar en la categoría. Teniendo en cuenta ese requisito, la nómina de dandis que recoge Gimferrer no es muy extensa y presenta alguna sorpresa, para los no impuestos en el tema, como la inclusión de Dickens entre los miembros de esa minoría, o como la ausencia del gran patriarca del dandismo, Oscar Wilde. En su descargo cabe decir que Gimferrer en modo alguno pretende escribir nada que pueda, ni de lejos, equivaler a algo como lo que a mí se me ha ocurrido bautizar como genealogía del dandismo. Él se limita a evocar ciertos autores a los que se siente próximo y ya está. Ahora bien, lo que sucede es que, reunidos todos esos textos aparte del dietario, sí que acabarían configurando una

brevísima introducción a la historia del dandismo como doble opción: existencial y literaria.

Desde la intemporalidad de esa actitud contempla Gimferrer, por ejemplo, a Petronio (2002:322-4):

Muchos siglos después –cuando vivía Brummel, o Wilde o Baudelaire– hubiéramos dicho que era un dandy. Del dandy tiene la elegancia estoica, disciplinada e impasible: la vida como sacrificio, retador, a la estética. También la muerte, cuando llegue, será elegante y displicente: un suicidio desdeñoso y lento, sin querer hablar de cosas serias. Lo serio, si acaso, está en otro lado: en estos papeles póstumos que, cuando esté muerto, harán justicia al dandy Petronio, al árbitro de la elegancia.

Habitualmente, como ocurre con el retrato de Luis Cernuda, (2002:363):

Sabemos cómo era: silencioso e impecable. El pelo negro, con raya, pálido de cara, ojos oscuros. Llevaba trajes caros, bien cortados, y corbatas de moda, de gusto intachable. Cuidadísimo el peinado, zapatos bien tenidos y brillantes. A veces, sombrero de buena marca, guantes de piel fina.

Gimferrer se recrea en la elegancia y pulcritud de los dandis, pagando tributo de homenaje a la necesidad que estos tienen de que se valore el esmero que ponen en su engalanamiento; pero a veces necesita marcar el contraste para que se aprecie mejor esa virtud ornamental, como hace cuando señala (2002:381-2) la diferencia abismal que hay entre, por un lado, el dramaturgo Arthur Miller, “pajarraco enjuto” y el poeta Carl Sandburg, “un viejo patán, sarcástico y guasón (...) con la expresión espesa y sombría de fatiga indiferente de patricio romano, oculto tras una piel de oso polar o de visón”, y, por el otro, Truman Capote: “el Petronio de la jet-society, el que soñó con las joyas heladas y tiernísimas de un desayuno en Tiffany”.

Sorprende, como dijimos al principio del presente apartado, la aparición de Charles Dickens como un figurín atildado (2002:384): “Sentado, hecho un dandy, con la raya del pantalón impecable, delicado como un figurín, fuma el joven Charles Dickens” –lo describe Gimferrer en su entrevista con Thackeray–, quizás porque no ha cuajado esa imagen en el imaginario popular. Gimferrer la rescata y la utiliza como contraste, además, con otro interlocutor de Dickens, esta vez en Boston: un desconocido y modesto Edgar Allan Poe (2002: 326-7):

Estos dos hombres son jóvenes aún: acaban de pasar la raya de los treinta años. El viajero europeo, el más famoso de los dos, ha llegado a Boston un sábado por la tarde en pleno enero de 1842. Apelotonada en el muelle, la gente que lo esperaba vio, erigido al lado del capitán el barco, a un jovencito de chistera y levita gris oscuro, y un chaleco forrado de rojo, y una chalina con botonadura de diamantes unidos por una cadena de oro. La piel, delicadísima, arrebolada bajo la luz demasiado fuerte y demasiado viva de alta mar; los ojos, sensibles y profundos, se humedecen con la alegría del instante, quizá con el pensamiento de alguna lágrima.

El viajero europeo lleva ahora una bata con vivos de color púrpura y tiene muy ordenadas las perchas para que no pierda su caída la levita que va a ponerse cuando salga a la calle.

La fachada –de día– permanece inalterada, prodigiosa; por dentro, una grieta se va ensanchando bajo la vitalidad del quincuagenario glorioso.

Unos meses antes, en una tarde de junio, Dickens iba tan elegante como siempre: pantalones a rayas negras y azul cielo, chaleco, leontina; una corbata de seda negra y botonadura de diamantes en la camisa. Pero, en la habitación cálida, una vena gruesa sobresalía en exceso, justo en medio de la frente. Dickens murió mientras escribía la historia misteriosa de Edwin Drood.

No escapa de esa visión incompleta del dandismo la insoponible, para buena parte de sus miembros, época del envejecimiento, como muestra Gimferrer a propósito de Rubén Darío, siguiendo un

poema en el que Salvador Espriu lo retrata “trist, molt malalt, un home / d’intensa pal·lidesa”. Unida, esa imagen, a la evocación de Gabriele D’Annunzio, el autor extrae parte de su teoría sobre el dandismo (2002:304):

El brillo de los decadentistas es debilidad. Sólo alcanza vigor cuando lo sostiene el instinto poderoso de un bárbaro agrario y remoto: el campesino D’Annunzio, vestido de príncipe; el indio Rubén, vestido de cortesano de tiempos de Luis XV.

Metamorfosis como las anteriores, tan cercanas del desdoblamiento, de la máscara, de la impostura, de la autoinvención, son las que permiten establecer una convergencia entre el *Dietario* y el *Dietario voluble*, puesto que D’Annunzio es autor que cae en el campo de interés de ambos escritores, Vila-Matas y Gimferrer.

Finalmente, conviene destacar que, aunque no inscritos en este capítulo del dandismo, hay, a lo largo del *Dietario*, algunos retratos que bien podríamos incluir en él, como el de Llorenç Villalonga, por ejemplo, cuya elegancia destaca Gimferrer sobre todas las cosas: personal y literaria, por supuesto.

5.4. El doble

El tema del doble presenta la particularidad de que, sin formar parte expresa de la poética de ambos escritores, ocupa un lugar central en su concepción de lo literario, puesto que el desdoblamiento que se produce implica una puesta en cuestión del sujeto a la que ambos dietaristas son propensos, sobre todo en la medida en que su exploración de lo literario presenta dos vertientes muy claras pero inextricablemente unidas: la estética y la ontológica. Lo he desplazado a este epígrafe porque Gimferrer, atento a la transversalidad, no duda en poner en relación la versión fílmica del *Estudiante de Praga* con la vida y la obra de Franz Kafka, ensayando una intertextualidad

cuyos excelentes frutos narrativos y teóricos abundan en el *Dietario*. Por su parte, Vila-Matas tiene una lectura de Kafka cercana a la de Gimferrer, como se deduce de diferentes alusiones que aparecen en *Dietario voluble* a la figura de Kafka. Recoge en DV un decepcionante viaje a Praga, pues la ciudad se le aparece como un auténtico parque temático en torno al escritor, del mismo modo que Barcelona lo es de Gaudí.

El planteamiento de Gimferrer destaca lo esencial del problema ético que hay en el núcleo de la narración fílmica y del fenómeno del *Doppelgänger* en sí, en su calidad de relato del género fantástico común a la literatura universal, como el *Anfitrión* de Plauto, *Los elixires del diablo*, de E.T.A. Hoffmann o *La sombra* de Andersen, entre otros ejemplos, ponen de manifiesto (2002:366):

Errante por los callejones, el estudiante de Praga tiene un doble. ¿Un doble, es una imagen, un otro yo (sic)? Un doble somos nosotros mismos acechándonos. Por más que intentemos huir, por más que regateemos, el doble no nos abandonará. Es tan vivo y real como el fondo de la conciencia, o como la claridad nítida del sol en la superficie de un espejo.

Hay otro estudiante, en Praga, que tiene también un doble. Este doble es invisible. No es una imagen, sino un concepto: como si dijéramos, la noción moral que cada uno se forma de sí mismo. Es una idea abstracta, porque no nos sabríamos definir. No tiene cara, porque nunca lograremos vernos desde fuera. No tiene nombre: lo podemos designar, para entendernos, con nuestra inicial. Yo soy este doble, y no lo soy del todo. No llego a ver el doble: lo imagino. Hace lo que yo hago, en otro ámbito.”

La reflexión de Gimferrer deriva enseguida hacia la abstracción cuya paternidad atribuye a Kafka, quien bautizó K a su supuesto doble (2002:367):

El estudiante de Praga –el actor Paul Wegener-, de pie, dispara contra su imagen en un espejo. Quiere matar al doble, y

será él quien muera en esta parábola de fantasmagoría moral, en un filme antiguo.

Tres años después, cuando el otro estudiante de Praga está a punto de disparar contra el espejo, este joven, que tiene también un doble, se decide a enfrentarse con él. Primero, le da aún (sic) un nombre prestado. Pero pronto comprenderá que, puesto que él se llama Kafka, para marcar la distancia moral con el doble, es mejor llamarle K. Escribir también es disparar contra un espejo.

Esta concepción ética del acto creativo que consiste en una auto interpelación mediante personajes interpuestos no está lejos de los fundamentos de las poéticas de ambos dietaristas, quienes colocan su yo, o las máscaras, ficciones o extravíos del mismo, en el centro de su interés creativo: escribir es escribirse, o *inscribirse*... Sucede en Gimferrer, por supuesto, quien ya vimos que se retrataba en el quehacer –¡y hasta en el imposible **queser!*– de tantos autores en cuyo espejo se mira como un auténtico doble que aspira a independizarse de quien le da el ser del reflejo; y, con mayor intensidad, ocurre en Vila-Matas, quien tiene como piedra angular de su aspiración narrativa desaparecer y emerger, desde dentro de sí mismo, como un doble cuya característica sea la de no parecerse en nada al original, sin dejar de ser él, claro está..., a pesar de la incredulidad que producen ciertas situaciones(2008:162): “La persona que uno era y que se separó de uno mismo al dormirse, se une a nosotros al despertar, pero no puede ser que sea exactamente la misma que la del día anterior”

6. Lo social

Abandonamos el ámbito de lo literario y nos centramos en otra temática cuya presencia en ambos dietarios nos obliga a prestarle atención individualizada, puesto que sus autores le dedican no pocas páginas de los mismos, y algunas muy sentidas o meditadas. Es muy probable que, de refilón, algunos de los temas que aborde

en este epígrafe puedan tener relación con los tratados anteriormente, pero es mi intención destacar la vertiente social de Gimferrer y Vila-Matas, poner de relieve la atención que le prestan a lo que, en principio, cae extramuros de lo literario, por más que los puentes entre unas y otras temáticas, insisto, estén siempre tendidos.

Lo social es un marbete excesivamente amplio, soy consciente de ello, por lo que puede ser considerado algo así como el famoso y manido “cajón de sastre” donde van a parar todos aquellos temas de difícil clasificación; pero hay, por lo menos, tres que emergen poderosamente frente al resto y me permiten subdividir este epígrafe en cuatro apartados con identidad propia, dado el tratamiento que aparece en ambos dietarios de dichos temas, si bien con diferente nivel de presencia en uno y otro: la Historia, la ciudad de Barcelona, el decadentismo como fenómeno social europeo del periodo anterior a la primera guerra mundial, y lo que podríamos considerar algo así como la mitología moderna, esto es, las figuras que han adquirido un enorme relieve mediático: desde Jacqueline Kennedy hasta Helenio Herrera, pasando por el Papa Wojtyla, por ejemplo.

Tanto el *Dietario* como el *Dietario voluble* abren sus páginas a cuestiones políticas, urbanas, religiosas, administrativas, históricas, deportivas, mediáticas, etc., que aparecen en ellas no porque Vila-Matas y Gimferrer pretendan “entretener” al lector o “distraerse” de sus capitales, de sus vitales asuntos literarios; sino porque ambos autores no están cerrados a la relación con lo que les rodea y porque, además, les gusta ejercer su conciencia crítica, sabedores de que sus palabras, al aparecer en la prensa, pueden tener un eco muy diferente del que tendrían si sólo aparecieran en forma de libro. A pesar, sin embargo, de la posibilidad de ser leídos por una audiencia numerosa, tanto Vila-Matas como Gimferrer no se hacen ilusiones sobre su posible influencia social y son muy conscientes del lugar marginal que ocupan en la vida social como posibles creadores de un estado de opinión.

6.1. La Historia

Quizás pueda sorprender a más de un lector la conciencia social que manifiesta Pere Gimferrer a través de su interés por la Historia no sólo como concepto o como relato, sino incluso en algunas de sus manifestaciones más particulares, como la tiranía o la libertad del intelectual frente al poder. Su interés por la Historia está en las antípodas de una posición como la de Cioran, por ejemplo, quien habla de ella en términos de una “epopeya demente” cuyo desenlace en modo alguno tiene nada que ver con la idea de finalidad. Gimferrer pone en cuestión ese concepto de finalidad, por supuesto, pero le gustaría creer, frente a quienes consideran que la Historia es cíclica, que la Historia tiene una dimensión teleológica, que apunta hacia algún sentido, que hay una dimensión de “progreso” en ella, que nuestro tiempo es un tiempo muy diferente de otras épocas históricas, que constituyen un avance respecto del pasado, y que ese progreso seguirá acompañando el devenir histórico. Digo que le “gustaría creer” en ello, aunque el escepticismo de la persona ilustrada que él es esté siempre atento al quite y lo devuelva hacia el pesimismo histórico con que suele, el autor, evaluar incluso su propia esperanza (2002:32-4):

La Historia es cíclica y retorna siempre: tiranos, ponzoñas, espadas, exacciones, palacios llenos de sangre o de joyas, guadañas de revueltas populares... (...) Para unos, este retorno de los arquetipos históricos es circular (...) Otros piensan que la Historia es rectilínea, y que hay un progreso efectivo (...) Quizás es un deber moral el dar cierto crédito a esta visión, más optimista (...) Nada importa, sin embargo, la visión que adoptemos; la cuestión será siempre la misma: ¿cuál es el tema de la Historia? (...) Explicar la Historia es explicar el mal (...) De lo que no hay duda, no obstante, es del tema central. El tema de la Historia es el poder. (...) Quizá el poder es la manifestación (histórica) de la imperfección humana. El poder como debilidad. ¿El pecado original?

Gimferrer, aunque dé a entender que da igual la actitud ante la Historia que se adopte, se muestra más inclinado hacia la concepción cíclica de la misma, como una suerte de eterno retorno del mal, a juzgar por el juicio que le merece la Historia; mal que se encarna en el poder, poder, así mismo, que se encarna en la figura del tirano.

La tiranía, tema clásico donde los haya, desde el nacimiento, con Herodoto, de la historiografía, le merece un análisis que no me resisto a transcribir casi íntegramente, porque Gimferrer realiza un análisis de la figura del tirano que anticipa, casi con poder premonitorio, los regímenes populistas de izquierda que se han asentado en el poder en diferentes países sudamericanos, comenzando por el iniciador de ese giro histórico, Hugo Chavez, y cuyo final, el de la tendencia política que él pretende acaudillar, hoy por hoy, resulta impredecible. En cualquier caso, Gimferrer tiene la clarividencia suficiente como para “clavar” la esencia ideológica de esos movimientos y lo difícil que resulta, y resultará, oponerle otros valores auténticamente democráticos (2002:51-53):

Raramente el tirano se apoya sólo en la fuerza y en el temor; raramente es sólo un expoliador rodeado sólo de un grupito de ladrones sanguinarios (...) El tirano no suele ser exclusivamente un loco o un cínico, sino, muy a menudo, alguien que confunde la grandeza histórica con la criminalidad.(...) La distancia temporal y de cultura hace hoy borrosa la frontera entre Alejandro Magno y Napoleón (...) Un paso más –porque, en Bonaparte, aún hay algo de heroísmo y de genuina grandeza, y no todo es simple ambición– y se podrá confundir al hombre de Estado con el asesino, Napoleón con Hitler o con Stalin.

Lo más peligroso de los tiranos es esto: que, de una manera consciente o no, a menudo inconfesada, el aparato escénico que los rodea suplanta la grandeza histórica real, y satisface los secretos deseos que en este sentido alberga, latentes, un sector amplio de la población. El poder como espectáculo, y los súbditos como espectadores: pasivos, porque están sometidos; activos,

porque pagan la butaca y se apuntan al juego. Si, además, se llega a una mínima sintonía ideológica, el ajuste entre el tirano y los súbditos es completo: el tirano será una emanación tangible de las ideas de sus súbditos sobre el mundo, y cuanto más cohesionada sea la malla de estas ideas, y más fácilmente aceptada por un número extenso de personas, más difícil será que se tambalee la tiranía. (...) Disfrazado de hombre del pueblo, suplantando al hombre del pueblo, el tirano organiza un escenario ante el cual el pueblo auténtico se puede encontrar sin recambio, sobre todo porque este recambio no puede ser retrógrado, ya que entonces sería desmontable ideológicamente. Es un círculo vicioso trágico y difícil; y, sin embargo, es uno de los problemas mayores de nuestro tiempo, porque conocemos el antídoto contra las reencarnaciones de Hitler, pero aún no del todo el antídoto contra la sombra de Stalin. Hitler –el fascismo– vive de los demonios del hombre, de lo negativo; Stalin –el Estado burocrático– vive de la mentira en nombre de la justicia, es decir que extrae su fuerza del deseo de un mundo justo, y, con esta fuerza, lo hace injusto.

No quiero dejar de reconocer la “valentía” de Gimferrer, al menos en nuestro país, y en la fecha en que él lo hace, al proponer la igualdad intrínseca de regímenes totalitarios como el de Hitler y el de Stalin, puesto que, como es bien sabido, aún hay quienes, desde su alienación particular, son capaces de defender públicamente la diferencia entre ambos: la maldad de uno y la maldad “justificada”, y por lo tanto menor, en nombre de la sacrosanta Revolución, del segundo. Por otro lado, el análisis de las tiranías tiene muy presente la sufrida aquí durante casi 40 años, y muestra perfectamente las razones profundas del arraigo popular que llegó a tener y con el que evitó su sustitución por un régimen democrático homologable al de los países europeos de nuestro entorno.

Manifestaciones diversas del Poder, así, con mayúscula, son las que analiza también Gimferrer en el planteamiento de las relaciones de aquél con la cultura y sus representantes. Así, y aunque sea a título anecdótico, reconoce la displicencia y la distancia desde

la que el poder acoge determinadas manifestaciones literarias, como ocurrió en el caso de Mussolini, comentando los poemas de Ezra Pound, “Ma questo é divertente”, y la de Stalin entronizando a Maikovski, “Maikovski es el poeta más grande de la era soviética”. Esas reacciones le sirven a Gimferrer para sacar la moraleja obligada (al estilo del Conde Lucanor, pues) (2002:36)

En el fondo, al decir “el más grande”, o simplemente encontrándolo “divertido”, hay el mismo menosprecio, la misma primaria desconfianza del político hacia el poeta.

La reflexión sobre la Historia y sobre el Poder salpica las páginas del dietario, porque no ocupan un espacio preeminente, pero cada vez que el lector se encuentra con entradas donde se desarrolla, asiste no sólo a una demostración de la importancia que reviste para el dietarista, sino a la clarividencia y al rigor intelectuales con que trata el tema. A ello se suma el hecho de poner dicha reflexión en relación con su propia experiencia vital, aunque ésta sea el recuerdo que, de niño, tuvo de los conflictos sociales que “alteraban” la paz del régimen franquista y mostraban las primeras fisuras del régimen fascista. En el caso que nos ocupa, el autor recuerda la huelga de autobuses del 51, en Barcelona, y cómo un año después le horrorizarían las imágenes –periodísticas se entiende, y muy probablemente contempladas bastante después, hasta unos diez años después – de la represión soviética en Hungría.

En el 55, al iniciar el bachillerato, nos recuerda el autor que se editó *El poder cambia de manos*, de Milosz, cuyo protagonista es un traductor de Tucídides. Los tiempos antiguos y el presente se hermanan y se solapan, porque la Historia tiene esas paradojas. De la lectura –de la que no se indica cuándo la realiza el dietarista, pero se entiende que han de pasar algunos años para poder hacerla con suficiente preparación lectora– Gimferrer destaca la función de resis-

tentes de los intelectuales, quienes preservan la libertad en el estudio y la recreación del pasado (2002:386):

La novela de Milosz empieza, acaba y se desarrolla en torno de un vértice, de una escena central: un profesor que traduce a Tucídides en la Varsovia sovieta. Es así como el tiempo del despotismo suele hallar al intelectual: traduciendo a Tucídides, o bien –como Pasternak, o como Josep Maria de Sagarra– traduciendo a Shakespeare, o quizá –como Carles Riba– traduciendo a Sófocles. O bien leyendo a Heródoto, como Ernst Jünger cuando, una mañana, recibe la innoble cédula de movilización del Tercer Reich¹⁸. Débil como es, desueto (sic) como es, a menudo miope como es, el hombre de pensamiento tiene este reducto. De los papeles antiguos puede extraer el sentido, la razón moral de la existencia.

Ahí, en la figura de esos intelectuales es donde se reconoce a sí mismo el propio Gimferrer: del mismo modo que a los otros les sorprende el despotismo abismados en los clásicos; a él, atento a la elucidación del mal de la Historia, al desgarramiento del mal encarnado en el Poder, su reflexión le sorprende en la práctica cotidiana de su dietario: la patria de su libertad.

El golpe de estado, como procedimiento que lleva a la conquista del Poder, forma parte destacada de la Historia. Gimferrer, en una hermosa y elocuente entrada, comenta la actualidad del momento, el golpe de los militares turcos el 12 de setiembre de 1980, pero lo hace desde el contraste entre los modos “personales” de acceder al poder, como el asesinato de Jacob Salabín a manos de su hermano Bayaceto en 1389, y los modos “industriales” de un poderoso ejército profesional. La perspectiva es absolutamente romántica, puesto que opone las intrigas de palacio y las rivalidades perso-

¹⁸ Aquí el juicio literario que le merece el autor pasa por delante de la valoración ética de su comportamiento, al aceptar dicha cédula y, frente a otras conductas que se dieron en aquella época, sumarse con cierto “ardor guerrero” a la causa nazi. Con todo, la literatura redimió

nales, que exigen una implicación personal homicida de los aspirantes al sultanato, a la impersonalidad de una traición institucional (2002:355):

Vemos ahora calles atónitas y confusas, expoliadas por la tristeza –más sórdidas que cualquier otra– del mundo industrial en degradación. Vemos calles y tanques y avenidas destrozadas. No hay visires ni traiciones ni campos de batalla, ni intrigas en el Serrallo. El golpe de Estado, impersonal, se convierte en una especie de fatalidad mecánica.

En Vila-Matas, más allá de la reflexión sobre los intelectuales orgánicos de los partidos, frente a los que él asume la digna posición de quien se mantiene, por dignidad intelectual, *au dessus de la mêlée*, no hay una reflexión propiamente dicha sobre la Historia. Sí que hay, y quizás con mayor extensión que en Gimferrer, una preocupación social por aspectos de la vida cotidiana que, sin embargo, frente a las reflexiones “de alcance” de Gimferrer ofrecen un desahogo de vuelo corto: la idiotez de las gentes, la incultura y vulgaridad de las mismas, la incomodidad de los trámites para volar, la degradación de la ciudad donde reside habitualmente, los sectarismos ideológicos de los intelectuales, etc.

La única reflexión que podríamos incluir en el nivel de las formuladas por Gimferrer, si bien no tiene la Historia por objeto, sería la que, a propósito de un suceso de actualidad –el secuestro del semanario de humor *El Jueves*, por una portada en la que se representaba a los Príncipes de Asturias copulando para acogerse al regalo de Zapatero de los 2500 euros por nuevo hijo que se tuviera–, formula Vila-Matas sobre los límites de la censura. La reflexión es sólo propia en parte, pues, como es procedimiento habitual en el *Dietario voluble*, cualquier asunto que se recoge en el mismo requiere el

al autor de los errores de la juventud, sin duda. Algo que a punto estuvo de no bastarle a Gunter Grass cuando se descubrió su juvenil pertenencia al nazismo.

acompañamiento de algún libro que, como argumento de autoridad, le dé sentido e incluso que lleve la voz cantante (2008:171):

En el libro de Coetzee se profundiza en el conocimiento de lo que entendemos por dignidad y se analizan, con espíritu sutil y erasmista, los orígenes y circunstancias que rodean palabras como censura, ofensa, dignidad. La alta literatura suele alimentar siempre dudas mentales que acaso un cargo público no se puede alegremente permitir. Ésa es una de las muchas ventajas de la alta lectura sobre la acción política. (...) La gente juzga con precipitación y no quiere saber –seguramente no le interesan– las virtudes secretas que componen la dignidad verdadera de los otros. En mi minúsculo caso particular, yo considero que, tras una sucesión de tomas de conciencia cómica, se ha ido reforzando mi indiferencia hacia cualquier agravio. Eso me hace comprender mejor que, como sugiere Coetzee, las afrentas a la dignidad de nuestra persona no sean ataques a nuestro ser esencial, sino a construcciones gracias a las cuales vivimos, pero construcciones al fin y al cabo. <<Las afrentas pueden ser reales, pero no debemos olvidarnos de que lo que vulneran no es nuestra esencia, sino una ficción fundacional que suscribimos con mayor o menor entusiasmo>>, es decir, que, en realidad, cuando apelamos a nuestros derechos y exigimos reparación, haríamos bien en recordar lo insustancial que es la dignidad en que se basan esos derechos: <<Si olvidamos de dónde procede nuestra dignidad, podemos caer en una postura tan cómica como la del censor enfurecido.>>

Hasta el siglo XX, el gran político y el gran escritor podían confluír en una similitud solidaria de lenguajes. La novela decimonónica, por ejemplo, retrataba el mundo con las mismas categorías que presidían la labor del político que construía el mundo. La literatura podía ser *central*, colocarse en el centro del devenir histórico

No es necesario insistir, porque se aprecia nada más leerlo, en el modo como Vila-Matas lleva el agua a su molino, el de la pérdida de identidad, el del desdibujamiento de la misma, para hacer suya la reflexión de Coetzee. ¿Cómo indignarse frente a un ataque

que se dirige contra “ése de quien dicen que somos nosotros”? Imposible. Así pues, la censura revela su torpeza esencial y se desacredita a sí misma, al confundir el ser con la apariencia, la persona con el cargo que ejerce.

6.2. Barcelona

La ciudad tiene una triple vertiente: social, histórica y simbólica, y ocupa un lugar importante en las entradas de ambos dietaristas, aunque no se compadezca con la extensión real que ocupa en las páginas de los dietarios. Tanto desde el punto de vista de la “patria chica”, como desde su significación como “capital” de una cultura –si tal concepto es aceptable hermenéuticamente–, pasando por su significado estricto de espacio urbano, Barcelona aparece en la obra de los dos dietaristas en no pocas ocasiones, y en la gran mayoría de ellas con un fuerte contenido crítico que pone de relieve una suerte de “incomodidad” y de cierto desapego hacia la misma. La vivencia directa de la ciudad convierte las entradas en la que hablan de ella en auténticos momentos íntimos dentro de los dietarios, lo que los acerca al tronco –el diario íntimo– del que se separan como airozas, como vistosas ramas.

La principal queja de ambos autores, o en la que ambos coinciden, tiene que ver con la cada vez más acusada falta de personalidad de la ciudad, convertida en un parque temático gaudiniano a la mayor gloria y disfrute de las hordas turísticas que campan por ella con un protagonismo ofensivo. En el caso de Gimferrer, como ya señalamos al hablar de su adscripción a la cultura catalana, la degradación de Barcelona es, simbólicamente, la degradación de la propia cultura catalana, el reconocimiento de la imposibilidad de asumir una “normalización” que, deseada desde el fervor patriótico, choca con la realidad, otra “normalidad” de no menor entidad que aquella que se aspira a instaurar como única expresión de un pueblo

cuya heterogeneidad, cuya pluralidad, ha de llevar forzosamente a replantear no pocos conceptos que se han vuelto casi abstractos, a fuerza de distanciarse de lo real.

Llama la atención la conciencia cívica que manifiesta Vila-Matas cuando se implica personalmente en la defensa de árboles centenarios o raros ejemplares exóticos con los que el desarrollo urbanístico quiere acabar sin ningún miramiento¹⁹. Teniendo en cuenta que, cuando habla de la calle donde vive, Travessera de Dalt, la rebautiza Travessera del Mal, no es de extrañar que su percepción de los que él denomina “pequeños malestares graves” condicionen su visión de la ciudad. Lo que no pierde es ocasión de descubrir la perspectiva literaria de dichos acontecimientos, porque, en Vila-Matas, cualquiera de sus actos es susceptible de acabar formando parte de un entramado narrativo (2008:145-8):

La vida fabrica coincidencias extrañas. A la misma temprana hora en que estaba preocupado por el posible derribo de la fabulosa palmera de la calle Cardener que tengo delante de casa, Isabel Núñez lo estaba por el tan temido derrocamiento del maravilloso azufaifo de la calle Arimon donde vive (...) Poco después de recibir el *e-mail* de Isabel, leía (con asombro ante el encadenamiento de casualidades) una carta de la señora López González a La Vanguardia: <<En la calle Cardener-Torrent de les Flors del barrio de Gràcia están derribando casitas, una de ellas no catalogada pero hermosa.>> (...) Sé que el fin del azufaifo, el cedro y la palmera no es el fin del mundo, pero con pequeños malestares graves se va forjando un gran malestar grave y gestando ese rumor que muchos ya hemos escuchado y que habla de que, con la ciudad vendida a la especulación inmobiliaria y a un turismo indiscriminado, y regalada la industria cultural a Madrid, estamos ante el fin de Barcelona²⁰. Ya no es sólo la barbarie que en una sola ma-

¹⁹ Todos tenemos en la memoria la batalla emprendida por Tita Cervera contra el Ayuntamiento de Madrid para impedir la tala de plátanos centenarios en el Paseo del Prado, y que tanto eco mediático alcanzó.

²⁰ Hay, ciertamente, un eco, en las palabras de Vila-Matas, del célebre artículo, *Barcelona es el 'Titánic'*, que Félix de Azúa publicó el 14 de mayo de 1982 en *El País*, donde con-

ñana a mí me ha alcanzado por tres ángulos distintos (...), sino también esa incomodidad creciente de notar que la ciudad ya no es nuestra, que es un gran parque temático para extranjeros y que en realidad con tanta estupidez ya se ha producido –en los próximos años simplemente se confirmará– el fin de Barcelona (...) La ciudad está espantosa ahora, por muy de moda que esté en el mundo (...) Aquí a Barcelona viene todo el mundo a cagarse en la calle, y hasta les aplauden. La ciudad se ha vuelto un parque temático y no pienso tardar mucho en irme de ella para empezar una nueva y mejor vida (...) ¿No será que mi relación con Barcelona dura demasiado y la tengo excesivamente vista y mi cansancio de los políticos de aquí y de todo el desastre general que creo percibir en mi ciudad procede de tanta fraternidad doméstica que tengo con ella? No sé, siento la necesidad de otras voces y otros ámbitos.

Es un tema, el de la ciudad de Barcelona, en el que Vila-Matas se encuentra cómodo, porque desata su vena agresiva y se complace en trazar ese retrato solanesco de una realidad que no sólo le incomoda, sino que lo azuza, incluso, para cambiar de residencia. El autor se instala, por ejemplo, en un cruce del Paseo de Gracia y, sumido en un estatismo casi “quietista”, a lo Miguel de Molinos, sí –convencido, además, por su megalomanía, de que levanta las sospechas de la policía por permanecer quieto en un mismo punto durante más tiempo de lo que podría ser tenido por normal–, levanta acta de lo que ocurre a su alrededor, algo así como una versión actual de uno de los “sueños” quevedianos (2008:164-5):

Pasa de pronto ese carcamal que, con un *pearcing* en la polla como única indumentaria, pretende imponer a los demás la tiranía visual de su propio asco. Veo poco después al alcalde He-reu, que sale de Radio Barcelona y saluda sonriente hasta al últi-

cluía: “Dentro de poco esta ciudad parecerá un colegio de monjas, regentado por un seminarista con libreta de hule y cuadratín de madera”. Teniendo en cuenta el gobierno del Tripartito, encarnación pseudoizquierdista del misterio de la Trinidad, no parece que Azúa anduviera muy desencaminado... A pesar, incluso, de esa enigmática referencia al “cuadratín de madera”...

mo transeúnte que pasa por allí, aunque –lástima– no parece que haya visto al mastuerzo en cueros (...) Pasan de golpe, Paseo de Gràcia²¹ arriba, un sinfín de turistas en calzoncillos, seguidos por una caravana completa de trileros, lateros, talibanes en bicicleta, carteristas y rumanas con niño drogado. Sigo inmóvil y diría que infundiendo sospechas a la policía, que continúa vigilándome. ¿Por qué a mí y no a los turistas o a los carteristas? ¿No podría ser diferente la ciudad? Me planteo acercarme a Hereu y susurrarle que he visto al mastuerzo en bolas y una caravana muy completa de delincuentes. Pero finalmente decido seguir inmóvil en el paso de peatones (...) A las ocho en punto, me separo de mi sombra y cruzo la calle y entro en el Café de la Radio (...) Afuera puede verse al carcamal amostazado restregando su inocente culo contra un árbol. Viendo cómo está todo, uno se siente afortunado de estar aquí a salvo en este bar que, al igual que el Bracafé, conserva todavía cierta atmósfera autóctona.

Gimferrer, por su parte, de quien ya dejamos reseña de la visión ideológica que tenía de la degradación de la ciudad, al hacer de la Plaza de Cataluña el símbolo de la pérdida de identidad de un pueblo, vuelve sobre esa imagen al considerar que la ciudad vive de espaldas al puerto y al Raval, aun siendo éste, el antiguamente denominado “barrio chino”, el único espacio barcelonés literario que ha cuajado en la novelística internacional. Su análisis de Barcelona parte de una película *La bandera*, de Julien Duvivier, en la que aparece una calle de la que él lo ignora todo. A partir de ahí, entona el lamento jeremíaco por la pérdida de la ciudad como referente de una cultura como la catalana (2002:296-7):

Una ciudad puede perder su pasado. El pasado tiene muchas caras, y la cara fosca, exótica y esquinada de la vieja calle del Cid es sólo una (...) Una ciudad, no obstante, puede perder

²¹ “Paseo de Gràcia” es una muestra del imbricamiento del catalán y del castellano. En rigor, habría de escribirse Paseo de Gracia, en castellano o bien *Passeig de Gràcia*, en catalán. Pero lo que aparece es ese hibridismo que parece remedar el que, literariamente, tanto

también otras cosas del pasado. Puede perder, por ejemplo, el pasado que nos gusta a los imaginativos, a los románticos, a los folcloristas: la calle de Perot Lo lladre, empedrada, breve, oscura, adentrándose en el seno de los siglos (...) La disolución del pasado común es un síntoma de fragilidad. Es la noción de ciudad, es la noción de país lo que se deshace: la noción de Barcelona, la noción de Cataluña (...) Esta ciudad, ¿ha renunciado a sí misma, o, simplemente ha perdido de manera momentánea la cohesión, la atadura? ¿La podrá recobrar?

Resulta curioso observar cómo Gimferrer, tan transgresor él en su poesía primera, adopta el punto de vista del tradicionalista –casi del “cronista de la ciudad”– que ve amenazada una realidad cultural que no pertenece sino a la ilusión de “lo que podía haber sido”, de lo que “deseaba que hubiera sido”, o de lo que “alguna vez, en lejanos siglos, fue”. Esa actitud de “resistente” la asume Gimferrer desde la identificación con una “alta cultura” catalanista que está a años de luz de poderse volver a repetir por la falta de substrato que sirviera de terreno fértil en el que sus relevos pudieran germinar, florecer y dar frutos tan cumplidos como los de los autores que él evoca en su dietario, una nómina que ya reseñamos en páginas anteriores. Barcelona es una ciudad cosmopolita, abierta, en la que el uso de las lenguas se reparte en la proporción de un 65% el castellano, un 30% el catalán y un 5% de otras lenguas. No es una base muy brillante para que cuaje un relevo “natural” de dichos autores. Incluso el propio catalán de Gimferrer, como el de su venerado maestro, Foix, tienen algo de producto artificial, de artefacto brillante construido a espaldas del habla popular y sin apenas relación con lo que los románticos llaman “el genio de la lengua”. No me extendo sobre este asunto tan polémico, pero las nuevas generaciones de la inmersión salen del sistema educativo con un nivel de catalán y de castellano tan

le gusta al autor. Este tipo de mezclas lingüísticas, aunque escasamente normativas, son muy típicas del barcelonés común.

deleznable que bien podríamos hablar de que estamos consiguiendo crear una nueva figura en los anales de la historia lingüística: la del analfabeto bilingüe.

A esa actitud jeremíaca, hija predilecta del idealismo mitificador, se acerca incluso cuando escribe acerca de la climatología, uno de sus temas preferidos, dada su sensibilidad a las variaciones térmicas y a los cambios estacionales. Compara el “diciembre fino” descrito por Josep Carner en *Nova cançó del desembre congelat*²², un diciembre “sensible y versallesco, todo cortesía”, con el “diciembre congelado” del presente (2002:422):

que no gastará tantos cumplidos con una ciudad hostil y polvorienta, con un país sin cohesión de identidad (...) La ciudad, desde que Carner escribía, ha dejado de ser un abrigo, un lugar de existencia colectiva. Con el pasado hemos perdido la claridad del paraíso. Habrá que extraerla el fondo de nosotros mismos.

6.3. El decadentismo

La época del decadentismo es un periodo histórico que podemos situar entre finales del siglo XIX, desde 1890 aproximadamente, hasta la Primera Guerra Mundial, una suerte de mundo de opereta que es una de las “debilidades” históricas de Pere Gimferrer, un mundo de valores antiguos que se resiste heroicamente contra los pujantes valores democráticos y los amenazadores totalitarismos. En el ámbito literario, el decadentismo nace hacia 1886, año de nacimiento de la revista *Le decadente*²³. Como estilo de vida, sin embargo, enlaza con el dandismo que surge del Romanticismo. Se trata, pues, de un postromanticismo para el que hay cierta discusión sobre sus límites temporales. Algunos autores lo extienden hasta 1914

²² Se trata de una versión del villancico popular catalán *Desembre congelat*.

²³ Recordemos que Verlaine, profeta del decadentismo, hizo bandera del concepto en el primer verso de su soneto *Langueur*, el segundo del apartado “A la manière de plusieurs” de su libro emblemático *Jadis et Naguère* (1881), *Antaño y Hogaño*: “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”. El mismo libro donde figura la esencia musical de su reforma poética: “De la musique avant toute chose”

y otros van mas allá, incluyendo a la Vanguardia como última manifestación de ese planteamiento literario y social, acercándolo hasta los años 30, e incluyendo, en buena lógica, los “felices 20” que tan emparentados están, vitalmente, con este decadentismo del que hablamos.

Este mundo del decadentismo sólo aparece en el *Dietario* de Pere Gimferrer. Está ausente del de Vila-Matas, con la única excepción de la aparición de D’Annunzio, si bien en *Dietario voluble* aparece como manifestación de la creación del propio personaje por parte de un autor que huye de sí mismo, aunque sea por horror a la vulgaridad de su nombre civil, como sostiene Vila-Matas que le ocurrió a D’Annunzio.

En Gimferrer el decadentismo no es abordado solamente desde su condición de estilo de vida individual o de clase, sino, en mayor medida, desde la concepción “antiguo régimen” que tiene de la política y de las relaciones sociales. Por sus páginas desfilan, sobre todo, viejas “glorias” de aquella época e incluso “figurantes” que ocuparon la escena durante un breve periodo de tiempo y luego cayeron en el agujero más negro del impenetrable olvido. Hablamos de una época de salones, de artistas asediadas por admiradores potentados, de una aristocracia consumida en su insignificancia política y exaltada en su sobrerrepresentación simbólica, de espías, de grandes gestos, de elegancias morales, etc.

Ya en el primer texto del *Dietario* en el que aborda esa época, Gimferrer, con su perspicacia analítica, nos traza el retrato identificador de la época, al que luego irá sumando estos o aquellos personajes que redondean el inventario. Toma el pie de cierta pies de fotografía redactados por D’Annunzio en su cuaderno de notas íntimo sobre actrices, cantantes y bailarinas célebres (2002:66-7):

Hay muchas más: visiones de la voluptuosidad y del deseo, expresiones de una vida entendida como teatro, como representación y espectáculo para los ojos. No se trataba de ser,

sino de parecer, de evocar algo; había una sustitución de la auténtica experiencia personal por la existencia escenográfica, exactamente de la misma manera que D'Annunzio, en el momento de ponerse a escribir pensando en un público sustituía la vivencia genuina –los apuntes de sus cuadernos– por la decoración. Esta fundamental impostura, que es una especie de sacrificio que la moral hace a la estética, resume ahora el atractivo y la debilidad de la *belle époque*. Si Proust nos impresiona tanto, es quizá, sobre todo, porque, en vez de ofrecernos la imagen que la gente de la época se daba a sí misma –imagen inmóvil, detenida, como bajo la falsa luz de un estudio fotográfico o de un reflector teatral; imagen reducida a ornamentación–, nos da, en cambio, seres vivientes que se mueven.

Isadora Duncan y su marido Serguei Esenin son los primeros “figurantes” de ese ambiente en el que ninguno de los dos encaja, “tan incongruente como la vida misma de la pareja”, nos dice Gimferrer, pero en el que irrumpen, al decir del dietarista, como si la Duncan “exhibiera un trofeo exótico –una especie de oso polar, genuino y extrañamente bello–”. El ambiente que describe Gimferrer es el de un típico salón literario de la sociedad parisina. Pero nada mejor que la descripción que hace Gimferrer de la narradora de aquella presencia de la pareja en esos salones para hacernos a una idea de la esencia de los tales (2002:73):

No tenemos más que una información, indirecta y quién sabe si malintencionada o inexacta, sobre esa velada, y es el recuerdo que de ella nos llega a través de un testigo presencial: la duquesa de Clermont-Tonnerre, una lesbiana inteligente, rica, refinadísima y probablemente maligna.

Son frecuentes las apariciones de ese mundo decadente, ese final de época que se vive sin pensar en su inmediata desaparición, cuando los cañones del Káiser dicten “ceñudos, otro calendario”. Así, en un atardecer del verano del 14 en Londres, la vida continúa, a pesar de que se trate (2002:74):

de un resplandor frágil y fugitivo, que tiene el tiempo contado (...) Pero la gente que en Londres va al teatro a ver el último estreno de Bernard Shaw no sabe que está viviendo las postrimerías deslumbrantes de un mundo a punto de morir –y que, desde luego, morirá de pronto, sin decadencia, pasando bruscamente del apogeo a las cenizas.

El mundo brillante y superficial en el que habita Liane de Pougy, quien rechazó la propuesta matrimonial del maharajá de Kapurthala, con quien coincide veinticinco años más tarde, un mundo que Gimferrer describe con la paradójica ambigüedad de quien lo rechaza y lo venera a un tiempo (2002:79):

Mundo frágil y, quizá, en el fondo, mundo de fantoches: el exótico maharajá tiene el habla y los gustos vulgares, el estirado príncipe Ghika lleva una sórdida vida sexual, Liane de Pougy ha adquirido tanta hipocresía interior como respetabilidad externa. Pero viven en un islote, en las postrimerías de un mundo que los trastornos de la guerra iban liquidando. En aquel atardecer en el Bois de Boulogne late el resplandor del Oriente mundano y cosmopolita de la *belle époque*. Era ya un resplandor póstumo: diálogo de espectros o de muertos en vida.

Determinadas expresiones, “mundo de fantoches”, “diálogo de espectros” o “resplandor póstumo” nos acercan a un estilo próximo al de Valle-Inclán, tanto al de las *Sonatas* como al del *Ruedo ibérico*: matices de ambos aparecen en la prosa de Gimferrer, cultivada con el doble esmero de la admiración y el desprecio. No tenemos más que empezar a leer una entrada titulada *Sombras*, en la que se habla de uno de esos “figurantes” de guardarropía que atraviesan la escena europea del decadentismo con un aura mundana de gran vividor, me refiero al jinete Héctor Baltazzi, de quien Gimferrer dice que es tío de la amante del príncipe Rodolfo de Austria, María Vetsera, cuando en realidad se trataba de su hermano –pero estas inexactitudes del

dietarista, aunque ponen en tela de juicio sus métodos de documentación y la fiabilidad de sus fuentes, en modo alguno le restan capacidad de evocación, habilidad descriptiva o penetración psicológica—, cuyo destino bien podría considerarse paradigmático de aquella época: cercano a la realeza, jinete de caballos de carreras, rico en París, padre de un hijo extramatrimonial que se convertirá en director de orquesta, Clemens Krauss (1893-1954) y arruinado en Londres al final de sus días(2002: 102-3):

Baltazzi es el eterno habitante de los *wagons-lits*, el hombre errabundo; lleva una vida provisional y flotante, primero en Viena, luego en París, siempre arruinado, pero siempre con un séquito radiante de gente internacional. Los cosmopolitas de los grandes expresos, luz espesa y fragor de chatarra y émbolos en la noche lujosa. ¿Qué sabe Baltazzi? Lo sabe todo, dice; pero prometió no decir nada. <<Suponed lo que mejor os parezca –responde si le preguntan–, siempre será hermoso.>> Baltazzi calla. Mayerling²⁴, una sombra. (...) Doméstico, modestamente cargado de desdichas, Baltazzi es una especie de ángel de la muerte. Con la existencia frágil de un títere de boudoir, entra en escena acompañando a la sombra de María Vetsera y desaparece por el escotillón cuando fusilan a Mata-Hari.

Lo esencial, sin embargo, de la concepción de Gimferrer sobre el decadentismo: “No se trataba de ser, sino de parecer, de evocar algo; había una sustitución de la auténtica experiencia personal por la existencia escenográfica”, es una idea que retoma en la entrada que le dedica a la Bella Otero, auténtica y genuina representante de aquella época, un nombre que forma ya parte, como el de la propia Mata-Hari²⁵, de la mitología moderna. Los mitos modernos, esas

²⁴ Gimferrer se refiere a la “tragedia” de Mayerling, el suicidio o asesinato del príncipe Rodolfo de Austria en compañía de la hermana de Baltazzi, María Vetsera.

²⁵ El escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, a quien se acusó de haber colaborado con la policía francesa para tender una trampa a Mata-Hari que permitiera su detención, lo que sirvió para llevarla ante la justicia, con el final de todos conocido, escribió un libro en 1923 en el que se autoexculpaba: *El misterio de la vida y la muerte de Mata-Hari*

existencias que viven sus dichas y sus desgracias ante el ojo curioso del “respetable”, de la masa, tienen sus antecedentes en estas iniciadoras de leyendas que aún siguen vivas en la memoria popular, aunque se haya desvanecido toda memoria fidedigna de tales “personajes”, como ocurre con Isadora Duncan o con la mismísima Bella Otero (2002: 143-5):

Imperial, el prestigio del mundo es más fuerte aún que el prestigio de la persona. Quizá porque, en el fondo, más que la persona, el nombre es el *personaje*: no pensemos en Carolina Otero, la antigua *vedette* del Olympia de París, que ya casi nadie tiene edad para recordar, sino en la “bella Otero”, el chisporroteo argentado de un nombre tan augusto, noble y sombrío como el bronce, tan aéreo y burbujeante como el champán de oro que tintinea en el corazón cristalino de las copas (...) Tengo en la memoria un último recuerdo, gris, desvanecido de la bella Otero (...) Todo tiene el aire de algo perdido y casi turbio. No: la bella Otero es el reto de un cuerpo en una bandeja, el blancor de unas enaguas, una majestad lenta de pieles y de perlas en la luz de los Campos Elíseos.

Cuando centra su atención en Mata-Hari, lo que nos ofrece el dietarista, en una hábil jugada narrativa, es la suma de un mundo decadente y la emergencia de lo que llamamos “mitos modernos”. A modo de bisagra entre un mundo y otro, Gimferrer reúne en la misma entrada, una despedida y una bienvenida: el adiós a Mata-Hari y el hola a Greta Garbo, como si ésta llegara para ocupar el lugar que aquélla ocupara en su tiempo, y ambas acaben compartiendo el eterno presente de lo mítico (2002:298):

Hay otra Mata-Hari. Con un severo abrigo, aquella mañana en Vincennes, con manteles y kimonos y capas orientales, antes, cerrada en un interior de candelabros. Hay otra Mata-Hari, de ojos profundos, altivos. Estamos en 1932. Villa Remy está vacía. La van a vender. Nadie quiere comprar el palacio de la espía, el teatro de incienso y voluptuosidad de Mata-Hari. Pero el guarda

que la enseña tiene muy vista a esta visitante extranjera: silenciosa., solitaria y suave. Ha venido cuatro veces. Es otra Mata-Hari, la del cine. Greta Garbo, París, visita de incógnito el chalet de Mata-Hari. La actriz busca al personaje como una imagen perdida en el fondo de un espejo translúcido.

6.4. Mitología moderna

Correlato de la devoción por las leyendas de la *belle époque*, por las vidas legendarias de aquellos personajes que atraviesan las postrimerías del siglo XIX y el primer tercio del XX, es el interés que manifiesta Gimferrer por algunos personajes populares cuyas vidas han sido de dominio público y sobre las que, muy frecuentemente, pesa la marca dramática de la fatalidad. Vidas como la de Michael Jackson, fallecido en circunstancias confusas en estos días de verano en que redacto el presente trabajo, forman parte de ese “estrellato” de ese “olimpo” moderno al que se accede con cuentagotas y, muchas veces, sin saber exactamente con qué fundamento. Es evidente que Marilyn Monroe es un mito moderno, como, quizás, en menor medida, Grace Kelly o el mismísimo Michael Jackson, a pesar de ser una figura controvertida. Y en ese Olimpo de ilustres también tienen un sitio “leyendas vivas”, se suele decir, como María Callas, Johnny Weismuller, James Dean, el propio Marlon Brando o personajes como Onassis o Rockefeller, que nada tienen que ver con el arte, por ejemplo.

Pere Gimferrer es muy sensible a esos acontecimientos de la vida social. Los recoge y los analiza, consciente de que los nuevos mitos tienen hoy en día una vigencia que ya quisieran para sí los olvidados Dioscuros, Cástor y Póllux, o el atrevido Belerofontes que cabalgó a Pegaso y mató a la Quimera. Sabe que “definen” la modernidad, en la medida en que, más allá de los valores culturales que muchos de ellos encarnan, son bienes de consumo de las masas a través de las revistas, las televisiones o, en nuestros días, del

propio internet. Vila-Matas cede alguna vez, muy rara, a la tentación de esa mitomanía, pues él satisface esa vena de su personalidad en el reducido mundo de sus referencias literarias y artísticas.

No se trata, como enseguida se advierte, de ningún tema trascendental, ni los dietaristas lo abordan desde una perspectiva teórica, sociológica o mitológica, que les lleve a formular una teoría elaborada que nos permita comprender mejor esos procesos de alienación típicos de nuestros tiempos confusos. Forman parte, estas apariciones de las estrellas mediáticas en las entradas de los dietarios, del inevitable contacto social que han de mantener los autores en tanto que forman parte, a disgusto, pero parte, de una sociedad en la que se le da gran importancia a ese fenómeno mitómano. A veces, como ocurre en Gimferrer, ciertas referencias sirven para ilustrar un momento de cambio social, como ocurrió en los años 60, cuando ciertos fenómenos, en principio juveniles, acabaron trastocando hasta los cimientos de la 5ª República francesa. Curiosamente, dada su escasa afición al deporte practicado, la atención de Gimferrer se centra en un “héroe” que suma a la vertiente deportiva un barniz cultural que parece redimirlo de aquella (2002:180):

El *míster*, Helenio Herrera, va unido, en la memoria, a los inicios de la apertura del cosmopolitismo hedónico –y adónico– de Tuset Street, vivo y reluciente de plástico y de colores llamativos (...) Recuerdo un día laborable de primavera, a la una de la tarde, hacia 1965 (...) Aquel día, en aquella mañana –como en un instante solar, de plenitud cenital– todos eran, todos éramos, fraternos en la exaltación efímera de un simulacro coloreado del Londres de los Beatles y Mary Quant (...)

Ubicuo, vestido con gabardina, una cartera o un maletín en la mano, era el hombre de los aeropuertos y de las autopistas, el genio de la arrancada, el brujo tribal y talismánico, el espíritu transfigurador del *gadget*, imagen multiplicada en los noticieros (...) Publicaba sus memorias, e incluso un libro de cuentos de suspense; se convertía en productor y autor cinematográfico con *Ditirambo*, el primer largometraje dirigido por Gonzalo Suárez, una de

las películas iniciales de la <<Escuela de Barcelona> de los años sesenta (...) Me gusta, ahora, que haya vuelto como ha vuelto: escabulléndose, primero, en una furgoneta, para aparecer después en los salones del Hotel Princesa Sofía, con todo lo que estos salones tienen de escenario internacionalista y vistoso, con aquel aspecto de lugar mágico –como una estación interplanetaria, o como el *free shop* de una terminal de vuelos de larga distancia– que, veinte años más tarde, son el equivalente exacto de la atmósfera de modernidad nerviosa y dinámica que hizo el aura del mito. Lo que pase ahora interesará sólo a los aficionados al fútbol. A los otros –los que, en la vida de los mitos sentimos latir el espíritu de la época– nos basta saber que el segundo advenimiento de H.H. ha sido tan imprevisto y espectacular como lo exigía el récord de un mito que ya creíamos que no podía volver de unas vagas lejanías italianas.

Discúlpeleme la extensión de la cita, pero se reúnen en ella las características fundamentales de lo que Gimferrer entiende por lo que en este epígrafe hemos denominado “mitología moderna”. Lo actual es esencial, pero requiere algo que vaya más allá de lo meramente instantáneo. Sí que hay una escenografía, como la que él describe, que caracteriza lo actual, pero “el último grito” –que se decía *in illo tempore*–, lo *in*, en cualquier disciplina, en cualquier actividad: la moda, la música, la decoración, el cine, la novela, etc., requiere de un plus de creatividad y de originalidad que eleven a la categoría de mito. Es difícil adjudicarle esa condición a un fenómeno que está ocurriendo ante nuestros ojos, pero no cabe duda de que, a la vuelta de diez años, esa se vuelve tarea bastante más fácil, como, en el caso de H.H. demuestra Gimferrer.

Vila-Matas no dedica tanto espacio a esas figuras. Lo suyo son breves referencias que demuestran el lado mitómano que todos llevamos dentro y del que el autor barcelonés no se excluye, por más que se salga en muy contadas ocasiones de su mundo literario (2008:18)

Ya de nuevo en la terraza del café de Perec espero, en vano como siempre, a que pase Catherine Deneuve, que vive en la plaza. Me sorprende, algo más tarde leer en la revista *Lire* que Vargas Llosa también vive en esta plaza: <<Es un barrio muy literario. Umberto Eco también vive en la plaza. Hace quince años que espero ver a Catherine Deneuve, pero ella no aparece nunca.>>

En ese momento, aparece Deneuve. Quedo mudo de la sorpresa y me pregunto si por unos momentos Deneuve no ha sido “lo que pasa cuando no pasa nada”.

Ya se aprecia que el modo como Vila-Matas se acerca a esos fulgores de la mitología moderna tiene poco que ver con el de Gimferrer. En el caso de Vila-Matas hay, siempre, una clara inserción en un contexto narrativo: incluye los personajes en una suerte de trama que les dota de un relieve literario imprescindible para “entrar” en su mundo, aunque el sea el caprichoso y voluble del dietario, como sucede, después de la evocación de la pelea televisiva entre Gainsbourg y Catherine Ringer, cantante del dúo Les Rita Mitsouko, con la aparición de Jane Birkin, oficiando de mediadora exitosa entre ambos, lo que parece cerrar, con final feliz, la pequeña narración pugilístico-moral creada por Vila-Matas (2008:56-7):

Jane Birkin, arrastrada por su perrito, pasando a toda velocidad, de incógnito, frente al Café Bonaparte. Es un recuerdo reciente. Hace quince días, estaba sentado con Bryce Echenique en París, en la terraza el Café Bonaparte, cuando vimos pasar a una espigada, guapísima, misteriosa Jane Birkin, que caminaba o volaba, arrastrada por la velocidad de su encadenado perrito. Fue una feliz fugaz visión de Birkin, toda una artista verdadera. Y recordé que ella siempre fue la artífice de la reconciliación entre su marido y Ringer, a la que dedicó palabras amables: <<Me parece una maravillosa intérprete. Los verdaderos fans de Gainsbourg la aprecian tanto como yo.>>

A veces, la ironía un punto ácida preside ese acercamiento de Gimferrer al Olimpo moderno, como cuando, en una entrada titulada Carolina y Junot y con un arranque de este tenor: “Sabemos algo de la boda de la hija del príncipe de Monaco”, el autor aprovecha la noticia de la anulación eclesiástica del matrimonio entre Carolina y el *playboy* Junot para construir una entrada que, indirectamente, “rescata” de su vulgar “anonimato” principesco la figura de la madre de Carolina: Grace Kelly, para devolverla a su verdadera naturaleza mitológica, al tiempo que “desmitifica” la gloria de los Grimaldi mediante las vitriólicas memorias de Saint-Simon, quien así define el “Principado”: <<En definitiva, no es sino la soberanía de una roca, desde cuyo centro podemos, por así decirlo, escupir fuera de sus estrechos límites> (2002:333-4):

El perfil de Grace Kelly es de una belleza clásica de mármol, inalterable en el resplandor del cabello rubio. Ya ha llegado a la puerta de la habitación; bruscamente, besa con pasión a Cary Grant. Tras la cámara están el ojo y la mente de Alfred Hitchcock. Y él nos explica que Grace Kelly le interesa porque en ella hay una sexualidad “inirecta”: permite –como en esta escena de *Atrapa a un ladrón*– la irrupción brusca, en una imagen gélida, del descubrimiento del sexo, ante el ojo de Hitchcock (...) ¿Carolina y Junot? Hay dos personas que llevan estos nombres, pero lo que las fotos nos muestran ahora es más bien un encaje de sombras. Olvidadizo de los individuos, el tiempo conforma mitos con sombras de grabado antiguo o con pincel nítido de tecnicolor.

Como no podía ser de otra manera, Gimferrer no puede dejar de hablar en su Dietario de uno de los grandes mitos del siglo XX: la maldición de la familia Kennedy, y el asesinato de John Kennedy, presidente de los Estados Unidos, en particular. Lo aborda, sin embargo desde el destino de su viuda, de quien traza un elogioso retrato en el que se pone de manifiesto la condición casi genética de determinados individuos para formar parte de ese Olimpo moderno al

que tanta atención le presta Gimferrer. No es menos cierto que el quiebro final de la entrada rebaja esa condición mítica a la que ascienden tantos personajes, que la pone en solfa con eficaz ironía; pero subyace en sus palabras una adhesión fervorosa hacia esos seres de excepción, entre los que incluye, supongo que para sorpresa de no pocos, a un Papa ultraconservador, integrista, pero a su vez el más mediático y populista que jamás haya existido en el Estado Vaticano (2002:119-121):

Una imagen así resume una época y crea su propios símbolos. Tragedia y juventud: no precisaron más los griegos para construir una Antígona, una Electra. (...) Pero un mito trágico es inmutable, y una persona real tiene mucho campo por correr (...) Jacqueline Kennedy demostró un instinto muy seguro a la hora de anular su mito trágico. Sólo lo podía destruir si se ligaba a un símbolo opuesto, pero igualmente poderoso, y Onassis era, en este sentido, una elección infalible (...) Cuando leemos que Jackie Onassis, durante el viaje de Juan Pablo II a Norteamérica, fue invitada a visitarlo en el Vaticano, y que parece que tiene intención de ir, no podemos sino admirar la curiosísima simetría de una existencia que, tras unos años erráticos, parece dispuesta a cerrar el círculo, volviendo al punto de partida –el catolicismo– y precisamente por medio de otro símbolo, ya que Wojtyła es, creo yo –para católicos y no-católicos, para partidarios y adversarios–, el único símbolo claro, el único personaje público con capacidad mítica que tiene el hemisferio occidental en estas fechas (...) Jacqueline Bouvier, como Madame de Maintenon (...), tiene por tocar aún la devoción, en una vida que parece destinada a yuxtaponer papeles simbólicos. Su corte no es Versalles: es el mundo entero. ¿Teatro inmenso, o magazine?

Factor esencial, pero no exclusivo, para la asunción de ese destino mitológico lo constituye la dimensión trágica de esas vidas, sobre todo en la última hora, en el último minuto de vida. Desde las sobredosis de Janis Joplin y Jimmy Hendrix hasta el pañuelo que ahorca a Isadora Duncan, pasando por el accidente de Grace Kelly o

el de James Dean²⁶, una muerte trágica avala el ingreso en ese Olimpo de nuestros días; destinos trágicos que parecen revivir las viejas narraciones tribales, al decir de Gimferrer. Ejemplo de ello sería, entre muchos otros, el de María Montez, la inolvidable actriz (2002:356):

María Montez es el último resplandor visible de la blancura como toque sensual. Blanca, anida en agua, encontrará la muerte en el agua, como los naucleros innúmeros de los epitafios griegos.

Exvoto en la suavidad jabonosa y fatal de una bañera, María Montez, hará ahora treinta años, realizaba el destino fatal de su mito. De modo parecido, la diosa del fuego, Linda Darnell, toda ella claridad incendiaria y moreneces ardientes, morirá entre las llamas. Separados, agua y fuego reclaman y devoran a sus sacerdotisas. Así, el equilibrio de los mitos se ajusta quizá a nuestra visión primordial de la gravitación cósmica. Microscópico, el mito de la pantalla reproduce las fábulas de la tribu.

7. La música

Ambos dietaristas son devotos aficionados a la música y, por sus declaraciones, en ambos forma parte de sus hábitos, incluso, en el caso de Vila-Matas, a la hora de escribir, aunque con un volumen bajo, lo que no impide, alguna vez, que la atención se le desvíe más hacia lo que suena que hacia lo que escribe.

Gimferrer tiene un abanico de intereses musicales más ecléctico: clásica, jazz, música popular como el tango o las melodías tipo Broadway como las que canta Frank Sinatra, "La voz". Vila-Matas, por su parte, parece más centrado en la música pop, si bien el periodo temporal que abarca su gusto es extenso, puesto que en *Dietario voluble* recuerda viejos grupos de cuando él quería ser guitarrista,

²⁶ Pensemos en la utilización de esa dimensión mítica que se produce en la novela *Crash*, de J.G. Ballard (1973), en la que los amantes de la desfiguración, la velocidad, el dolor y el sexo recrean ritualmente el accidente mortal de James Dean sin renunciar a la posibilidad de acabar como él. Existe una versión cinematográfica dirigida por David Cronenberg de tan obligada visión como obligada es la lectura de un auténtico clásico del siglo XX.

según confiesa, y ultimísimos grupos a los que les presta notable atención, como CocoRosie. Es curioso que, en este apartado musical, Vila-Matas hable de un grupo musical que canta en catalán, Antònia Font, mientras que Gimferrer, más catalanista culturalmente, ignora la abundante discografía de autores de reconocido prestigio como Llach, Montllor, Raimon o, dentro de la música clásica el mismísimo Frederic Mompou (2002:94):

Estoy frente al mar, en la terraza de un cuarto de hotel, en Mallorca. La canción que escucho sin cesar desde hace rato, *Batiscafo Katiuskas*, es de los Antònia Font, un grupo musical mallorquín que oigo a través del ordenador portátil mientras escribo esto (...). La música de los Antònia Font, extraña y de gran potencia poética, contribuye a la sensación general de belleza (...). En el ordenador, vuelve a sonar *Batiscafo Katiuskas*. La letra de la canción está entre *Perspectiva Nevski* de Battiato y el Biel Mesquida más inspirado, y no cansa nunca. La canto ahora que he vuelto a quedarme a solas, la letra es rara, trato de saber realmente, aparte de su iris nostálgico, qué significa todo eso del batiscafo socialista: <<Batiscafo socialista/ redactant informe tràgic/camarada maquinista/a institut oceanogràfic.>> Luego la melancolía submarina de esta pieza se acopla con *La escafandra*²⁷ al aire libre, a la luz de la mañana.

No sólo escucha música Vila-Matas cuando escribe, sino también cuando lee (2008:200):

Me pregunto esto en la mañana del Día de Todos los Muertos mientras leo a W.G.Se bald y escucho, a bajo volumen, *Annie, let's not wait*, de los Guillemots.

Y, por supuesto, mientras viaja en coche

En la radio del coche suena *Back on the Chain Gang* de los Pretenders y el relajamiento se va viendo envuelto en una atmósfera melancólica.

Es evidente que comentar la música con palabras nos sitúa en un plano descriptivo en el que la subjetividad y, sobre todo, el uso del vocabulario determina un grado de acercamiento al fenómeno musical que dice más del comentarista que de la propia música. Es proverbial, pues, que la pobreza representativa de los comentarios abra un espacio de subjetividad que haga casi imposible la tarea de llegar a conclusiones ecuanímes sobre cualesquiera gustos musicales que puedan tener los dietaristas. Es evidente, también, que determinados gustos están sancionados por la tradición; pero en un campo en el que la originalidad y la lucha contra esa misma tradición son un requisito *sine qua non* para triunfar poco o nada dice la elección de determinadas músicas, cantantes o grupos.

Pongamos por ejemplo la predilección de Vila-Matas por Van Morrison (2008:26-7):

Y estando en todo esto, me vino a la memoria la voz del cantante Van Morrison, mi músico preferido: una voz que siempre me pareció que representaba (tal vez porque la abarcaba) a la humanidad entera: la solitaria voz de un hombre.

Y comparemos ese juicio con los que le merece a Gimferrer el de otras voces de la historia de la música, muy distintas, además, entre sí, como la de Frank Sinatra (2002:256):

Ahora se ha hecho el silencio, y Sinatra entra en el escenario. La voz suena apagada, oscura, como si fuera el negativo fotográfico o el eco de la voz de siempre (...). Es un objeto de culto, no de crítica (...). La voz canta aún, y se ha convertido en algo bien

²⁷ Vila-Matas está leyendo *La escafandra*, la última entrega de los diarios de José Carlos Llop

nuestro. Ahora, purificado incluso de sí mismo, sólo oímos, sólo, Frank Sinatra. La voz.

La de Louis Armstrong (2002:214-6):

Uno de los recuerdos más lejanos: una voz carraspeante, oída por la radio (...) Una voz: sólo una voz carraspeante, que nos habla de Nueva York. La voz de un viejo que canta en inglés (...) Ahora Louis Armstrong ya no canta. Enérgico, exultante, ha cogido la trompeta. Durante unos minutos, en aquel documento único –*Jazz en un día de verano*, filmado por el fotógrafo Bert Stern– veremos y oiremos al Louis Armstrong de siempre.

La de Billie Holiday (2002:427):

En las ciudades trazadas a cuadrícula, la calle tiene siempre un lado de umbría y hielo y otro soleado. Es lo que dice esta canción norteamericana: *on the sunny side of the street*, es decir, por el lado soleado de la calle (...) Tengo también la última foto, la foto del último disco; *Lady in Satin*, es decir, la dama vestida de satén (...) La voz, que había sido dulce, tan matizada como la trompeta de Louis Armstrong, pero castigada por el dolor como una llaga viva, es ya, llegada al puerto extremo, un lamento que se quiebra. Porque expresó el deseo, la soledad o la ternura, expresa también, ahora, la muerte inminente.

O la más sorprendente de todas, la de Carlos Gardel. ¿Dónde está la sorpresa? Pues en la contundencia con que Pere Gimferrer desciende de las cimas exquisitas de la alta cultura en la que se mueve, siempre a años luz del resto de los mortales, para hacernos una confidencia de la debilidad congénita de todo ser humano, él incluido, que es, a la vez, algo así como un ejercicio de autojustificación por “ceder” al arrebató sentimental que supone entregarse a la sentimentalidad extrema, tan llena de desgarramientos como de lugares comunes o simples trivialidades, de una canción

popular cuyo máximo representante también ascendió –vía muerte trágica mediante– al Olimpo moderno. Podría, en su descargo, haber citado a Astor Piazzolla, cuya música forma parte de la programación de las salas filarmónicas de todo el mundo, a fin de redimirse ante la élite; pero Gimferrer confiesa –con un cierto punto de horror– esa suerte de lado vulgar y miserable que todos –él incluido– tenemos (2002:182):

Quizá sean los registros antiguos, adaptados a los discos actuales, o tal vez la lejanía del acento. Pero, en esta voz, hay algo que nos sobrecoge. No: no es el registro, no es el habla argentina. Es la manera de decir del hombre. Curioso: lo sentimos como un artificio; podría resultar afectado, excesivo, grotesco incluso, y en cambio nos conmueve (...) Es el misterio del tango (...) La emoción genuina y el arte incomparable de Gardel pueden prescindir muy bien de cualquier juicio intelectual, de la misma manera que puede prescindir también el jazz de Nueva Orleans (...) En nuestra vida hay algo esencialmente gris, entristecedor, cotidiano, lamentablemente vulgar, opaco, sin esperanza y sin grandeza, algo como envejecer y sufrir y morir y estar solos, algo que no redimiremos, aunque queramos vestirlo con la clámide de púrpura del arte noble, algo que sólo vislumbraremos como es –desolado y pobre e inerme y, sin embargo, tan nuestro– en la oscuridad anónima de la letra de una letra (*sic*) de tango.

Decía que había una considerable distancia entre los gustos de uno y otro dietarista y eso se comprueba en la elección de las canciones y los cantantes o grupos favoritos de uno y otro. Enrique Vila-Matas tan pronto muestra su veneración por clásicos como *Be my Baby*, de The Ronettes, su canción favorita a los 17 años, popularizado aquí en España por Les Surf, un grupo malgache de cantantes diminutos que hizo una adaptación al castellano del éxito estadounidense (2008: 11):

Suena, contundente, la música de *Be My Baby*, cantada por The Ronettes. Cuando tenía diecisiete años era mi canción favorita.

Como, en esa línea pop, se declara admirador del grupo Pretenders, cuya canción más famosa quizá sea *Don't Get me Wrong*, un grupo ya citado (2008:178):

En la radio del coche suena *Back on the Chain Gang* de los Pretenders y el relajamiento se va viendo envuelto en una atmósfera melancólica.

Su afición a la música le lleva a estar al día incluso de experimentos como los del grupo CocoRosie, un dúo de hermanas que practican lo que se ha dado en llamar *acid-folk*, si bien los sonidos que entran en sus composiciones pueden ser tan variados como los que oímos a diario en cualquier lugar y circunstancia de la vida corriente. Dicho grupo diríase salido de una creación del propio Vila-Matas, pues se trata de dos hermanas que se criaron por separado y que se encontraron, ya adultas, en París (2002:142):

Una vacilante claridad primero, y luego una explosión de luz que llega acompañada de la música indie rock de CocoRosie (...) La historia musical de Bianca y Sierra Casay, las dos voces de CocoRosie, me atrae misteriosamente desde hace unas semanas, pero lo último que esperaba era encontrarme con su música a estas horas y en el bar de este perdido hotel de la plaza de Célestins, en la ciudad de Lyon (...) Me siento extraño aunque perfecto escuchando las voces rasgadas y la música hipnótica de CocoRosie, atrapado por su mezcla de folk y sus guiños a lo Billie Holiday y su pulcro empleo de medios de grabación de *baja fidelidad*, el llamado *lo-fi* (...) En el bar se escuchan ahora las combinaciones musicales diabólicas que crean las hermanas Casay cuando mezclan, por ejemplo, la explosión de una bolsa de palomitas de maíz con el constante martilleo de una máquina de escribir: mezclas que acaban convirtiendo mi mente en una inesperada y obsesiva cafetera de vapor.

El dietarista menciona, finalmente, algunos grupos de su juventud como los Jumping Jewels y The Tornados, ambos de los años 60, que interpretaban piezas musicales, sin voz, al estilo de lo que harían en España Los Relámpagos o Los Pekeniques, una tendencia musical que era natural que le agradara a quien, en edad tan temprana de su vida, pretendía ser guitarrista, como la mayoría de los jóvenes de su edad, obviamente. Nos habla también de un grupo de su escuela Los Catinos (2008:261): “El domingo 24 de marzo escuché en directo a Los Catinos (eran de mi colegio y los llamábamos cariñosamente Los Cretinos y tenían en Manolo Vehi un magnífico cantante)”, un grupo que se dedicaba a versionear éxitos extranjeros. Competían, pues, con Los Mustang, si bien estos acabaron triunfando a nivel nacional con sus habituales versiones de los éxitos de los Beatles. Los Catinos, sin embargo, volvieron en 1991 y continúan en activo en una sala de Barcelona llamada Tango, donde siguen versionando los éxitos de los 60, 70 y 80, podríamos decir, parafraseando el eslogan de una emisora tan popular como M80.

Pere Gimferrer, de formación más completa y amplia que Vila-Matas, dedica varias entradas a glosar obras y autores favoritos del repertorio clásico. Chopin, Berlioz, Brahms, Strauss, Stravinski o Scarlatti aparecen, con mayor o menor relieve en las páginas de su dietario. De la música desigual de unos y otros, y al margen de la anécdota biográfica con que “arma” la entrada, intenta extraer alguna conclusión que justifique su importancia, su trascendencia o que simplemente exprese su gusto individual. Así, está atento a la revolución estética que pregona Stravinski y que lo hermana con otros revolucionarios como Joyce o Picasso (2002:76):

En escena, Strauss, personalmente, dirige la orquesta. Entre bastidores, el compositor y el pianista, invisibles, escuchan. De vez en cuando —en los momentos que constituyen el colmo de la obra— Stravinski pellizca ligeramente el brazo de Rubinstein y le

desmonta, con ironía vitriólica, el edificio sonoro que Strauss quiere construir. Hay en esta anécdota, en esta imagen lúcida y malévola, de implacable exigencia, todo un símbolo del genio de la corrosión que define al Stravinski joven, es decir, lo que lo hermana con Picasso o con Joyce.

O nos descubre esas regiones del alma a las que nos conducen ciertos acordes, determinadas melodías, precisas orquestaciones (2002:184-6):

Y, en definitiva, esta escena pintada en la tapa del clavicémbalo ¿no resume también, un poco, el arte del hombre que tocaba el clavicémbalo? Porque en Scarlatti hay, desde luego, la alegría breve y quebradiza, el tintineo y la filigrana; todo, sin embargo, es transitorio, todo nos señala, punzante y lejano –pero muy dentro de nosotros, como el pinchazo de una aguja de plata en el pecho–, una comarca de la vulnerabilidad, el ensueño, de la nostalgia.

(2002:351):

El día es luminoso, en este verano de 1866. Por la parte de dentro, sin embargo, todo empieza con el sonido grave de un órgano invisible. El dulzor agudo del violín no nos evitará ser hombres que sufren y un día se van. Sólo, aquí y allá, el arpa recuerda la claridad del jardín, en la casa donde Brahms terminaba este *Réquiem alemán* que ahora se inicia.

8. Internet: los blogs.

Soy consciente de que ciertos apartados temáticos de este trabajo, como ya ocurrió con la *Genealogía del dandismo*, por ejemplo, no admiten comparación posible entre el *Dietario* y el *Dietario voluble*, porque sólo en uno de ellos aparece. Es cierto que, en el caso del dandismo, la aparición de D'Annunzio en

ambos dietarios permitía una mínima comparación; pero en éste de internet, de los blogs, resulta del todo imposible por la muy sencilla razón de que en los años en que Gimferrer escribía su *Dietario* aún no existían ni los bloogs ni siquiera Google, esta suerte de Biblioteca del siglo XXI que, sin duda, le hubiera permitido corregir ciertos errores de documentación con suma facilidad, si bien usado.

Remito a los lectores del presente estudio al capítulo de la Segunda Parte en que analicé someramente el fenómeno de los blogs, una herramienta comunicativa a la que Vila-Matas se confiesa adicto. En la medida en que él escribe su *Dietario voluble* semanalmente en El País, no tiene necesidad de abrir un blog en el que realizar dicha tarea. El autor sí que dispone de página web en la que ofrece información, gráfica y escrita, sobre su persona y su obra, pero la página web poco o nada tiene que ver con el blog o la bitácora, cuya hermandad con los diarios íntimos y con los dietarios es absoluta.

A lo largo de *Dietario voluble*, Vila-Matas expresa con sinceridad su cambio de opinión respecto del uso del ordenador y de sus posibilidades. Dada la naturaleza de su obra, propensa a lo extra-vagante, a ir más allá de casi todo, a perderse por piélagos nunca surcados por navegante alguno –naucloero, diría Gimferrer...–, internet se ha convertido, para Vila-Matas en algo así como en una atracción fatal, en una necesidad imperiosa sin la que no puede vivir (2008:218):

Parece que haya transcurrido una infinidad de tiempo desde aquel marzo de 2002 en que, en un ordenador ajeno, sentí que había quedado fascinado por Internet o, más concretamente, por el narrador de historias que se ocultaba en el buscador de Google. ¿Quién iba a decírmelo a mí, que tanto me había resistido a la Red?

Al día siguiente me compraba un ordenador, Internet por módem vía teléfono y Windows 98. Pero todo esto es hoy memoria extrañamente ya muy lejana. Y raro es decirlo, pero siento que respiro con una pulsión constante de lejanía, como si viviera a finales del XXI. Y es que todo, incluso lo más moderno, se me vuelve enseguida antigualla y recuerdo bien lejano.

<<Je me souviens d'Internet>>, que diría Perec.

Podría yo perfectamente decir lo mismo.

Se trata de una actividad cotidiana, (2008:23): “Hace unos días, entré en un diario-blog peruano de carácter literario y ese blog me llevó a otro, y acabé entrando en un tercer blog, también peruano y literario, el del escritor Gustavo Faverón”, que presenta las rasgos significativos de un hábito, no me atrevo a decir compulsivo, porque quizás pecaría de exagerado, pero, conociendo el fenómeno por experiencia propia, no se me escapa que en ese ir saltando de uno a otro, picoteando aquí y allá, sí que hay algo de compulsivo. Si tuviéramos que buscar una prueba en *Dietario voluble*, ella no sería otra que la muerte de su ordenador, que le pilló, un mal día, por sorpresa y que le reveló la dependencia en que vivía, como expresa con harta elocuencia cuando se lo come la impaciencia frente al técnico que, supuestamente, ha de tener el don taumatúrgico de resucitar la información que almacena el cadáver en cuestión (2008:91):

En la oscuridad de las siete de la mañana, el ordenador entró en un salvaje estado de completo desorden. Un contratiempo terrible porque disponía yo sólo de tres horas para entregar unas páginas (...) Tenía que terminar de escribir mi artículo sobre la inseguridad y la crisis de sentido en el mundo actual, pero si había algo realmente inseguro para mí en aquel momento era el ordenador (...) La avería el ordenador –no sabía que dependiera de él hasta extremos tan desesperados– me había trastornado. Había dejado de ser el durmiente habitual (...) En el momento de anunciarme el

técnico –imperturbable– que acababa de perder mis direcciones de correo, el correo mismo y todos mis documentos personales –todo lo que había almacenado de mis escritos en los últimos años–, me encontraba yo enterándome de que la filosofía ha inventado las grandes preguntas metafísicas, la idea de una humanidad cosmopolita, el valor de la individualidad y la libertad, pero esta fuerza milenaria se ha agotado en la actualidad (...) Esperando a que, aun sin memoria personal, avanzara algo la reparación de mi ordenador, caminé por las calles del barrio como si fuera un hombre ya sin pasado alguno, un hombre sin disco duro.

Ya se aprecia que incluso la muerte de un ordenador acaba convirtiéndose en un motivo literario que va más allá de la anécdota trivial por la que la mayoría de los cibernautas pasamos más de una vez a lo largo de nuestra vida cibernética. Y todos, en efecto, padecemos la misma dependencia. A todos se nos muere algo de nosotros mismos cuando un ordenador, normalmente sin previo aviso, nos deja en la estacada.

En cualquier caso, Vila-Matas deja claro desde el principio que en él no hay ningún otro interés navegante que el literario, que nadie se confunda. Internet también es territorio de la banalidad, la ignorancia, la nesciencia y, sobre todo, del sexo y la ludopatía. Lo deja claro, por ejemplo, cuando, espoleado por la lectura de un *haikú* de Sebald, se lanza a la captura de cuanta información pueda obtener de dos pilotos citados en el poema (2008:123):

Por la noche, ya de nuevo en casa, me dedico a averiguar quiénes fueron esos capitanes y me adentro en la historia del extraño destino de los pilotos franceses Nungesser y Coli, quienes fracasaron trágicamente en su tentativa de atravesar el océano Atlántico sólo dos semanas antes de que Lindbergh realizase con éxito la hazaña en treinta y tres horas (...) Al rescatarla del olvido, Sebald no sólo me ha puesto en contacto con esta historia, sino con

otra que ha surgido casualmente de mi investigación cuando, en plenas pesquisas en antiguos diccionarios y en Google, me he desviado de mi camino al topar y distraerme con la figura de un pintor mexicano, Ángel Zárraga, que vivió gran parte de su vida en París y que realizó un cuadro alucinante en homenaje a Ningesser y Coli.

Así pues, para Vila-Matas, internet funciona como la enciclopedia universal –puesto que esos “antiguos diccionarios” que aparecen en la entrada tienen más de retórica para subrayar, por contraste, la modernidad de Google, que de fuente propiamente dicha, como la gran Biblioteca universal que describiera Borges, aunque el dietarista se indigne contra el periodista cultural norteamericano Noam Cohen quien (2008:238)

descubre el Mediterráneo con la noticia de que Borges, en sus historias ambientadas en un pasado pretecnológico, predijo la llegada de Internet. No me habría molestado tan dinosaurio <<hallazgo>> del New York Times si no fuera porque Noam Cohen, con absurda suficiencia, tilda a Borges de <<bibliotecario del Viejo Mundo y hombre chapado a la antigua.>>

Según Vila-Matas, Borges anticipó la Red en dos de sus cuentos, *La Biblioteca de Babel* y *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. La sociedad secreta descrita por Borges como un nuevo *brave new world*, un mundo utópico al estilo del de Huxley (2008:239):

Esa sociedad secreta, ese valiente nuevo mundo (*brave new world*) es la Red mundial. Ahora nos lo descubre Noam Cohen al hilo de la reedición de *Labyrinths* en la editorial New Directions y de un ensayo de Perla Sassón-Henry que explora las conexiones entre la Internet descentralizada de YouTube, los numerosos blogs y la Wikipedia y las historias de Borges, que <<convierten al lector en un participante activo.>>

El elitismo del autor, tan marcado a lo largo de todo el *Dietario voluble*, se pone de manifiesto en la condescendencia con que cita el blog de una mujer uruguaya –tan ajeno al motivo literario de sus pesquisa que ni siquiera, a diferencia de otros blogs cuyos autores sí cita, estima oportuno mencionar su nombre– en el que halla información acerca del Hotel Cervantes, que aparece en dos cuentos, uno de Bioy Casares y otro de Cortázar.

Vila-Matas, fetichista de las referencias literarias espaciales, busca enseguida información acerca de ese Hotel Cervantes, tan literario, y no propiamente por su nombre, y lo hace, claro está, en Internet (2008:132): “He mirado en Internet y parece que el hotel no ha cambiado mucho, continúa sombrío y tranquilo”. Ya metido en la red, sigue buscando información y es entonces cuando encuentra el de la anónima “muchachita uruguaya” (2008:133):

En el blog de una muchachita uruguaya, sin duda completamente ajena al cuento de Cortázar, puede leerse acerca del Hotel Cervantes: <<Su teléfono es el 9007991 y tiene un lugar ganado en el tema swinger. Es un hotel viejo y venido a menos, del que me ha dicho mi prima que una vez fue con el novio y vio una cucaracha, y bueno, entonces fue a la recepción a exigir que le devolvieran el dinero.>>

Las virtudes comunicativas de internet y de los blogs en particular son características muy estimadas por sus usuarios, de ahí la proliferación de espacios de convivencia virtual como –al margen de las propios blogs y las páginas web– *facebook*, *twitter*, *tuenti*, etc., que permiten una fluidez de contactos que la vida cotidiana de una gran ciudad, por ejemplo, suele muy a menudo impedir. En el caso del autor que nos ocupa, no dudó en recurrir a un blog del cineasta Víctor Iriarte para recuperar el contacto que habían perdido (2008:235-6):

Nada había vuelto a saber de él hasta que, este verano, en un hotel de Helsinki, di casualmente con su blog de cine, donde hablaba de las películas del finlandés Kaurismäki. Desde el mismo hotel le había escrito al blog informándole de que no todos los finlandeses eran como los personajes tristes de Kaurismäkis. Y así, como si no hubiera pasado el tiempo ni nada, reanudamos – ahora de forma virtual– la conversación interrumpida durante años.

Finalmente, y casi a título anecdótico, ahora que vamos a entrar en el capítulo de las anécdotas en ambos dietarios, su actitud ante uno de los grandes problemas que plantea internet, las descargas en la red de forma fraudulenta, sin respetar los derechos de autor, ya sea de canciones como de ediciones piratas de libros que son auténticas novedades, es una actitud que, cuando menos, peca de insólita, quizás porque se trata de un libro publicado siete años atrás. No peca del fundamentalismo a ultranza de quienes, sin embargo, están en su derecho de exigir que se ataje una práctica que ataca directamente, y de forma esquilmadora, el único bien que los creadores pueden explotar: las obras de su ingenio, si bien ello puede deberse tanto a la antigüedad del libro pirateado, como a la convicción de la “inmensa minoría lectora” que lo lee (2002:53):

“Me acuerdo ahora de que alguien, hará unas semanas, sin permiso alguno, escaneó y colgó entera en la Red una novela mía, editada en Barcelona hacía ya siete años. Pasada la inicial sorpresa y las consiguientes dudas sobre si debería indignarme ante un hecho como aquél, reaccioné tomándolo todo por el lado más pragmático. Recordé que cuando escribí aquel libro, aún no tenía ordenador y, por tanto, nunca había tenido ese libro guardado en mi disco duro. Me pareció de pronto muy útil tener colgado allí esa novela, porque a veces copio fragmentos de mis propios libros para ilustrar alguna respuesta en alguna entrevista hecha por e-mail.

9. Anecdótico

Sin pretender convertir esta tercera parte, que ya apura sus últimos epígrafes, en un “largo y tortuoso camino”, incluyo aquí la recepción crítica de algunas entradas que, por su naturaleza, no encajaban en ninguno de los anteriores, si bien, retorciendo la formulación de algunos, bien hubiera podido meterlas bajo ellos.

Pongamos por caso la hazaña del funambulista Philippe Petit, sobre la que se acaba de estrenar en nuestras pantallas un excelente documental y que, con anterioridad, fue un libro testimonio, *Alcanzar las nubes*, en el que se recogía dicha proeza. La hazaña de Philippe Petit consistió en atravesar sobre un cable de 60 metros de largo, a 400 metros de altura, el espacio que separaba las Torres Gemelas, hoy lamentablemente desaparecidas, durante 45 inacabables minutos. El entusiasmo le llega a Vila-Matas a través de Paul Auster, amigo personal de Petit (2008:214-5):

Se trata de llevar la vida al otro lado (...) Paul Auster aún recuerda con intensidad y emoción la mañana de 1974 en que su amigo el funambulista Philippe Petit <<le hizo un regalo de una asombrosa e indeleble belleza a Nueva York>> (...) el día en que, venciendo al vértigo (<<guardián del abismo>> lo llama), entró en contacto directo con los dioses al cruzar de una azotea a otra en lo más alto del cielo y del aire de Nueva York.

Vila-Matas, que lee el libro de Petit casi con devoción, él, que sufrió el hechizo permanente del abismo y del vértigo tras la lectura de *Viaje al centro de la Tierra*, de Verne, si bien Vila-Matas (2008:57-8) cree que el propio Verne sufrió la influencia de Poe, con su relato *El demonio de la perversidad*,

donde un personaje al borde un precipicio mira el abismo y siente malestar y vértigo y también atracción y reflexiona: <<Porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, por eso nos acercamos a él con más ímpetu. No hay en la naturaleza pasión de una impaciencia tan demoníaca como la del que, estremecido al borde de un precipicio, piensa arrojarse en él.>>

Tanto esas lecciones de abismo del profesor y geólogo Otto Lidenbrock como el profundo impulso de vértigo del personaje de Poe, me persiguieron en mi primera juventud, y digamos que muy pronto trocaron mi fascinación por el vacío en una irremediable fascinación –ya para toda la vida– por el misterio de los volcanes, tanto por los reales como por los inventados, con preferencia por estos últimos.

Vila-Matas, digo, repara en un pasaje de la obra del francés en que cree reconocer un H.A.: “es decir un <<hecho aislado>>, que así es como los antropólogos llaman en sus informes a cualquier hallazgo atípico en su campo” (2008:216-7):

Philippe Petit está subiendo las escaleras de las plantas más altas de la torre sur y le parece que ha habido un terremoto, que luego ve que en realidad ha sido una sacudida, una sacudida interior. En cuestión de segundos, los escalones de metal empiezan a trepidar bajo sus pies. Luego las barandillas a las que se agarra vibran levemente. No, no tan levemente. Los escalones, las barandillas y su cuerpo han traspasado su temblor a los tabiques del hueco de la escalera y todo el edificio empieza a estremecerse. A través de la obra le llega el grito de la torre: su estructura de acero que se dilata y se encoge, que se retuerce y aplasta, ha dejado escapar una queja de dolor.

Imposible no pensar que un hombre, el funambulista Philippe Petit, fue advertido vagamente por el propio edificio de lo que un trágico día –que todo el mundo hoy recuerda– sucedería.

Como ocurre con muchas otras entradas de *Dietario voluble*, el autor no puede renunciar a la tentación de plantearla en términos

literarios, de articular una narración que, incurriendo en lo maravilloso, le lleve a anticipar, desde el punto de vista de los edificios, el trágico y demente atentado terrorista que sufrieron en 2001.

Pere Gimferrer, por su parte, cuyo dietario abarca una pluralidad de temas, algunos de los cuales bien podrían haber nutrido este epígrafe, apenas tiene alguno que se aparte decididamente de lo ya tratado, alguna entrada que sea una rareza tan singular como la aventura de Petit. Puesto en el brete de tener que escoger lo más parecido a lo que habría de ser idóneo para este apartado, he escogido un tema que, curiosamente, tocan ambos dietaristas, si bien de manera muy distinta: las festividades del Día de Difuntos y Todos los Santos, dos días señalados en el calendario católico y en el de las costumbres sociales más arraigadas.

Gimferrer escoge la tradición teatral de representar el *Tenorio* de Zorrilla en dichas fechas –a la que no faltaba la televisión pública cuando era la única–, y lo hace desde una perspectiva doblemente literaria. De una parte, la bibliófila de quien repasa el manuscrito de Zorrilla y está atento al trazo caligráfico de Zorrilla en aquellas “cuartillas amarillentas, escritas a pluma, acribilladas de correcciones y de volutas caligráficas”; de otra, fijándose en la “lectura” apasionada que un personaje de novela, Ana Ozores, la Regenta, vive en un destartalado teatro de provincias, abierto a la rosa de los vientos, donde (2002:395):

los versos de Zorrilla salen del escenario como si saltaran de estas hojas de papel amarillento; salen y estallan y arrasan y queman el corazón de Ana Ozores, la romántica, de la misma manera que –ya lo hemos dicho: todo es cuestión del punto de vista– pueden aún, quizá, jactanciosos y anacrónicos, volver a encenderse un instante, llamear para todos nosotros, más allá de la palidez opaca del papel.

Un poco más tarde, dos entradas más allá, sin apartarse de las festividades, al hilo de ellas, recordando la voz del personaje

comparsa que vende “flores, flores para los muertos”, Gimferrer realiza un análisis de *Un tranvía llamado Deseo*, el mismo que tendrá que tomar Blanche Du Bois para, más tarde (2002:400-1)

Enlazar con otro tranvía que se llama cementerio, y al fin irá a parar a un lugar que llaman los Campos Elíseos. Es preciso, pues, que, como a todos los mortales, el deseo la lleve a la tumba y luego sea acogida en el lugar donde tienen su mansión los espíritus impalpables(...) Por las esquinas húmedas y turbias, una vendedora sin cara, sólo una voz patética ofreciendo flores para los muertos, nos recuerda que, aunque sea por el sesgo dudoso de la sensibilidad camp, hemos descendido al reino de Plutón y de Proserpina. Estamos en el país de la Muerte, es decir, en el país del Mito.

Vila-Matas también cede a la tentación de hablar acerca de esa festividad que cree que está punto de desaparecer en España y cuya vigencia en México le apasiona, a juzgar por sus distintas reacciones frente al culto a la muerte y a los muertos aquí y allá, respectivamente. Es evidente que en el imaginario popular las dos festividades que se suceden, Día de Difuntos y Día de todos los Santos, se sintetizan en una, de tal modo que referirse a una o a otra, a pesar de la enorme diferencia entre ambas, nos sitúa, sobre todo, en el fenómeno de nuestra relación con la muerte en general y con los difuntos en particular. Para Vila-Matas, que sigue al pie de la letra el razonamiento de Sebald, la decadencia del culto a los muertos es una pérdida irreparable y dibujará, en el futuro, una sociedad muy diferente de la actual (2008:200-2):

La desbandada general pone de manifiesto que, al igual que la revolución, el viejo culto a los muertos está ya de capa caída en Occidente y que en esto Barcelona no es precisamente una excepción. Ya no se convive, como antes, con los antepasados, y nos vamos alejando peligrosamente de la cultura de la memoria. Antes convivíamos con los muertos, que morían pero se quedaban

formando parte del paisaje moral (...) Como una maldición del mundo actual, la ausencia del culto a los muertos y la pérdida de trascendencia ha ido dejando desamparados nuestros camposantos y crematorios (...) A este paso –viene a advertirnos W.G.Seibald–, la memoria entera del pasado se disipará en una masa informe, indistinta y muda, y se perfilará en el horizonte un mundo hostil y tan carente de memoria que seguramente las personas, al abandonarlo, no sentirán la necesidad de regresar ocasionalmente algún día, de regresar aunque sólo sea por curiosidad, por visitar a los familiares, por conocer al fin de cerca los entresijos que comporta llevar una respetable vida de almas en pena.

10. Planteamientos retóricos: la *elocutio*

Quisiera, antes de cerrar con las preceptivas conclusiones esta tercera parte del trabajo, repasar muy brevemente algunos aspectos estilísticos de las obras cuyo análisis comparativo me ha entretenido durante tantas jornadas de trabajo. Si tuviéramos que atenernos a los dictados de la teoría del comentario literario de texto, es indudable que este apartado estaría fuera de lugar, y que, al hilo de la aparición de los temas debería haber comentado la forma que permitía, potenciaba o lastraba la aparición de aquéllos. El hecho de trabajar sobre una traducción, en vez de sobre el texto original, en el caso de Pere Gimferrer, me ha llevado a considerar que tal vez este epígrafe tenga razón de ser, sobre todo si consideramos que la traducción no sólo parece haber recibido los plácemes de Gimferrer, que no ha movido un dedo para deshacer los muchos “entuetos” estilísticos que presenta, sino incluso el elogio del único de los prologuistas que, hasta donde yo sé, no domina el catalán, Justo Navarro, quien nos dice de Dietario que ha sido “tan ejemplarmente traducida al castellano por Basilio Losada”, una amable expresión de circunstancias que revela uno de los males endémicos de nuestra vida literaria: la falta de rigor. En nuestra particular República Literaria la bandería suele sustituir al criterio individual fundado, de lo que se siguen no pocos

juicios motivados por la adscripción a una o a otra capillita de las mil y una que conforman nuestra realidad literaria, y cuando alguien se atreve a ejercer la libertad de pensamiento y de crítica –como pasó con Ignacio Echevarría cuando criticó admirablemente, en El País, la novela de Bernardo Atxaga, *El hijo del acordeonista* (2003)–, suele ocurrir que acaban rodando cabezas.

A Vila-Matas y a Gimferrer les separan muchas cosas, como ya hemos indicado en el desarrollo de esta tercera parte. Tantas que diríase que ambos pertenecen a dos generaciones distintas, que median entre ellos, pues, bastantes más años de los escasos tres que separan sus respectivas fechas de nacimiento. Entre las marcadas diferencias entre ambos, quizá la más singular sea la del cultivo del estilo, el uso de la lengua, las habilidades retóricas. Ahí sí que se abre casi un abismo entre ellos, un abismo perfectamente acorde, no obstante, con los planteamientos literarios de uno y otro. Recordaré que, a pesar de la satisfacción con que Gimferrer parece recibir el testigo diarístico de manos de Josep Pla, en la última entrada del libro, su estilo está casi en las antípodas del del escritor ampurdanés, pues el recargamiento léxico y sintáctico se mueve más en la onda de su muy admirado y querido poeta J.V. Foix. Gimferrer no lo esconde. Recordemos que en su crónica del encuentro con Pla pone el énfasis, más allá de en el símbolo cultural que Pla representa, en una cuestión de estilo (2002:437-8):

No: a mi Josep Pla, lo veo, al sesgo, en el vestíbulo del Ritz, hace muy poco años, rozando la orla extrema. (Ni la orla, ni extrema, ni quizá siquiera rozando: Pla es el crítico más severo, Pla no habría aprobado estas palabras que no son estilo invisible extraído del habla diaria. En eso conocemos que Pla es un maestro.

Así pues, nos hallamos ante dos modos de expresión radicalmente enfrentados. Por un lado, el de Gimferrer, de tendencia recargada que abusa de la doble y triple adjetivación, entre otros

recursos de los que hablaremos a continuación; por otro, el de Vila-Matas, sencillo y transparente como la prosa periodística, lleno, además, de giros manidos y usos inconcebibles en un autor de su categoría literaria, si bien ello no se debe en modo alguno al marco genérico, el dietario, en el que aparece, sino que forma parte consustancial de las limitaciones expresivas del autor, más dado a la reflexión que al oído, más nutrido de tradición literaria que de la experiencia viva de la lengua.

Vila-Matas recurre en no pocas ocasiones al lenguaje coloquial, dejándose llevar por sus filias y fobias, para las que no busca ni eufemismos ni juegos de ingenio que halaguen al lector inteligente. Gimferrer, por el contrario, jamás desciende de un estilo elevadísimo y, en buena medida, ornamental, hable de lo que hable, del fenómeno de la poesía o de la presencia de Helenio Herrera en la Barcelona de los años 60.

La desatención de Vila-Matas hacia la fidelidad textual, el escribir de memoria sin verificar el dato recordado, contrasta con la actitud escrupulosamente filológica de Gimferrer, propia, por otro lado, de quien tiene no poco de bibliófilo. Un ejemplo claro, en Vila-Matas, es la evocación de un cuento de los hermanos Grim del que recoge como frase textual una que no lo es, como ya indique en el apartado 3, página 39, donde también alabo, sin embargo, la memoria del autor para retener, a tanta distancia temporal, una cita textual. Y la excepción a esa actitud escrupulosa de Gimferrer es la casi escandalosa desatención con que ha consentido que se publicase la traducción al castellano de su *Dietario*, teniendo en cuenta los errores que la deturpan hasta ofender incluso al lector menos escrupuloso.

Son harto frecuentes los desniveles expresivos de Vila-Matas a lo largo del libro. Lo que podría entenderse como “riqueza de registros” también puede entenderse como limitación expresiva, y me inclino por la segunda posibilidad cuando uno ha de leer frases como (2008:186) “Fue en octubre, hace exactamente veinte años. Lo recuerdo como si

fuera ahora” o usos como el del epifonema coloquial, “¡Vaya viaje!”, para concluir el relato de sus padecimientos renales en Buenos Aires, ya comentado en la nota a pie de página número 4.

El rechazo que me provocan expresiones supuestamente creativas como la doblemente usada del (2008:47): “deseo de ser piel roja y volver cabalgando –muy rápido– a casa” y (2008:107) “deseos de ser piel roja y de continuar estudiando a Escher” cae, por supuesto, en la más arbitraria de las subjetividades; pero ese tipo de expresiones tiene todo el aire de la *boutade* propia de un sentido del humor muy peculiar, el de quien, casi por principio, hace de la exhibición de la misantropía y de la exquisitez de las referencias culturales que usa un vistoso timbre de orgullo. Se trata de expresiones que quieren cuajar como hallazgos verbales, como cuando del arte de regalar libros sostiene que “tenga su lado salvaje”, afirmación que nos remite enseguida a aquellos celebérrimos, por televisivos, “limones salvajes del caribe” de Fa, de hace algunos años.

Ocurre *mutatis mutandi* lo mismo con cierta retórica muy del autor, en la que hay tanto de identidad expresiva como de afectación retórica. Me refiero a expresiones del estilo de (2008:169) “El cine pasó *definitivamente* a un *segundo plano* en mi vida cuando empecé a adentrarme en los *interiores literarios*” (las cursivas son mías), en las que se advierte un maximalismo y una conceptualización pomposa que revelan una suerte de expresión cuasi religiosa, porque la Literatura es, para Vila-Matas, una divinidad a la que tiene hecho voto de imperecedera devoción existencial. No hay más que recordar la expresión (2008:171) “alta literatura” –repetida hasta cuatro veces en el dietario– o su gemela, “alta lectura”, para confirmar esa actitud reverencial de la que venimos hablando.

En otras ocasiones, como cuando declara su incondicional amor a México, el autor se desliza hacia la prosa de folleto turístico: México le parece “arrebataador, fascinante”, “país desatado y arrebatador”, “México me fascina porque, en su paraíso perdido de las

máscaras, me encuentro a la deriva y paradójicamente en casa”. La visión superficial de la realidad se acentúa, por otro lado, con las expresiones que la describen, como cuando habla de las hordas de turistas que pululan por una Barcelona convertida en (2008:33) “parque temático gaudiniano para turistas ávidos de barniz cultural y de souvenirs con que regresar a sus casas”, o como cuando descarga su ira contra la vulgaridad de sus conciudadanos, como el odio que profesa hacia “el sudor de las suegras despatarradas por las arenas del circo de las playas”, entre otros. En ambos casos, Vila-Matas apenas trasciende el tópico y se refugia en él, ¿por pereza?, ¿por limitación? De ese apego a lo trillado nacen, a veces, sus desconcertantes propuestas, como la pseudonarración fantástica del “polvo de la simpatía” que transforma, como por arte de birlibirloque, a (2008:21)

los obispos fundamentalistas y el personal de Iberia y acababa pulverizando literalmente la mala leche tradicional de los franquistas. Y todo el país reía y reía. Ya no se escribían más novelas sobre la guerra civil y había una gran fiesta en la antigua casa trágica de Bernarda Alba.

No obstante, y como he señalado en el desarrollo del trabajo, a veces Vila-Matas acierta con el tono y la expresión, cuando, como una herejía respecto de su mundo religioso de la literatura, se acerca a la revelación de lo auténticamente íntimo (2008:104)

Y es más, me llega de golpe la impresión, a modo de súbito destello, de que cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien: todos somos vulnerables, nos sentimos solos, tenemos muchos miedos y necesitamos mucho afecto.

o de aquello que le toca muy de cerca, como cuando se queja de que un amigo suyo lo llame, así lo intuye, por compromiso, más que por amistad (2008:241)

Creo percibir que no me quiere nada. ¿Qué puede haber pasado? No es una palabra dicha en alguna parte y que ha llegado transformada a los oídos de alguien que la ha repetido a otro, etcétera. No, no es nada de todo eso. Es simplemente que me tiene cierto afecto pero no le intereso y es muy posible que en realidad no le haya interesado nunca. Tal vez se siente mejor con gente que le admira, o tal vez mejor con otros, sin más. No pasa nada, me digo. No veo por qué razón habrían de durar las amistades más que las pasiones.

La prosa de Gimferrer, frente a la de Vila-Matas, tiene manifestaciones muy diversas y un mayor número de matices. Parece adecuarse al tema que trata y ajusta, en consecuencia, su expresión al mismo, ya sea mediante la descripción solemne, la narración morosa y reflexiva, la sobria especulación filosófica, la sentenciosa prosa barroca, como cuando nos dice de Latreamont que es el tipo de poetas que “dicen con las palabras del infierno la nostalgia del paraíso”, ya sea en el análisis del romanticismo de un historiador como Michelet (2002:104)

No: Michelet, nacido cuando estalla la sed de absoluto de los jacobinos, no podía aceptar esa asepsia neutra, limpísima, esta tersura inviolada de clasicismo académico, crespuscular. Michelet se moriría. Él ha de abrir de par en par los ventanales; ha de hacer Romanticismo. Ha de hacer historia como obra de arte, pero a la manera de los románticos (...) es Michelet quien encarna lo que el Romanticismo podía hacer con un género –la Historia– que le legaba la tradición clásica y que nuestra era, la contemporánea, dejaría definitivamente en manos de los eruditos, extrañándolo por completo de la literatura.

Ya en la afectación preciosista del decadentismo, como en (2002:39) al referirse a la Teresa de Espronceda que

pasa como la sombra fugitiva de una nube encendida por el sol poniente, que el viento puede deshilar

ya en (2002:124)

No es el poema de piedra inmemorial de la gran arquitectura veneciana, ni tampoco el esplendor escenográfico de aquella vasta ciudad hecha luminaria de cúpulas y de foscas maderas que se deslizan, bajo los fanales mortecinos, por la claridad subterránea de los canales. No: aquí la tinta y el papel nos hablan de una Venecia más tenue, secreta, pura y callada como el agua que duerme bajo la calígine estival o como el frescor del chaparrón lavando el cielo en una mañana de primavera.

Ya cuando se decanta hacia la prosa delicada del Valle-Inclán modernista, casi propiamente parnasiano (2002:132):

Nadie arrinconaba, aquella mañana tan clara, en la tibieza fugitiva del veranillo de San Martín, la alfombra de hojas doradas con las que los castaños, supremos, imperiales, anunciaban las bodas del parque y el otoño. Para una orquesta ausente, para una banda con lujo de metales augustos, el quiosco de la música, inerme en el aire vivo y cortante, ofrecía el vacío silencioso. Al fondo, bajo la barandilla de piedra, quedaba la paz amplia del estanque. Los bancos, los senderillos, fulguraban con la belleza hosca de los rincones donde la sombra hacía más opaca, o quizá sólo más tenue, como un velo o un filtro, la claridad de la mañana.

Ya cuando se decanta hacia el otro Valle-Inclán, el posterior del esperpento (2002:79)

Era ya un resplandor póstumo: diálogos de espectros o de muertos en vida. No nos importa lo que eran aquellas personas, sino su valor como símbolos de un tiempo extinguido. El crepúsculo, amarillento, los difumina como una imagen de colores pálidos pintados en un camafeo.

La prosa del *Dietario* se articula, así pues, en torno al uso, y abuso, del adjetivo. La doble y hasta triple adjetivación es una de las características fundamentales –por fundadoras– del modo de concebir el género que tiene Gimferrer. Valgan los siguientes ejemplos: “onda gris y grave”, “mar violento y hosco”, claridad muelle y líquida”, “día desapacible y gris”, “gorrión indeciso, inesperado y fugaz”, “furia poderosa y momentánea”, “mar visible, luminoso y plácido”, “mar gótico y bárbaro y gélido”, “soledad muy amplia y fría”, etc. El exceso, no obstante, en el uso del adjetivo juega, a veces, malas pasadas, como en (2008:266): “Hay dos que exhiben un sombrero amplio y estólido”. Teniendo en cuenta que “estólido” significa ‘necio’, no parece que nos hallemos ante el adjetivo idóneo para un sombrero. Ese posible error se habrá debido sin duda a la profusión adjetival que “fincha” el texto hasta casi hacerlo reventar. Esa suerte de *ebriedad* léxica es la que, muy posiblemente, lleve al autor al uso de expresiones que caen dentro de lo incomprensible, como: “hay catedrales que postulan el azur” o “no es una barca como las otras. Tiene toda ella extraños bastimentos: caballete, pinceles, colores, trebejos de pintor”, o la inexplicable, se entienda como se entienda, “si alzáis la cabeza, veréis una torre, una cazata celeste de piedra silenciosa”, puesto que “cazata”, a salvo de un neologismo que quizás necesitaría nota a pie de página, significa cacería...

Junto a excelentes ejemplos de prosa bellamente articulada, compuesta con una capacidad arquitectónica que revela el sólido dominio del lenguaje que tiene el autor, hay pequeños descensos de gusto que apenas llegan a ensombrecer levemente la luminosidad de un libro tan ecléctico como apasionante. Me refiero a detalles mínimos que bien podría el autor pulir en alguna posible edición futura del libro. Una comparación, por ejemplo, como “noche negra, negra como las fauces de un lobo” es, desde luego, impropia de quien alcanza niveles expresivos como los transcritos anteriormente. O un desliz tópico y amanerado como “los acordes tenues del otoño y la entrada lóbrega

del invierno". De otra naturaleza son ciertas reiteraciones expresivas de las que no parece ser consciente el autor, como la insistencia en la imagen de la maza con la única variación léxica del puño: "El gran puño amoratado y cerrado del invierno"; "la pesadez de maza del corazón del verano"; "el sol es aún la gran maza que golpea y arde", "bajo el mazazo del delírium tremens", "el verano nos halaga, pero con una maza nos da un golpe que nos quiebra la testa".

Un punto absolutamente chocante del libro es la deficiente traducción del mismo, emborronada por catalanismos tan evidentes como "nuevo de trinca", que es traducción literal de *nou de trinca*, que debería traducirse por "flamante". A este ejemplo se suman muchos otros, hasta completar una nómina deturpadora que sorprende por su extensión y por su intensión: "De muy cerca", traducción directa de *de molt aprop*; *"desueta", traducción literal de *desuet*, en vez de "desacostumbrada", que sería la correspondencia exacta; "bufando" por jadeando; "torres" residenciales, en vez de mansiones o villas; *"de rechace", en lugar de "de rechazo"; "si más no", por *si més no*; *ensombrar, que ni siquiera es catalanismo, sino simple ignorancia del verbo adecuado "ensombrecer".

De igual manera, la traducción literal *"un otro yo" por *un altre jo* también testimonia la falta de esmero con que se abordó una traducción que, sin duda no ha sido leída por el autor. En la misma línea ha de consignarse la grafía "caravelas", que sigue la ortografía catalana de *caravel·les*, como si el libro no hubiera tenido corrector. Otro tanto ocurre con *pungente, invención con la que supuestamente se quiere traducir el *punyent* catalán, que se traduce por "punzante", "penetrante".

Mayor y más disparatada invención aún es la de la voz *invernía, "tiene la voz de invernía hosca del mundo industrial" (2002:381), puesto que no siquiera se trata de una mala traducción, ya que no existe un **hivernia* en catalán, aunque sí haya *hivern*, claro está. Se trata, parece, de un neologismo innecesario y artificioso, más

propio de la escasa gracia del traductor para las equivalencias entre catalán y castellano, que de otra cosa. También en el plano sintáctico el traductor se deja llevar por las estructuras catalanas y las calca al castellano: “Un puerto mediterránea –como ahora Génova”, que es traducción literal del *com ara Gènova* del catalán.

Claro que la palma de los disparates se la lleva la traducción de un nombre propio como el de Josep Carner, que aparece como Carnero, en la página 301, aunque quizá se trate exclusivamente de una errata que debería, por sí sola, impulsar a Gimferrer a pedir “el secuestro judicial de la edición” hasta que no se corrigiese. De menos importancia, pero no menos llamativa es la que cambia el *laberint d’Horta* en el “laberinto de Harta”, sin que a ningún lector le chirrié la errata hasta martirizarle los oídos. En este capítulo de las erratas, siempre gracioso y del que ningún libro se salva, llama la atención la muy hermosa de “acñado por el sueño poderoso y lejano del agua del río”, en vez de “acunado”, que sería lo suyo. Erratas debidas al uso del dialecto catalán del castellano sería “berengena”, en vez del normativo “berenjena” dado que *alberginia* es el equivalente catalán.

En cualquier caso, y dado el elevado número de errores y de erratas de la traducción de Basilio Losada, esta edición, aún sin corregir ni limar, parece desmentir, en el caso de Gimferrer, al menos, el célebre aforismo de Oscar Wilde: “Un poeta es capaz de sobrevivir a todo menos a una errata”. Y convendría que así no fuera. Los lectores saldrían ganando. Y el poeta también.

CONCLUSIONES

Arduo es el trabajo de resumir en los escasos párrafos preceptivos del capítulo de conclusiones los hitos de una investigación que se ha demorado en tantos temas de indudable interés como los que en el presente trabajo se han tratado. Repaso brevemente los epígrafes del mismo y me siento impelido a reseñar, de forma concisa, una conclusión sobre el contenido de cada uno de ellos, porque, desde la perspectiva del trabajo acabado, no parece tener sentido la exclusión de ninguno, como, sin embargo, la visión forzosamente global y sintética del apartado de las conclusiones exige.

Tengo, así pues, la sensación de haber utilizado el laconismo como recurso expresivo dominante, y de que el desarrollo del trabajo se haya ajustado a la esencia de los aspectos tratados, sin dejar margen posible para reducir aún más tan concentrado tratamiento de los interesantes temas de la presente monografía. Desde la aparición del impulso autobiográfico hasta la construcción retórica del sujeto, pasando por la mediación determinante de la memoria para la construcción de la autobiografía, nada me parece que hubiera de faltar en estas conclusiones, si de lo que se trata es de ser fiel al trayecto recorrido. No ignoro que la implicación emocional en un proyecto de investigación tiende a hacernos contemplar lo realizado como un organismo vivo en el que nos resistimos a amputar la más minúscula parte del mismo, por temor a desfigurarlo de tal modo que nos sea imposible reconocerlo como propio, creado por nosotros. Con ese riesgo como latente amenaza y amedrentadora com-

pañía trataré, en consecuencia, de evitar, en la medida de lo posible, añadir una última deturpación a las que posiblemente haya cometido en el desarrollo del presente trabajo, porque la pasión investigadora no garantiza *per se* ni el acierto ni la solvencia.

En la primera parte he pasado revista a los fundamentos de la teoría de lo autobiográfico. Partiendo de la elucidación del impulso autobiográfico como algo innato en la especie humana –algo que, sin embargo, no se ha manifestado por escrito ni en todas las culturas ni en todas las épocas–, la investigación me ha llevado al reconocimiento de las etapas del desarrollo de la consolidación del género, cuyos orígenes se remontan para unos a usos de la antigua retórica griega, como el discurso apologético, para algunos a las *Confesiones* de Agustín de Hipona y para otros aun a la primitiva novelística latina. Las diferentes teorías sobre los orígenes del género ponen de manifiesto una de las características fundamentales de los estudios sobre lo autobiográfico: la controversia constante, la polémica y la dificultad de asumir conclusiones a las que podríamos definir como “universales”. Hay posiciones encontradas e intentos de mediación para quedarse con lo mejor de unas u otras posturas, pero nada se concluye que sea aceptado por la mayoría de los investigadores. El punto de desencuentro fundamental estriba en la concepción del valor referencial de la autobiografía, frente a quienes han reflexionado sobre el valor “creativo”, autocreativo, podríamos decir, del discurso autobiográfico, quienes defienden la idea, en consecuencia, del acto de “desfiguración” que constituye una autobiografía, acto que se perpetra a través de la escritura y de los modelos retóricos que la condicionan. Sin embargo, nuevos planteamientos teóricos han venido a mediar entre una y otra postura, colándose de rondón desde la Pragmática, por ejemplo, que pone el acento en el carácter performativo del texto autobiográfico y le da, por ende, un valor determinante al receptor del mensaje, en la medida en que, al tenerlo muy presente, dicha presencia condiciona la obra del autobiógrafo.

En lo que por supuesto todos están de acuerdo es en que lo autobiográfico es la expresión del desarrollo del individualismo como proceso de liberación y de autorrealización personal. El salto de la horda –sin la que, durante tantísimos siglos, la vida individual no tenía sentido– a la asunción de la propia vida como un proyecto autónomo, desligado de los lazos colectivos, familiares y sociales, no es un salto pequeño en la historia de la humanidad, desde luego. Ahí están los apellidos, el *cognomen* latino, como *reliquia* de esa íntima pertenencia. La conquista de la individualidad, de la propia vida como destino desligado de la autoridad coercitiva de quienes nos rodean, ha devenido, en consecuencia, un larguísimo proceso a cuya culminación parece que estemos asistiendo en este inicio de siglo, en el que la reflexión intelectual y la práctica literaria se han volcado sobre el yo. Venimos de muy lejos, de la *Antídosis* (o *Sobre el cambio de fortunas*) de Isócrates, las *Confesiones* de Agustín y de los *Ensayos* de Montaigne, tres hitos fundamentales en el desarrollo de ese proceso individualizador cuya singularidad, el hecho de escrutarse íntimamente con total sinceridad, no exenta de crudeza, constituirá el fundamento del impulso autobiográfico que va a estar jalonado, a lo largo de los siglos, por obras que irán conformando un nuevo género, la autobiografía, a cuya madurez literaria estamos asistiendo, como acabo de decir, en estos comienzos del siglo XXI. Salvo ese punto de acuerdo, todo lo demás se convierte en disensión, porque poco acuerdo hay en qué sea el sujeto de la autobiografía, en qué consista la verdad o la falsedad de los recuerdos, en qué sentido tiene hablar de la unidad de una vida desde el punto de vista temporal, etc. Lo esencial es que, a través de ciertos planteamientos críticos, como los “erosionadores” de Nietzsche y de Freud, que dejaron a la persona sin Dios, sin los valores comúnmente aceptados y sin sí misma, el sujeto contemporáneo ha buscado en la autobiografía una herramienta para reconstruir, en la medida de lo posible, la supuesta unidad íntima que le dé sentido a su vida. Ese acto

es, como se deduce fácilmente, más una necesidad de autojustificación que un proyecto de recreación, aunque éste es, a su vez, quiérase o no, el fundamento de aquélla.

El estudio de lo autobiográfico se ha construido en torno a dos posturas diametralmente opuestas, como hemos indicado antes. Por un lado, la posición, llamémosla *ortodoxa*, de Lejeune y su “pacto autobiográfico”, con la exigencia implícita de veracidad, incluso falsable, de lo narrado, que tan fecundo ha sido para establecer los rasgos básicos que definen, como género, la autobiografía. Por otro, la posición heterodoxa de De Man, cuya interpretación del género implica que el sujeto no es una entidad preexistente al texto, al discurso, sino que se constituye en él como pura textualidad autorreferencial. A partir de esos dos polos se han sucedido las aportaciones críticas que, sin apartarse excesivamente de ellos, han matizado provechosamente ambas posturas iniciales. Así pues, la veracidad, por un lado, y la ficcionalización, por otro, son los extremos en que se mueven las aportaciones críticas al estudio del género. Cualquiera de las dos posturas tiene defensores y detractores, pero lo cierto es que, como suele ocurrir en buen número de disciplinas académicas, el eclecticismo se impone y permite una visión integradora de ambos extremos.

De igual modo que la insoslayable dimensión comunicativa de la autobiografía ha permitido abordar el género desde los postulados de la Pragmática, con la entrada en juego del lector como parte indiscutible del proceso comunicativo; la concepción de Benveniste de que única y exclusivamente a través del lenguaje se puede articular el sujeto –aunque todos los autobiógrafos desconfíen de la capacidad del mismo para retratarlos fielmente– han acercado los estudios de lo autobiográfico a las tesis de Paul Ricoeur, sobre todo en su libro *Soi même comme un autre* (1990), donde el autor defiende la tesis de la “identidad narrativa” del sujeto, esto es, algo así como un “narro, luego soy” o “me narro, luego existo”. Que la identidad del

sujeto surja de la narración de sí mismo no implica, está claro, que base su relato en la ficción, aunque tampoco ésta esté excluida, porque toda narración, *per se*, implica la construcción de un narrador y de un personaje que “abisman” el juego de identidad del sujeto. La diégesis, en última instancia, exige una coherencia de la que surgirá no sólo la coherencia del propio relato, sino, como es obvio, la coherencia del propio sujeto, y en la medida en que ello ocurre así, el estilo ya no puede ser considerado como un requisito ornamental de la narración, sino como una seña de identidad de dicho sujeto.

A pesar de todo lo anterior, la memoria, que es la materia prima de la autobiografía, nunca es exclusivamente una memoria individual, sino colectiva, está absolutamente condicionada por el contexto social en el que actúa. La supuesta “memoria personal” que tantos autobiógrafos quieren recuperar es, en gran medida un producto social; del mismo modo que también lo son los discursos con los que estos pretende manifestar su individualidad. Los problemas que presenta el ejercicio de la memoria, pretender rescatar unos recuerdos sucedidos mucho tiempo atrás sin contaminarlos con la perspectiva del presente desde el que se rememoran, son también parte esencial de la problemática de la autobiografía. Así pues, a pesar de la veracidad exigible a la autobiografía como género, todo parece conjurarse, desde la infidelidad sustancial de la memoria hasta la desfiguración producida por el uso del lenguaje, para convertirlo en un género bajo sospecha. Por ello, quizá, la *autoficción*, como híbrido entre la autobiografía y la novela, ha ido ganando terreno a expensas de uno y otro género.

En resumen, y aprovecho las palabras de Ángel Loureiro como verdadera conclusión de la primera parte del trabajo (2000-2001: 140-2): “La verdad de la autobiografía no reside en la verdad intrínseca de lo que se narra, sino en su capacidad de dar forma a una vida, de *producir* autoentendimiento. Y esa es la única verdad que podemos esperar de una autobiografía: la creencia, de quien escri-

be, en su propia verdad, pero no la verdad como adecuación a una experiencia pasada. (...) Las autobiografías le dan a la vida una apariencia de sentido, construyen el significado a través de la mediación indispensable de discursos que, por una parte, tienen que ser colectivos y, por la otra, nunca pueden saturar o suturar completamente la realidad, lo que los convierte siempre en inadecuados y refutables”.

En la segunda parte del trabajo le he prestado atención a uno de los subgéneros de lo autobiográfico que mayor relieve ha adquirido en los últimos tiempos: el diario –al que José Romera bautizó como “la quintaesencia de la literatura íntima”– con sus dos variantes esenciales: el diario íntimo y el dietario. Unamuno, entre otros, ha sostenido que no ha existido nunca verdadera literatura de la intimidad en España, y se ha convertido tal juicio en especie que ha ido pasando de generación en generación sin que la crítica positiva, como ya ha ocurrido, lo hubiera desmentido o, por lo menos, dimensionado adecuadamente. Con todo, conceptos como “intimidad” o “literatura”, aplicados al diario, forman parte esencial de la polémica hermenéutica sobre el subgénero, puesto que su pertinencia aún está en entredicho.

El estudio estadístico de Manuel Alberca sobre la práctica del diario entre los jóvenes españoles, aunque sin carácter exhaustivo, tiene el valor de constituir un síntoma de lo que realmente ocurre en nuestro país, esto es, que no somos una “excepción cultural” en cuanto a la frecuentación del diario íntimo, y que las cifras al respecto nos sitúan dentro de la normalidad de países con una mayor tradición, como los de la cultura anglosajona, o, más cerca, respecto de lo que ocurre en Francia, país en el que España siempre se ha mirado como en un espejo.

El diario, frente a la autobiografía, establece su dominio en el terreno temporal de lo inmediato, no hay distancia posible frente a lo

consignado en él y, por lo tanto, escasea la mediación de la memoria como una criba que filtre los materiales en función de criterios siempre estrictamente personales. El diario, como es obvio, es el reino de lo inmediato. Su principal característica formal es la aparición de la fecha al principio o al final de lo escrito, pero tampoco es una exigencia que todos los diaristas cumplan escrupulosamente. Siendo uno de los géneros más libres, formalmente, que existen –casi tanto como la novela–, lo propio de los diarios es, también, el prurito de originalidad. La libertad formal se multiplica, pues, cuando consideramos los materiales propios de un diario, puesto que en él caben, por derecho, cuantos el diarista estima oportuno que en él aparezcan. Así pues, si bien el mundo de los materiales contables del diario es el que se inscribe en el amplísimo campo de los actos de la vida cotidiana, con las elevadas dosis de insignificancia que aparentemente tienen buena parte de los mismos, hay una consolidada tendencia hermenéutica que tiende a menospreciar el valor referencial de esos datos y a considerarlos, sin embargo, como auténticos síntomas de otras realidades de mayor calado y enjundia intelectual.

Lo propio, si de un diario íntimo se trata, es que todo gire en torno a la persona que lo escribe, puesto que se manifiesta, su escritura, como una “necesidad” personal. En realidad, como sostienen algunos críticos, un diario sólo lo abren quienes sufren, los “perdedores”, por lo que, como bien señala Eusebio Cedena: “El diario es el reverso del triunfo, es el sentimiento íntimo de un fracaso”. De ahí se deriva el hecho de adjudicar al diario un valor terapéutico indudable, pero no siempre quienes lo llevan persiguen ese fin, puesto que son muy diversas las finalidades con que las personas abren y llevan un diario.

También es un espacio de libertad y de privacidad, pero la existencia de diarios que se escriben para ser publicados pone en tela de juicio ese rasgo privativo de los mismos. Nacieron para el consumo único y exclusivo de quienes los escribían –y muchos de

sus practicantes ponían todos los medios de ocultación a su alcance para que nadie pudiera fisgar en ellos—, y sólo posteriormente fueron considerados como textos de interés para completar la visión crítica, sobre todo, de los escritores que los habían llevado. De ahí se extendió el interés del público a cualesquiera otros: de políticos, artistas, científicos, y, asentada la mesocracia, de cualquier persona popular, fuera cual fuese el origen de su popularidad...

La gran división que se establece en el subgénero es la que nos lleva a confrontar el diario con el dietario. La diferencia entre uno y otro pasa por el predominio de lo íntimo en el diario, frente a lo “éx-timo”, podríamos decir siguiendo a Unamuno, en el dietario. Mientras que en el diario íntimo el tema es la persona: sus sentimientos, sus emociones, sus filias, sus fobias, sus impresiones, sus reacciones, sus deseos, sus euforias, sus arbitrariedades, sus lamentos, sus expansiones del ánimo, sus depresiones, etc.; en el dietario aparece una vertiente a la que, sin violencia lingüística, podemos llamar ensayística, una visión plenamente intelectual de la realidad que desdén los motivos personales. Lo que es común a ambos, sin embargo, es la voluntad de estilo, la perspectiva literaria desde la que ambos se escriben. No todos los críticos están de acuerdo en ese rasgo común, porque deja fuera los diarios anónimos y sólo atiende a los de personas de relieve que son capaces de ofrecer esa expresión depurada; pero lo cierto es que ésta sí es un rasgo pertinente de los diarios que se publican, los cuales, además, suelen ser, en su mayoría, obra de escritores, de mayor o menor relieve.

Como ya dejé dicho en el desarrollo de esta segunda parte, “Llevar un diario” es la afortunada expresión canónica que empleamos para la actividad de la que estamos hablando, pues, más allá del sentido dinámico del verbo *llevar*, ‘transportar algo de un sitio a otro’, el uso nos remite directamente a los verdaderos significados etimológicos de la palabra *levare*: ‘aliviar’ y ‘levantar’. Estos dos conceptos definen a la perfección dos rasgos idiosincrásicos del diario:

a) aliviar la soledad, la desazón o el desengaño de quien lo lleva; b) levantar un espacio propio, al estilo del viejo tópico de la “torre de marfil” que mencionaba José Carlos Mainer o al más moderno de la “habitación propia” de Virginia Woolf. En ambos casos está claro que el diario tiene esa doble función consoladora y constructora.

En la medida en que el subgénero del diario lo es del género autobiográfico, le pertenecen no pocas de las reflexiones sobre el sujeto que son características de éste y de las que tratamos en la primera parte. Nadie que lleve un diario ignora el desdoblamiento que sufre quien escribe, convertido automáticamente en *voyeur* de sí mismo; nadie ignora que quien narra se independiza del autor y que incluso en el estrecho círculo de uno consigo mismo ¡es posible la impostura!, o en otras palabras, la ficcionalización del Yo. La problematización del sujeto, así pues, casi se da con mayor énfasis en este reducido espacio del diario que en el más amplio de la autobiografía. Piénsese, por ejemplo, en el caso de la imitación dentro del subgénero, algo que parece contradecirse con la condición íntima del mismo; pero lo cierto es que incluso la intimidad se ha construido a partir de modelos.

Para concluir, quisiera recuperar el intento de definición del diario que ensayé en 1.1.2. y que, a mi parecer, es ajustada síntesis de los rasgos caracterizadores del subgénero: “El diario es la forma de ser (y de estar en el mundo) de un yo ‘problematizado’ que habla consigo mismo y lleva un minucioso y espontáneo registro, cosido al transcurrir implacable de los días, de su vida cotidiana; registro en el que predomina lo íntimo, si bien no de forma excluyente; que está escrito desde la más absoluta sinceridad y, aun a pesar de constituirse como un espacio privilegiado de la intertextualidad, sin pretensión literaria específica, por más que, a veces, acabe teniendo ese valor añadido (o deseado)”.

Finalmente, en la tercera parte del trabajo he llevado a cabo un cotejo, lo más extenso e intenso posible, de los diarios de Pere Gimferrer, recogidos en un solo volumen, *Dietario*, y del de Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble*, de reciente aparición. De ese cotejo salen muchas semejanzas y diferencias que no volveré a enumerar detalladamente, si bien éstas son de tal entidad que, quizás por ese lado, se puede tener una visión general muy aproximada de la naturaleza de ambas obras.

Lo primero que sorprende, tras la lectura detallada de *Dietario* y de *Dietario voluble* es la sensación que tiene el lector de estar leyendo obras de dos autores pertenecientes a generaciones distintas, tanto por el método compositivo de las entradas, por la temática, como, sobre todo, por el estilo. Sin embargo, lo verdaderamente sorprendente es que no se llevan sino tres años de edad: Gimferrer nació en el 45 y Vila-Matas en el 48. El primero es académico de la RAE; el segundo representa el poder de lo supuestamente marginal, literariamente hablando, la herencia de la vanguardia y, en cualquier caso, lo opuesto al “conservadurismo” de lo académico, en lo que de peor puede asociarse con dicho término.

Con idéntica formación académica, Derecho estudiaron ambos (Vila-Matas también Periodismo, que devino, a la postre, su verdadera profesión, y Gimferrer Filosofía y Letras, ámbito en el que ha desarrollado su labor profesional como editor), su formación cultural y literaria es tan disímil como puede apreciarse en el Anexo Primero, al repasar la lista de referentes culturales de ambos escritores.

Como hemos de juzgar exclusivamente por los dietarios, de su lectura se desprende que Gimferrer, con un arco diacrónico que va desde los presocráticos hasta nuestros días, exhibe una cultura vastísima y, sobre todo, muy variada, con intereses que van desde la filosofía de la Historia hasta el dandismo pasando por poetas malditos, como Lautreamont o Holderlin, o los clásicos como Cervantes; mientras que Vila-Matas, más apegado al presente, apenas viaja en

el tiempo más allá del siglo pasado y, extraordinariamente, por algunas alusiones indirectas, al XVI de Montaigne y Erasmo.

Era motivo central de la presente investigación determinar la pertenencia o no de ambos dietarios a la variante que con ese nombre, dietario, se escribe sin tener el objetivo de centrarse en la intimidad del escritor, sino en la “extimidad”, esto es, en aquellos intereses, sobre todo de tipo intelectual, que forman parte de la vida literaria de dichos autores. Pues bien, de acuerdo con las características con que hemos definido en la segunda parte el dietario, como variante muy particular del diario íntimo, podemos llegar a la conclusión de que tanto el *Dietario* como el *Dietario voluble* se ajustan escrupulosamente a las mismas.

De hecho, ambas obras pueden ser consideradas como muestras paradigmáticas del subgénero. No sólo por la vertiente intelectual que predomina en ambas, sino, básicamente, por la ausencia de noticias sobre la intimidad de ambos escritores, que aparecen con cuentagotas y sin que, en ningún momento se recreen en ellas ni les otorguen el puesto de privilegio del que sí suelen gozar en el diario íntimo tradicional. Contadísimas, pues, son las ocasiones en que Gimferrer y Vila-Matas “descienden” a compartir confidencias sobre su intimidad con los lectores. Lo hacen, sí, pero más parecen pasajeros momentos de debilidad emocional que la necesidad humana de compartir la propia vida con los otros, después de haberlo hecho con uno mismo a través de las páginas del diario íntimo.

Temáticamente, la diferencia entre ambos autores es evidente, puesto que mientras Gimferrer extiende su curiosidad intelectual a muchas parcelas del arte y del saber, Vila-Matas vive encerrado “con un solo juguete”: lo literario. Es precisa y paradójicamente en lo literario, sin embargo, donde hallamos, la principal semejanza y la principal diferencia entre ambos dietarios. Sus cánones respectivos son muy diferentes, y coinciden en muy pocos autores; pero tanto en DV como en D hay una contemplación de la realidad *sub especie*

literaria que lleva a los autores a la búsqueda permanente de citas de autoridad que avalen o ejemplifiquen sus asertos. Ocurre muy especialmente en el *Dietario voluble*, porque no hay paso consignador que dé Vila-Matas que no sea puesto en relación inmediata con una fuente literaria que actúe como los clásicos argumentos de autoridad. Casi podríamos hablar, incluso, de “necesidad compulsiva”, ateniéndonos a la frecuencia con que incurre en esa práctica; una práctica, la de buscar el aval literario, cuya función habitual es la de ennoblecer la realidad, darle el único sentido posible, y ello tanto en el caso de Vila-Matas como en el de Gimferrer, puesto que ambos ven la realidad con una mirada que se ha forjado en la experiencia literaria, lo que condiciona su experiencia vital.

Gimferrer y Vila-Matas han construido, así pues, dos dietarios que son reflejo exacto de la personalidad de cada uno. Y lo son porque, tanto en el método de composición de *Dietario*, como en el de *Dietario voluble*, podemos apreciar la concepción artística de cada uno de ellos y sus inclinaciones expresivas, bien hacia el lenguaje neutro, apegado a lo conceptual, que leemos en Vila-Matas, bien hacia el riquísimo y sensual lenguaje lírico que utiliza Gimferrer. Ambos autores, además, Gimferrer y Vila-Matas, ven la realidad casi permanentemente *sub especie literaria* y no hay acontecimiento de su vida personal que no esté en relación con una lectura, la biografía de un autor de su canon o un acontecimiento literario. Cuando evocan un lugar, por ejemplo, es porque está asociado a un recuerdo literario, histórico o social relevante. La propia realidad, al menos en los dietarios, se desvanece frente a lo literario hasta casi el punto de desaparecer, como si ambos vivieran exclusivamente en la República de las Letras o en el Helicón de las musas: “artista soy y nada artístico —esencialmente literario— me es ajeno”, parecen proclamar ambos, y los dietarios son la prueba evidente.

El escritor de dietarios está más atento a la reflexión intelectual, al discurso, que a la narración y descripción de los hechos y emo-

ciones que le atañan en su vida personal, sean íntimos o no. La capacidad de observación parece una condición *sine qua non* para un escritor de diarios íntimos, pero no parece que sea indispensable para un dietarista, a quien se le han de presuponer otras virtudes, como la capacidad analítica, la capacidad sintética, la claridad expositiva, un ingenio brillante o una intuición certera. Ambos autores, sin embargo, no dudan en presentarse como auténticos mirones, adictos a la contemplación de lo que ocurre, un talante que condiciona de arriba abajo la redacción de sus dietarios, pues sus narradores se convierten, más que en un trasunto de ellos mismos, en auténticos “puntos de vista”, lugares de observación desde los que acercarse a la realidad en todas sus manifestaciones.

Gimferrer ha diseñado las entradas de su Dietario como un recorrido emocional y moral por buena parte de lo mejor de la historia de la literatura universal y de no pocos acontecimientos históricos; indagación moral y estética que prescinde, sin embargo, de los planteamientos académicos rigurosos de ciertas disciplinas desde la que se justificarían sus breves “ensayos”: la sociología, la psicología, la crítica literaria o cualquier otro enfoque desde los que acercarse a la realidad, sustituyéndolos por una visión personalísima que se nutre de su sólida formación, sus copiosísimas lecturas y su evidente agudeza conceptual.

El Dietario de Gimferrer tiene mucho de elogio del tiempo pasado como rechazo romántico del presente, que desagrada por su degradación. Hay una evidente añoranza de otros momentos históricos que se “reviven” en el dietario porque el autor se siente anacrónico contemporáneo de ellos. Este desplazamiento temporal crea una suerte de ucronía que le permite, al autor, cumplir su aspiración de confraternizar con quienes han forjado la tradición cultural en la que quiere inscribirse. No es Gimferrer –a pesar de la naturaleza de su obra poética– un vanguardista que reniega de la tradición, sino al contrario: su tradición llega desde los tiempos

remotos de los trovadores hasta las vanguardias de entreguerras. El autor se convierte, así pues, en una especie de Virgilio de cuya mano recorreremos la Historia, la Literatura, la Pintura, la Música, el Cine, etc., además de asistir a algunas reflexiones de tipo “costumbrista”, otras de naturaleza estrictamente íntima y algunas de tipo político-cultural, como las amargas dedicadas al triste destino de la cultura catalana. Podríamos decir, a modo de resumen, que el autor ha inventado una “manera”, que su dietario ha creado un estilo propio, más deudor de J.V.Foix que de Pla, aunque se declare tan emocionado heredero de este último como aventajado discípulo del primero.

Vila-Matas, por su parte, a diferencia de Gimferrer se reconoce “llevador” de diarios –en el sentido clásico del término, esto es, “diario íntimo”, no el “dietario” que lleva en la actualidad– desde la adolescencia, y aporta en DV algunos ejemplos de lo que entonces anotaba, y en ellos se reconoce como diarista que no ha interrumpido la actividad, por más que sean muy distintas las circunstancias entre sus inicios y el presente, y el subgénero escogido, como se complace en observar, mediante una oportuna autocrítica no exenta de cierta piadosa nostalgia. El *Dietario voluble*, a diferencia del *Dietario* de Gimferrer, está más anclado en la realidad inmediata del autor, de ahí las numerosas entradas que se relacionan con la vida cotidiana del autor: viajes, presentaciones, homenajes, congresos, etc.; si bien todas ellas guardan siempre una estrechísima relación con la literatura, realidad alrededor de la cual gira la vida del autor de forma exclusiva.

Algo que marca significativamente a *Dietario voluble* frente al *Dietario* de Gimferrer, desde el punto de vista temático, es la enfermedad sufrida por el autor, una insuficiencia renal que estuvo a punto de acabar con su vida. El propio autor habla en el dietario de un antes y un después en su vida, y confiesa que ha “comenzado una nueva vida”, que hay un cuerpo biológico al que él había asestado un golpe fortísimo mediante el alcohol y cuya reacción, el desorden

renal, estuvo en un tris de arrebatarle la vida; pero en idéntica medida se observa el denodado esfuerzo por disociar la máquina del maquinista y situar a éste en ese plano “olímpico” del discurso desde el que se desprecia la “flaqueza” plebeya de la maquinaria, impropia de quien cultiva el aroma embriagador de la megalomanía (manifestado en la profusión de adjetivos: grande, alta, soberbia, suprema, etc., con que se caracteriza la Literatura que respira el autor como único oxígeno que lo mantiene con vida. Su mundo literario de indagación de la rareza y lo exquisito a partes iguales vuelve irrelevante su propia persona física, de la que apenas sabemos más que la crónica sucinta de su “fracaso” biológico.

Re-citando a Flaubert, dio Vila-Matas con un enunciado, “La literatura soy yo”, que le ha servido para marcarse un camino literario que lo ha llevado a la cumbre del éxito, en vez de a los abismos del malditismo, la invisibilidad, la anonimia o la otredad, por más que haya sido siempre ésta su ambición secreta: desconocerse, ser otro, que nadie sepa quién es, y que, al mismo tiempo, sus obras, escritas desde ese margen del silencio y la desfiguración, en el sentido que Paul de Man le da al vocablo, sean celebradas universalmente.

Como lector atentísimo de *Dietario voluble* he tenido la desagradable sensación de asistir a una representación teatral en la que un cenáculo de exquisitos se dedica a, deseadamente turbadores – pero en el fondo pueriles– “juegos de sociedad” sobre la impostura, el azar, la coincidencia, la doble vida, la abismación y otras *delicatessen* variadas, epifenómenos todos ellos de lo metaliterario, en lo que se pone mucho ingenio en el asador y muy poca carne humana en el plato: mucho efectismo y ninguna emoción genuina. Se trata de los cofrades de Isis, quienes nunca dejan de explorar las posibilidades de conceptos como abismo, transgresión, tiempo, persona, máscara, doble, etc., auténticos devotos del ¿*Y si...*? que es el motor común de su invención literaria.

No hace falta ser un lince para percatarse, por cuanto llevamos dicho, de que tanto Gimferrer como Vila-Matas son dos autores que cultivan la exquisitez intelectual y estética frente a la vulgaridad reinante, que se les vuelve insoportable, humana y culturalmente. De hecho, su dedicación a lo literario actúa como un modo de escapismo romántico: en vez de viajar a la Edad Media, Vila-Matas se adentra en su reducido mundo de referencias malditas, de identidades confusas y de biografías imaginarias; y Gimferrer viaja desde los tiempos del *Beowulf* hasta los de Proust, pasando por la Edad Media de los trovadores catalanes o el pasado reciente de *La pell de brau*, de Espriu.

Como no podía ser de otro modo, los dietarios de Gimferrer y Vila-Matas reúnen los defectos y las virtudes literarias de sus autores, puesto que apenas es perceptible –¡si es que la hay!– la línea fronteriza que separe los textos propios del subgénero del dietario de los de la obra de ficción. Desde esa perspectiva, en la que la creación literaria asume un papel determinante en la elaboración de los dietarios, el juicio que nos merezcan ambos autores estará más influido, me temo, por el que tengamos formado sobre su obra de creación que por el que nos formemos de estas páginas de sus dietarios. En cualquier caso, a lo largo del trabajo he ido diseminando mis opiniones sobre estos o aquellos aspectos de los dietarios, a las que remito a los lectores, pues no me parece oportuno concluir el presente trabajo de investigación con la miel del elogio o la hiel de la descalificación. Ambos dietarios tienen suficientes elementos de interés como para satisfacer el del lector más exigente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, Manuel (1997). "El diario íntimo, hoy (encuesta)". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 2, 11-25. Barcelona: Universitat de Barcelona.

ÁLVAREZ, María Antonia (1989). "La autobiografía y sus géneros afines" *Epos: Revista de filología* 5, 439-450.

AYALA, Francisco (1983). *Palabras y Letras*. Barcelona: Edhasa.

BAROJA, Pío (1972). *Juventud, egolatría*. Madrid: Taurus.

BARTHES, Roland (1967). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

BERGAMÍN, José (1973). *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*. Barcelona: Editorial Noguer.

BLANCHOT, Maurice (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.

BOU, Enric (1991). "El diario: periferia y literatura" *Revista de Occidente* 182-183, 121-135.

BRUNER, Jerome (1995). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.

BRUSS, Elisabeth (1991). "Actos literarios". *Anthropos. Suplementos* 29, 62-79.

CABALLÉ, Anna. (1996) "¿Una escritura intransitiva?" *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1, 5-7. Barcelona: Universidad de Barcelona.

_____ “Entrevista a Miguel Sánchez-Ostiz”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1, 77-82. Barcelona: Universidad de Barcelona.

_____ (1991). “*Ego tristis* (El diario íntimo en España)” *Revista de Occidente* 182-183, 99-120.

CABO Aseguinolaza, Fernando (1993). “Autor y autobiografía”. En José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*, 133-138. Madrid: Visor Libros.

CALLEGARO, Adriana (2007). “Autobiografía y narración. La historia de vida y la configuración de imaginarios colectivos” (En www.diegolevis.com.ar)

CANO Calderón, Amelia (1987). “El diario en la Literatura. Estudio de su tipología”. *Anales de Filología Hispánica. Universidad de Murcia* 3, 53-60.

CARPENTIER, Alejo (1971). *Viaje a la semilla*. Madrid: Alianza Editorial.

CASTILLA del Pino, Carlos. (1996). “Teoría de la intimidad”. *Revista de Occidente* 182-183, 15-30.

_____ (1997), *Pretérito imperfecto*. Barcelona: Tusquets Editores.

_____ (2004). “El eco autobiográfico”. En Celia Fernández y M^a Ángeles Herмосilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*, 19-26. Madrid: Visor Libros.

CATELLI, Nora (1996). “El diario íntimo: una posición femenina”. *Revista de Occidente* 182-183, 87-98.

_____ (2007). *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

CEDENA Gallardo, Eusebio (2004). *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

CELA, Camilo José (1958). *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona: Destino.

CHAUCHARD, Paul (1985). *Conocimiento y dominio de la memoria*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

DE MAN, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos. Suplementos* 29, 113-118.

DIDIER, Beatrice (1996). "El diario, ¿forma abierta?" *Revista de Occidente* 182-183, 39-46.

DOMÍNGUEZ Caparrós, José (1993). "Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía." En José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*, 177-186. Madrid: Visor Libros.

EAKIN, Paul John (1991). "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". *Anthropos. Suplementos* 29, 79-93.

ELIADE, Mircea (1979). *Fragmentos de un Diario*. Madrid: Espasa-Calpe.

FERNÁNDEZ Prieto, Celia (2004). "Enunciación y comunicación en la autobiografía". En Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*, 417-432. Madrid: Visor Libros.

FERNÁNDEZ, James (1991). "La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo" *Anthropos* 125, 54-60.

FREIXAS, Laura (1996). "Auge el diario (íntimo) en España". *Revista de Occidente* 182-183, 5-14.

GARCÍA Martín, José Luis (2007). "Notas sobre el Diario íntimo" *Trabajo y Sociedad* 9, 1-5.

GENOUD de Fourcade, Mariana (2006). "Francisco Umbral: Teoría y práctica del diario íntimo". *Revista de Literaturas Modernas* 36, 237-247.

GIL de Biedma, Jaime (1991). *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Lumen.

GIMFERRER, Pere (1998) *L'agent provocador*. Barcelona: Edicions 62.

____ (2002). *Dietario*. Barcelona: Seix Barral

GIORDANO, Alberto (2006). "La enfermedad del diario: en torno a los diarios de John Cheever". *Orbis Tertius* 12, 1-11.

GIRARD, Alain (1996). "El diario como género literario". *Revista de Occidente* 182-183, 31-38.

GRACIA, Jordi (2004). "La voz literaria y la materia del dietarista". En Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*, 223-234. Madrid: Visor Libros.

GUSDORF, Georges (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía" *Anthropos. Suplementos* 29, 9-18.

HERMOSILLA, M^a Ángeles (2004). "La elaboración de una identidad: los diarios de Manuel Azaña" En Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*, 481-506. Madrid: Visor Libros.

HERNÁNDEZ Álvarez, Vicenta (1993). "Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico". En José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*, 241-246. Madrid: Visor Libros.

HUICI Urmeneta, Vicente (2000). "Diarios y Dietarios: una formalización del imaginario cotidiano". *BiTarte. Revista cuatrimestral de humanidades* 22, 121-127.

LAGUNA González, Mercedes (2005). "La escritura autobiográfica" *Lindaraja. Revista de estudios interdisciplinares* 3, 1-26.

LEJEUNE, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico". *Anthropos. Suplementos* 29, 47-61.

— — — — (1996). "La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)". *Revista de Occidente* 182-183, 55-75.

— — — — (2004). "El pacto autobiográfico, 25 años después". En Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*, 159-172. Madrid: Visor Libros.

LIGERAY, Marc (1996). "Carta abierta sobre el diario íntimo". *Revista de Occidente* 182-183, 76-80.

LOUREIRO, Ángel (1991). "La autobiografía española: actualidad y futuro". *Anthropos* 125, 17-19.

____ (1993). "Direcciones en la teoría de la autobiografía". En José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*, 33-46. Madrid: Visor Libros.

____ (2000-2001). "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible". *Anales de Literatura española* 14, 131-150.

LURIA, A.R. (1973). *Pequeño libro de una gran memoria*. Madrid: Taller ediciones jb.

MACHADO, Antonio (2008). *Poesía*. Barcelona: Vicens Vives.

MARÍAS, Javier (1989). *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama.

MARICHAL, Juan (1971). *La voluntad de estilo*. Madrid: Editorial Revista de Occidente.

MARTÍNEZ Sarrión, Antonio (2004). "Peripetia y trampa de la autobiografía". En Celia Fernández y M^a Ángeles Hermsilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*, 39-44. Madrid: Visor Libros.

MARTÍNEZ Terán, Teresa (2009). "Subjetividad y verdad en las escrituras del yo". *Metapolítica* 63, 1-8.

MOLERO de la Iglesia, Alicia (2000). "Autoficción y enunciación autobiográfica". *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 531-549.

MONTERROSO, Augusto (1998). *La letra e. Fragmentos de un diario*. Madrid: Alfaguara.

MOREIRAS, Alberto (1991). "Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)". *Anthropos. Suplementos* 29, 129-136.

MUÑOZ Millanes, José (1996). "Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent". *Revista de Occidente* 182-183, 136-146.

NICOLÁS, César (2004). "Autobiografía y ficción". En Celia Fernández y M^a Ángeles Hermsilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*, 507-532. Madrid: Visor Libros.

OLNEY, James (1991). "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía". *Anthropos Suplementos* 29, 34.

OÑAT, Manuel (2005). "El diario íntimo de Lily Íñiguez: El sujeto desde el intersticio". *Crítica.cl.*, 3.

PALOMERA, Vicente (1985). *La personalidad*. Barcelona: Montesinos Editor.

PITTARELLO, Elide (1993). "Juan Larrea fuera de sí". En José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*, 325-332. Madrid: Visor Libros.

POZUELO Yvancos, José María (2005). *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica.

PUERTAS Moya, Francisco Ernesto (2005). "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica" *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 14, 297-329.

RODRÍGUEZ Marcos, Javier (2008). *Las mejores palabras en el mejor orden*, publicado en *El País* el 22 de noviembre.

ROMERA Castillo, José (1981). "La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura". En *La literatura como signo*, José Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Playor.

_____ (2004). "Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España". En Celia Fernández y M^a Ángeles Herмосilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*, 95-112. Madrid: Visor Libros.

_____ (2006) *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.

ROSSET, Clément (1993). *Lo real y su doble*. Ensayo sobre la ilusión. Barcelona: Tusquets Editores.

ROWE, William (1999). "La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 50, 165-172.

RUIZ Vargas, José María (2004). "Claves de la memoria autobiográfica" En Celia Fernández y M^a Ángeles Herмосilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance, 183-222*. Madrid: Visor Libros.

SARRAUTE, Nathalie (1967). *La era del recelo* Madrid: Ediciones Guadarrama.

SPRINKER, Michael (1991). "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía" *Anthropos. Suplementos* 29, 118-128.

TRAPIELLO, Andrés (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona: Ediciones Península.

TORTOSA, Virgilio (2000). "La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semántica* 9, 581-622.

VALÉRY, Paul (1977). *Tel Quel 1 Cosas calladas – Moralidades – Literatura - Cuaderno B 1910*. Barcelona: Editorial Labor.

VALIS, Noël M. (1991). "La autobiografía como insulto". *Anthropos* 125, 36-40.

VARGAS Llosa, Mario (2008). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara.

VERÓNICA Sierra, María (2006). "Escrituras del yo" *Hologramática Literaria. Revista Académica de Estudios Literarios, Lingüísticos y Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales (Universidad Nacional de Lomas de Zamora)* 2, 185-193

VILA-MATAS, Enrique (2008) *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama.

VILLANUEVA, Darío (1991). *El polen de las ideas*. Barcelona: PPU.

WEINTRAUB, Karl (1991). "Autobiografía y conciencia histórica" *Anthropos. Suplementos* 29, 18-32.

WHITMAN, Walt (1972) *Hojas de hierba*. Barcelona: Lumen.

ZAMBRANO, María (2004). *La confesión*. Madrid: Siruela.

PRIMER ANEXO

Autores citados en *Dietario*

Agustín de Hipona

Alberti, Rafael

Aleixandre, Vicente

Almendros, Néstor

Althusser, Louis

Álvarez Cienfuegos, Nicasio

Amiel

Armonstrong, Louis

Baltazzi, Héctor

Batllori, Miquel

Baudelaire, Charles

Bayaceto

Benet, Juan

Benton, Cecil

Berguedà, Guillem de

Berlioz, Héctor

Bernhardt, Sarah
Bernini
Bertolucci, Attilio
Bertolucci, Bernardo
Bloom, Claire
Bogarde, Dirk
Botticelli, Sandro
Brassens, Georges
Braun, Eva
Brossa, Joan
Brueghel el Viejo
Buffon
Campoamor, Ramón de
Canaletto
Carner, Josep
Casanova, Giacomo
Castellet, Josep M^a
Castro, Rosalía de
Català, Víctor (Caterina Albert)
Cernuda, Luis
Cervantes, Miguel de
Cerverí de Girona
Chan, Charlie
Chaplin, Charles(Mr. Verdoux.Calvero)
Chénier, André
Chopin, Frederic
Clarín /Ana Ozores
Clift, Montgomery
Conan Doyle , Arthur/ Sherlock Holmes
Conde de Altamira
Conrad, Joseph
Corday, Charlotte

Coronado, Carolina
Cortázar, Julio
Crowley, Aleister
Curial e Güelfa
D'Annunzio, Gabriele
Dante
Darío, Rubén
Defoe, Daniel
Díaz del Castillo, Bernal
Dickens, Charles
Diderot
Dietrich, Marlene/Shanghai Lily
Dostoievski
Dumas, Alejandro
Duncan, Isadora
Duval, Jeanne
Elliot, George
Ernst, Max
Esenin, Serguei
Espriu, Salvador
Espronceda
Faulkner, William
Flaubert, Gustave
Flynn, Errol
Fuentes, Carlos
Gable, Clark
Garbo, Greta
García Lorca, Federico
Gardel, Carlos
Genet
Gimferrer, Pere
Giorgione

Goya
Goytisoló, Luis
Graves, Robert
Guardi, Francesco
Guillén, Jorge
Haggard, Henry Ride
Hemmingway
Heráclito
Herrera, Helenio
Hitchcock, Alfred
Hölderlin /Scardanelli
Holiday, Billie
Hugo, Víctor
James, Henry
Jaume I
Kafka, Franz
Keats, John
Kelly, Grace
Kennedy, Jacqueline
La Bella Otero
La Rochefoucauld
Lang, Fritz /Laura
Larra, Mariano José de
Latorre, Ángel
Lautréamont/Ducasse
Lecarre, John /George Smiley
Lezama Lima, José
Llull, Ramon
Loren, Sofía
Lotto, Lorenzo
Lucrecio
Maiakovski

Maigret
Mallarmé, Stéphane
Mandiargues, Pierre
Mangano, Silvana
March, Ausiàs
Marlowe, Christopher
Marx, Karl
Mata-Hari
McLuhan
Melville, Herman
Menken, Adah /Mazepa
Merode, Cléo de
Metastasio
Michelet
Miguel Ángel
Miller, Arthur
Milosz, Czeslaw
Miró, Joan
Mizoguchi, Kenji
Monet, Claude
Monroe, Marilyn
Montcada, Ot de
Moratín
Musil, Robert
Nazzari, Amedeo
Nerval, Gérard de
Nijinski, Vaslav
Novak, Kim
Oller, Narcís
Oller, Narcís /Pilar Prim
Ophüls, Max
Ovidio

Passolini, Pier Paolo
Paz, Octavio
Pepys, Samuel
Pessoa
Petronio
Pla, Josep
Poe, Edgar Allan
Poirot, Hercules
Polo, Marco
Pongy, Liane de
Pound, Ezra
Princesa Belgiojoso
Proust, Marcel
Pushkin
Quasimodo, Salvatore
Quevedo, Francisco de
Racine
Raft, George
Reagan, Ronald
Reni, Guido
Riba, Carles
Riba, Carles Rut y Booz
Rocco (y sus hermanos)
Rodoreda, Mercè
Roís de Corella, Joan
Rollinat, Maurice
Rosellini, Roberto
Rousseau
Rubinstein, Arthur
Sade, Marques de
Saint-Simon
Sajarov

Salazar, Catalina de
Salvat-Papasseit
Savonarola
Scarlatti, Domenico
Schuster, Gaby
Schwobb, Marcel /El capitán kid
Shakespeare, William
Shikibu, Murasaki
Simenon/Maigret
Sinatra, Frank
Spinoza
Stendhal/Beatrice Cenci
Stevens, Wallace
Stigliani, Tomaso
Stravinski, Igor
Tàpies, Antoni
Tasso, Torcuato
Tennessee Williams/Stanley Kowalski
Teodora, Emperatriz de Bizancio
Thackeray, W.M.
Tierney, Gene /Laura
Tolstoi, Lev
Trakl, Georg
Urgell, Modest
Valente, José Ángel
Velázquez, Diego
Verdaguer, Jacint
Villalonga, Llorenç
Virgilio
Wegener, Paul /El estudiante de Praga
Welles, Orson /Arkadin
Withman, Walt

Zanuck, Darryl F
Zorrilla, José
Zuccarelli

Autores citados en *Dietario Voluble*

Abad, Iñaki
Allen, Woody
Antònia Font
Antonioni
Artaud, Antonin
Atxaga, Bernardo
Auden, W.H.
Auster, Paul
Banville, John
Barnes, Julian
Baroja
Barthes, Roland
Bello, Pepín
Bellow, Saul
Benet, Juan
Benjamin, Walter
Bergman, Ingmar
Bertolucci, Bernardo
Bioy Casares, Adolfo
Birkin, Jane
Blanchot, Maurice
Bolaño, Roberto
Borges, Jorge Luis
Boswell
Bradbury, Ray

Bryce Echenique, Arturo
Bufalino
Bukowsky, Charles
Butler, Samuel
Buzzati, Dino
Cabrera Infante, Guillermo
Calle, Sophie
Camus, Albert
Cela, Camilo José
Céline, Louis-Ferdinand
Chamfort
Christie, Agatha
Cioran, Emile
Coetzee, J.M.
Conrad, Joseph
Cortázar, Julio
Cozarinsky
Curiol, Celine
D'Annunzio, Gabriele
De Reougemont, Louis
Debord, Guy
Deneuve, Catherine
Doctorow
Duchamp, Marcel
Duras, Marguerite
Eco, Umberto
Edwards, Jorge
Eloy Martínez, Tomás
Enzensberg, H.M.
Erasmus de Rotterdam
Escari, Raúl
Escher

Estelrich, Juan
Faverón, Gustavo
Fernández, Macedonio
Finkielkraut, Alain
Fitzgerald, Scott
Flaiano, Ennio
Flaubert, Gustave
Gainsbourg, Serge
Ganivet, Ángel
Garay, Jesús
García Márquez, Gabriel
Gil de Biedma, Jaime
Godard, Jean-Luc
Gombrowicz, Witold
Gómez de la Serna, Ramón.
Goncharov, Alexander
González Sáinz, J. A.
Gracq, Julien
Grimm, Hnos.
Handke, Peter
Henckel, Florian
Hernández, Sònia
Himket, Nazim
Hofmannsthal, Hugo von
Horváth, Odon von
Hugo, Víctor
Jaeggy, Fleur
Johnson, Samuel
Jong, Erica
Joyce, James
Jünger, Ernst
Kaurismäki, Aki

Kociancich, Vlady
Kubrick, Stanley
Kurosawa, Kiyoshi
Lacuesta, Isaki
Lichtenberg
Lipovestky
Llop, José Carlos
Llovet, Jordi
Machado, Manuel
Magris, Claudio
Malamud, Bernard
Manguel, Alberto
Martínez de Pisón, Ignacio
Méndez Salmón, Ricardo
Meyrink, Gustave
Michon, Pierre
Mitchum, Robert
Molina, César Antonio.
Montaigne, Michel de
Monterroso, Augusto
Moody, Rick
Morábito, Fabio
Morand, Paul
Morandi, Giorgio
Morrison, Van
Murakai, Ryu
Nabokov, Vladimir
Navarro, Justo
Navarro, Elvira
Nerval, Gerard de
Nietzsche
O'Toole, Outil (Erik Dietman)

Ocampo, Silvina
Onetti, Juan Carlos
Orain, Hélène
Pauls, Alan
Pavese
Perec, Georges
Perucho, Joan
Pessoa, Fernando
Petit, Philippe
Piglia, Ricardo.
Pitol Sergio
Poe, Edgar Allan
Pretenders
Prochazka, Enrique
Proust, Marcel
Puig, Valentí
Queneau, Raymond
Quintero, Ednodio
Quiriny, Bernard
Renard, Jules
Riba, Pau
Ribeyro, Julio Ramón
Rilke, Rainer Maria
Rivarol, Antoine de
Ronettes, The
Ros, Casas
Roth, Philip
Roussel, Raymond
Russell, Bertrand
Sánchez Ferlosio, Rafael
Savater, Fernando
Sawa, Alejandro

Schakespeare, William
Sebald, W.G.
Seiffert, Rachel
Simic, Charles
Sontag, Susan
Sorensen, Roy
Stevens, Wallace
Stevenson, Robert Louis
Tabucchi
Tavares, Gonçalo M.
Touissaint, Jean-Philippe
Updike, John
Valéry, Paul
Vallejo, César
Vargas Llosa, Mario
Verne, Julio
Villoro, Juan
Wagensberg, Jorge
Walser, Robert
Welles, Orson
Wenders, Wim
Wittgenstein, Ludwig
Zagajewski, Adam
Zambra, Alejandro
Zischler, Hans
Zizek, Slavoj
Zweig, Stefan

SEGUNDO ANEXO

PROFESOR EN LA SECUNDARIA: marzo 2009 - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://olahj2.blogspot.com/2009_03_01_archive.html

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

PROFESOR EN LA SECUNDARIA

Reflexiones vitales de un profesor. Miscelánea personal.

Visitantes ahora: 1 Pa vistas tot: 210934

DOMINGO 29 DE MARZO DE 2009

Lorca y el amor oscuro.

Soy un apasionado lorquista y sigo con suma atención lo que se publica acerca de **Lorca** en el panorama nacional. Recientemente se

JULIO CORTÁZAR-25 AÑOS

Datos personales

Joselu

Soy profesor de Secundaria y Bachillerato.

[Ver todo mi perfil](#)

Inicio PROFESOR EN LA SE... ES 10:59

PROFESOR EN LA SECUNDARIA: marzo 2009 - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://olahj2.blogspot.com/2009_03_01_archive.html

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

ha publicado un libro sumamente interesante que viene a completar la visión de **Lorca** por parte del hispano-irlandés **Ian Gibson** y que continúa sus espléndidos *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* que leí fascinado cuando se publicó, o *Lorca-Dalí, el amor que no pudo ser*. El libro se titula *Lorca y el mundo gay*, y parte de la hipótesis, ya planteada en sus obras anteriores, de que la vida y obra de Lorca no son comprensibles sin tener en cuenta sus circunstancias sexuales, su homosexualidad. A estas alturas parece obvio, pero, sin embargo, durante mucho tiempo se ha orillado, escondido, o rechazado que su homosexualidad fuera un factor clave para entender su obra. En efecto la crítica académica rechazaba este punto de vista como algo que era ajeno a la calidad de su producción artística.

Curiosamente ahora hace 25 años se publicaban por primera vez, salvo una edición minoritaria de 250 ejemplares, los *sonetos del amor oscuro* en el suplemento de ABC. Concretamente fue el 17 de marzo de 1984 cuando el Sábado cultural publicó *Lorca, sonetos de amor*, suprimiendo el adjetivo de *oscuro*. **Fernando Lázaro Carreter** hablaba sobre el adjetivo suprimido diciendo que se refería "al ímpetu indomable y a los martirios ciegos del amor, a su poder para encender cuerpos y almas, y abrasarlos como hogueras que se queman y destruyen en su propio ardimiento". Venía a sugerir el crítico que la homosexualidad no tenía nada que ver con la calidad de su poesía.

Miguel García Posada también había arremetido contra interpretaciones que sostenían que a la hora de valorar la obra de nuestro autor había que tener en cuenta su homosexualidad. **García Posada** también reflexionaba sobre el adjetivo *oscuro* y venía a decir que no se refería al amor homosexual (no citado con este nombre por el crítico) sino al amor difícil y torturado, como el de otros grandes de la literatura española.

La propia familia del poeta no quería saber nada del asunto e impuso que si se publicaban los sonetos habrían de titularse *Sonetos de amor*

Placa de Facebook

Perfil de José Luis González

facebook

Crea tu insignia

LISTA DE BLOGS

- El día que estés muerto sabrás cuánto te quieren
La curva en el espejo
Hace 10 horas
- Pantagruelismo
Salud y copago
Hace 14 horas
- UNA VIDA AJENA
1984
Hace 21 horas
- El cuaderno de poemas de Rubén Lapuente
LA MANO DE NIEVE
Hace 1 día
- La casa de Novicia Dalila
!!!Hace un calor..... !!!

Inicio PROFESOR EN LA SE... Documento1 - Micros... ES 11:00

PROFESOR EN LA SECUNDARIA: marzo 2009 - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://olahj2.blogspot.com/2009_03_01_archive.html

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

que si se publicaban los sonetos habrían de titularse *Sonetos de amor* no *Sonetos del amor oscuro*, como así se hizo en el diario conservador ABC. **Francisco García Lorca**, hermano del poeta, publicó su libro *Federico y su mundo* en el que no había ni una sola referencia a la cuestión, como si ésta fuera vergonzante o dañara la imagen del escritor. Y es que a la altura de mediados de los años ochenta ningún crítico se atrevía a insinuar que Lorca era homosexual. El tema era tabú. Ni siquiera **Vicente Aleixandre** que conocía al destinatario -claramente masculino- de los sonetos quería hacer hincapié en ello.

Sin embargo, en 1985 se publicó en Londres el libro de **Paul Binding** titulado *Lorca: The Gay Imagination* y había llegado el autor a la conclusión de que para entender la obra del poeta granadino era imprescindible tener en cuenta su homosexualidad y la conflictiva relación que tuvo Lorca con la misma. **Binding** sostenía que fue en Nueva York en 1929 cuando el poeta empezó a aceptar la complejidad de su identidad sexual lo que propició la grandeza de su obra posterior.

Una tesis doctoral de **Ángel Sahuquillo** presentada en la universidad de Estocolmo *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad* analizó exhaustivamente los mecanismos que regían la expresión del amor prohibido. **Sahuquillo** defendía que la naturaleza del amor oscuro no podía expresarse abiertamente, dado el discurso homófobo reinante en la España de su tiempo, y ello tiene dos consecuencias en la poesía y teatro de Lorca: el tratamiento que tienen en su obra el silencio, el secretismo, los sueños, las sombras, la muerte, el suicidio, y por otro lado la realidad de un "código secreto" para expresar los conflictos y los placeres del amor homosexual que llenan su obra poética.

Durante el año de su centenario -1998- se celebraron múltiples homenajes a su obra, incluida una modesta exposición en el instituto donde yo trabajaba en aquel momento **IES Jacint Verdaguer**, ya

Hace 2 días

Malo Malísimo

Hace 2 días

El Tiempo Ganado
CUANDO VUELVEN LAS LLUVIAS A NGONG
Hace 5 días

Buenas Vibraciones
Paseo matinal
Hace 5 días

Una brujilla en la buhardilla
Caramel
Hace 5 días

YoCuba
Si se entera Fidel.
Hace 6 días

frikosal

Inicio PROFESOR EN LA SE... Documento1 - Micros... ES 11:02

PROFESOR EN LA SECUNDARIA: marzo 2009 - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://olahj2.blogspot.com/2009_03_01_archive.html

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

desaparecido. En un acto celebrado en el instituto en aquella primavera de 1998 el poeta catalán **Joan Brossa** manifestó su enorme admiración hacia el poeta andaluz.

Sin embargo, por aquel tiempo el ínclito premio Nobel de Literatura **Camilo José Cela**, quizás envidioso de la importancia que tuvo el centenario dijo en una declaraciones: "Ojalá dentro de cien años los homenajes a **Lorca** sean más sólidos, menos anecdóticos y sin el apoyo de los colectivos gay. No estoy en a favor ni en contra de los homosexuales, simplemente me limitó a no tomar por el culo". Declaraciones que fueron contestadas con suma contundencia por numerosos intelectuales. **Terenci Moix** le replicó entre otras cosas que su uso de la palabra *maricón* para referirse a la homosexualidad, se parece mucho a la concepción que tenían los que acabaron con la vida de **Federico Garcia Lorca**.

La homofobia no ha desaparecido ni mucho menos, y siempre que explico en clase la figura de FGL hago referencia a su homosexualidad lo que hace que entre ciertos sectores de los alumnos surjan voces sarcásticas, pero veo con placer que su obra sigue admirando y gustando a los adolescentes sea en forma de teatro o de poesía. Al final se termina respetando esta circunstancia como un elemento de normalidad, lo que debe ser. Espero que el valioso libro de **Gibson** contribuya a una mayor y mejor comprensión de su obra ya despojada de elementos tabúes. No fue mejor Lorca por ser homosexual, pero su obra no se entiende cabalmente sin esta circunstancia. Que nunca se le oculte ya el adjetivo *oscuro* a sus poemas.

Publicado por Joselu en 6:29 PM 59 reflexiones al hilo Enlaces a esta entrada

MÉRCOLES 25 DE MARZO DE 2009

El cielo más extraño del mundo
Hace 1 semana

Bohème
De madrugada
Hace 1 semana

Campos de fresa
The Song Remains the Same (o no)
Hace 1 semana

Rosa Silverio
La relación hombre-mujer en "A mí no me gustan los boleros" de Jeannette
Miller
Hace 1 semana

Perdidaentrelibros
PEDRO ZARRALUKI: Todo eso que tanto nos gusta
Hace 1 semana

waldenland25
Callar -y en agosto.
Hace 1 semana

Meike

Inicio PROFESOR EN LA SE... Documento1 - Micros...

Blogger: PROFESOR EN LA SECUNDARIA - Publicar un comentario en la entrada - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

https://www.blogger.com/comment.g?blogID=19683852&postID=683945196851941662

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

Publicar un comentario en: PROFESOR EN LA SECUNDARIA

"Lorca y el amor oscuro."
59 comentarios - [Mostrar entrada original](#)
[Ocultar comentarios](#)

Pantagruel dijo...

Primeeee! Confieso haber leído poco a Federico. "Presiento un amigo que no conocí", como cantaba Aguaviva. He admirado su obra a través de las interpretaciones es de otros: "A la luna, luna, de los bandoleros sangran las espuelas" cantaba Paco Ibáñez, las versiones de Saura-Gades de su teatro, he leído Yerma, me he sumergido algo en aguas turbias con el Poeta en Nueva York, que quizás, no sé, debe bastante a Walt Whitman. No conozco sus poemas del amor oscuro, y en lo que conozco, directamente o "a través de", percibo amor, sexo y desamor sin necesidad de otros adjetivos, pero seguro que eso es por mi condición de inculto.

7:06 PM

Joselu dijo...

Panta, toda su obra está marcada por una conflictiva relación con su sexualidad. En el colegio le llamaban Federica, alguna novia que él quiso tener no lo tomó en consideración porque "no era viril", cuando fue a un prostíbulo se dio cuenta a

Haga su comentario.

Puedes utilizar algunos códigos HTML, como , <i>, <a>

Elegir una identidad

Cuenta de Google

NOMBRE DE USUARIO

CONTRASEÑA

¿No dispones de una cuenta de Google?
[Regístrate aquí.](#)

También puedes utilizar tu cuenta de Blogger.

OpenID

Nombre/URL

Anónimo

Terminado www.blogger.com

Inicio Blogger: PROFESOR ... Documento1 - Micros...

Blogger: PROFESOR EN LA SECUNDARIA - Publicar un comentario en la entrada - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

https://www.blogger.com/comment.g?blogID=19683852&postID=683945196851941662

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

sus veinte años que no le excitaba un cuerpo femenino, pero ser homosexual era la peor condena en la Granada de su tiempo, para él y para su familia... Tuvo que desarrollar un código secreto para expresar sus conflictos sexuales, que entendían los que "entendían" y los lectores sensibles. Mucho del mundo de Lorca no se entiende sin este secretismo y simbolismo y que se traduce en las ideas de amor imposible y el destino trágico, y, por supuesto, la frustración amorosa, la muerte. La interpretación de Lorca se enriquece teniendo en cuenta estas circunstancias que en su tiempo, y aún ahora son motivo de exclusión y de marginación. La derecha española se refería a él como "el maricón de la pajarita", y lo mataron por izquierdista, por envidia y por ser gay.

7:51 PM

Comentarios:

Jueves dijo...
 Joselu, el amor oscuro, la pena negra... Me encontré las heridas y los secretos leyendo a Lorca...

¡Federicoooooooooooooo!...

8:04 PM

Serenus Zeitbloom dijo...
 La vida del creador con todas sus tensiones está en el origen de su obra. Pero no marca su calidad, ni su valor. A aquella famosa afirmación: la buena literatura no se hace con buenos sentimientos.

Terminado www.blogger.com




Inicio Blogger: PROFESOR ... Documento1 - Micros... ES 11:05

Enrique Vila-Matas - Mozilla Firefox





Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://www.enriquevilamatas.com/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

<h2>Enrique Vila-Matas</h2> <p>ÚLTIMO DIETARIO VOLUBLE</p>  <p><i>Llavaneres</i> 28 de junio de 2009</p>	<p>RELECTURAS La brecha de Petersburgo</p> <h3>Andrei Biely</h3> <p><i>Petersburgo</i></p> <p>¿Petersburgo? La palabra quedó suspendida en el aire, solitaria, única. Nadie en el plató de televisión podía negar haberla oído. Como de pasada, la había dejado caer Nabokov..."</p>	<p>BIBLIOGRAFÍA</p> 	<p>BREVE AUTOBIOGRAFÍA LITERARIA</p>  <p>Página dedicada a HISTORIA ABREVIADA DE LA LITERATURA PORTÁTIL</p>
---	--	--	--

índice · biografía · imágenes · obra · traducciones · premios · relecturas · textos · escritores sobre v-m · blogs · eventos

<p>ESCRITORES SOBRE VILA-MATAS</p>  <p>EL ESTILO DE LA FELICIDAD Rodrigo Fresán</p> <p>LA VOLUNTAD DE VIVIR UNA VIDA DIFERENTE Alan Pauls</p>	<p>DOSSIER DE PRENSA</p> <p>enrique vila-matas journal voluble</p>  <p><i>Brooklyn Trilogy, a tale</i> by Eduardo Lago</p>	<p>DOCTOR PASAVENTO según MAURICE NADEAU</p>  <p>El 11 de julio de 2009 V-M recibió el título de doctor honoris causa por la Universidad de los Andes en Mérida (Venezuela)</p>	<p>ROBERTO BRODSKY EDNODIO QUINTERO</p>  <p>IN LIVE Web de la Orden del Finnegans</p>
--	---	---	--

http://www.enriquevilamatas.com/escrnadeau1.html

Inicio Enrique Vila-Matas - ... Documento1 - Micros... ES 11:10

Vila-Matas: Biografía - Mozilla Firefox


Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://www.enriquevilamatas.com/biografia.html

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

Enrique Vila-Matas


índice · **biografía** · imágenes · obra · traducciones · premios · relecturas · textos · escritores sobre V-M · blogs · eventos



Breve autobiografía literaria


“Pero la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo.”

Vladimir Nabokov. *Opiniones contundentes*



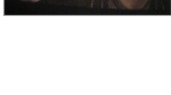
1973 MUJER EN EL ESPEJO CONTEMPLANDO EL PAISAJE

Breve novela escrita cuando era soldado español colonialista –servicio militar obligado– en el norte de África. La escribí por las tardes en la trastienda de un colmado del regimiento de artillería, sin ánimo de publicarla, sólo por no perder el tiempo. Mi sorpresa fue que, a mi regreso a Barcelona, Beatriz de Moura la leyó y me propuso que la publicara. ¿Qué era *Mujer en el espejo*? Que yo sepa, esa novela, que es una sola frase ininterrumpida, sólo la leyó Héctor Biancotti, que me dijo que era “un ejercicio de estilo”.



1977 LA ASESINA ILUSTRADA

Breve novela escrita en la buhardilla que me alquiló Marguerite Duras en París. En mi reciente libro, *París no se acaba nunca*, cuento cómo la escribí. Se trata de un librito que pretende asesinar a todo aquel que lo lee. Un libro bien educado... amable y de muy buen gusto.




1980 AL SUR DE LOS PÁRPADOS

En el largo invierno de 1978 me dediqué a contar, ya instalado en mi casa de la Travesía del Mal de Barcelona, la historia del aprendizaje de un escritor. Aunque la novela es pedante e insoportable, me fue muy útil trabajar en ella porque aprendí precisamente aquello que aprendía mi escritor, es decir, que aprendí a escribir. Hace años que ando prohibiendo que alguien la lea.



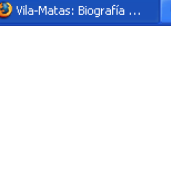
1982 NUNCA VOY AL CINE

Cuentos breves y libro también breve, escrito ente Mallorca y Barcelona, con la idea más bien ingenua de averiguar cuáles eran los temas que me preocupaban como autor literario. El título del libro acabó condicionando mi vida entera, ya que desde entonces, por temor a ser descubierto, nunca voy al cine en los lugares donde me conocen. A veces me paso años sin ver una película.



1984 IMPOSTURA

Buena historia basada en hechos reales que sucedieron en Italia y que yo trasladé a Barcelona, historia algo desaprovechada por mi impericia juvenil. De cómo un pobre ladrón de tumbas se hace pasar por un escritor desaparecido, con el visto bueno de la viuda. Desde entonces, el misterio de nuestra verdadera identidad personal es uno de mis temas preferidos, según los críticos.



1985 HISTORIA ABREVIADA DE LA LITERATURA PORTÁTIL

Intento (prematureo para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) de mezclar ensayo y ficción radical. En el periódico *El País* fue liquidada con unas palabras demoledoras: “Se nota que el autor veranea en Cadaqués”. Hoy en día, Marcel Duchamp y sus máquinas solteras son algo más conocidos en los medios culturales españoles y a veces en las novelas de ese país hasta encontramos personajes de la vida real protagonizando ficciones.

Terminado

Inicio Vila-Matas: Biografía ... Documento1 - Micros...

Vila-Matas: Biografía - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://www.enriquevilamatas.com/biografia.html

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

Terminado

Inicio Vila-Matas: Biografía ... Documento1 - Micros...

Blog de Jesus Ferrero - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jesuferrero/blog/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

ClubCultura.com Buscar

ClubCine | ClubLiteratura | ClubCómico | ClubMusica | ClubFoto | Blogs de Autor | Cultura Fnac | Suscríbete

Millones de años después del Big Bang


Blog de Jesús Ferrero

Comentarios anteriores

LUNA LOCA

12 AGOSTO 2009

Video



NOTICIAS
HOME
ESCRITORES

Entradas Recientes

- Luna Loca
- Por un saber alegre (Elogio a la Gaya Ciencia)
- Una de las formas de la felicidad
- Toda cara es una súplica
- Eros y Misos (2)

Comentarios Recientes

- Alasia en [Luna Loca](#)
- Jesús Ferrero en [Luna Loca](#)
- Alasia en [Luna Loca](#)
- valkiria en [Luna Loca](#)
- Javier Luján en [Luna Loca](#)

Terminado

Inicio Blog de Jesus Ferrero... Documento1 - Micros...

Blog de Jesus Ferrero - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jesuferrero/blog/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

de Samura). Me hallaba allí, decía y de pronto me pareció que la luna empezaba a oscilar demasiado, como si fuese un péndulo cuyo hilo de seda colgase de un punto inconcreto del cielo.

"Y de pronto, los movimientos se hicieron cada vez más bruscos y temí que chocase con la tierra. Era imposible seguirla con la cámara. Parecía una luna loca. Temí lo peor, pensé en aquel meteoro que destruyó a los dinosaurios, pensé en el fin del mundo y de los mundos. Pensé en el horror. Ya me lo había dicho mi abuelo amante de las estrellas y de los vuelos espaciales: "No es bueno tener satélites ebrios".

"Afortunadamente, las oscilaciones de la luna cesaron tan misteriosamente como habían empezado, pero no se me iba el temblor. Entonces pensé en mí mismo: siempre he sabido que soy un planeta de carne y hueso y que en torno a mí giran cuatro satélites invisibles. Dos son sobrios y dos son ebrios como la luna en el atardecer de Eulalia.

"Cuando mi luz interior ilumina sobre todo los satélites ebrios me siento lleno de arrebatos sin sentido, me apasiono, me emociono, compongo poemas más o menos amorosos, me diluyo, me extermino a mí mismo arrojándome al corazón de la noche.

"En cambio cuando me poseen los satélites sobrios me convierto en un asceta profundo, leo y medito todo el tiempo y parezco ajeno a toda forma de apetencia. Para mí no es un problema, pero sí para mis amigos. Depende de en qué día me encuentren les puedo parecer un ángel sabio o una bestia apocalíptica. Contigo casi siempre parezco lo segundo, en parte porque nunca me sorprendes sobrio. ¿Te apetece una copa de un vino exquisito que me han traído de Borgoña, o prefieres que diserte un poco sobre la flor de oro que llevamos al fondo de la mente?", me preguntó.

Archivos

- Agosto 2009
- Julio 2009
- Junio 2009
- Mayo 2009
- Abril 2009
- Marzo 2009
- Febrero 2009
- Enero 2009
- Diciembre 2008
- Noviembre 2008
- Octubre 2008
- Septiembre 2008
- Agosto 2008
- Julio 2008
- Junio 2008
- Mayo 2008

Calendario

Agosto 2009

L	M	X	J	V	S	D
					1	2
3	4	5	6	7	8	9

Terminado

Blog de Jesus Ferrero - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jesuferrero/blog/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

"Mejor hagamos las dos cosas", dije.

"¡Bravo, amigo, bravo, has elegido por la mejor opción: no renunciar a nada, al menos de momento, y estimo que se trata de una conducta muy sabia. No renunciemos a nada que no debamos renunciar, que para renunciadas y mortificaciones y suplicios ya está la Realidad con sus dientes de acero y su voz sepulcral. ¡A tu salud!"


"¡A la tuya!", dije alzando la copa hacia la luz roja del crepúsculo. A la derecha percibí la luna y parecía... una luna loca".

(Estas confesiones me las hizo Owl tras haber leído *Las experiencias del deseo. Eros y misos*, y enseguida me di cuenta de que era su forma de asimilar el libro, haciéndolo suyo y adaptándolo a su sistema planetario.)

Archivado en Sin categoría | 7 Comentarios »

POR UN SABER ALEGRE (ELOGIO A LA GAYA CIENCIA)
31 JULIO 2009

Permanent Link to Por un saber alegre (Elogio a la GAYA CIENCIA)



http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jesuferrero/blog/?p=70

Inicio Blog de Jesus Ferrero... Documento1 - Micros... ES 11:24

Blog de Jesus Ferrero - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jesuferrero/blog/?p=71#comments

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

7 COMENTARIOS A "LUNA LOCA"

14/08/2009 a las 23:58

VALKIRIA DIJO:

Me encanta la descripción de las diferentes formas de comportamiento que adaptamos para estabilizarnos, todos tenemos esos cuatro satélites mitad libres mitad serios y reflexivos. Quizás sea esto lo que nos permite continuar. La parte ebria me permite evadirme y la seria conocerme ¿cuál es la más importante?

15/08/2009 a las 13:06

JESÚS FERRERO DIJO:

La parte ebria también nos permite conocernos.

¿Por qué tiene que ser una más importante que la otra?

15/08/2009 a las 21:27

JAVIER LUJÁN DIJO:

A tu salud también, Jesús.

Y yo sin saber que tenías un blog... Mi parte ebria se alegra.

Un saludo.

15/08/2009 a las 22:45

VALKIRIA DIJO:

Leído www.clubcultura.com

Inicio Blog de Jesus Ferrero... Documento1 - Micros... ES 11:24

Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://depalabra.wordpress.com/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

Inicio | Contacta | Unas palabras...



22 Enero, 2009 **Blando**
Posted by bocanegra under [Cualidades](#)
[\[5\] Comments](#)

[Comentarios en Blando](#)

Todo subordinado tiene el deber de obedecerlos de frente y criticarlos a sus espaldas, y lamentar que le quintupliquen en sueldo sólo por firmar, reunirse y gritar. La ilusión de los más ingenuos es ocupar su puesto, disfrutar de sus prebendas y entregarse a la molición; pero si supieran lo que eso significa, muchos renunciarían antes de acercarse siquiera a su sillón. Lo que distingue al que tiene madera de jefe de quien sólo aspira a ser su secretario no es que tenga más conocimientos, ni ansia de membresetes o participación en los beneficios, sino que desea ejercer de jefe: es decir, mandar. ¿Y qué significa mandar? Pues ordenar que otros cumplan sus decisiones, para lo cual es imprescindible ser capaz de tomarlas: una menudencia que sin embargo escapa al común de los mortales, agobiados por las dudas mucho más que por las deudas. El jefe no necesita saberlo todo; para eso cuenta con expertos y asesores. Estos discuten durante horas sobre lo que se debería hacer, pero quien se atreve a decir lo que se va a hacer, ése será el jefe. En la disyuntiva entre esperar hasta adoptar la mejor decisión, y adoptar una con la esperanza de que sea la mejor, todo jefe que se precie elige la segunda opción. En la salvaje lucha por obtener y retener el poder, quien triunfa no es el que sabe más, sino el que aparenta saber más rápido. Como es obvio, el ansia por demostrar que se es capaz de decidir puede llevar a decisiones precipitadas, y ante la amenaza del error, surge la tentación de echarse atrás. Si rectificar es de sabios, ratificar es de listos, y aunque los cursos de *training* y *coaching* le animen a ser flexible como el juncos, se arriesga a que

Páginas

- Contacta
- Unas palabras...

Buscar

Entradas recientes

- Blando
- Tolerancia
- Traición
- Depredador
- Aprender

Categorías

Seleccionar categoría

Archivos

- Enero de 2009 (1)
- Mayo de 2008 (1)
- Noviembre de 2007 (1)

http://depalabra.wordpress.com/2009/01/22/blando/#comments

Mozilla Firefox Documento1 - Micros...

Inicio

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://depalabra.wordpress.com/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

cursos de *training* y *coaching* le animen a ser flexible como el juncos, se arriesga a que lo tomen por un lirio endeble de tacto sedoso y mullida consistencia, que se inclina de un lado a otro a merced del viento. De modo que, una vez tomada la decisión, el jefe se aferra a ella con la tozudez del burro, a fin de que los que envidian su puesto no puedan acusarle de débil, voluble o simple incompetente. Sin mirar las estatuas de sal que deja atrás, se dispone con determinación a afrontar el fracaso y asumir la culpa; y cuando llega el desastre y la guillotina, no se esconde tras la excusa de que "yo sólo obedecía órdenes", sino que reafirma su opinión mediante "mis órdenes no se obedecieron". Incluso a la hora de echar la culpa a otros se precisa un carácter fuerte y enérgico: energía que nace de la confianza en sí mismo, la certeza de sus convicciones, la seguridad de realizarlas, y su voluntad de proseguir hasta el final a pesar de los reveses y los muertos.

Por el contrario, el dubitativo, el manipulable, el sensiblero, el débil, el **blando**, sufre atenuado por el miedo más paralizador: el terror a equivocarse, y luego lamentarse. El blando duda y vacila hasta la exasperación, a la espera de que los acontecimientos le ayuden a decidir con transparente claridad; o aun mejor, a que se resuelvan por sí mismos, aunque sea de manera catastrófica, y entonces su decisión no pueda ser sino aceptar los hechos consumados, y pueda echar la culpa al destino o los elementos. Señor, aleja de mí el cáliz de la responsabilidad, parece suplicar su mirada bonachona. A fin de cuentas, decidir no es sino cortar un nudo gordiano a hachazos, con un filo áspero o pulido pero de igual modo mortífero. Y si es preciso negar un caramelo a un niño, romper un contrato laboral o conyugal, o exigir a un amigo el pago de una deuda, el blando reza porque los afectados tomen la iniciativa de cumplir su voluntad y le libren a él de pedírselo. Lejos de humillarle, le alivia que su pareja le abandone por aburrido antes de que él deba sentirse cruel por hacer lo mismo. Sin embargo, bajo la excusa de que no desea hacer daño, lo que teme en realidad es ver el rostro de aquel a quien debe hacer daño. ¿Quién no se apiadaría ante los lloros y las súplicas, o unos ojos yertos de tristeza? Cual abuelete feliz de que los nietos se acerquen a él aunque sea sólo para pedirle dinero, no se atreve a zanjar las protestas con un puñetazo en la mesa, y repetir la primera palabra que aprendió a pronunciar de niño: no. Aunque quizá lo que más teme el blando es enfrentarse a alguien que no es ningún blando, y que, a diferencia de él, no huye de la discusión ni de la bronca. Aquejado de una timidez que disfraza de buenos modales, no se encara con el dueño de un restaurante por la mala comida y el pésimo servicio, sino que prefiere callar, pagar y no volver a ir. Le suma liberos, su

Posts Más Vistos

- Labios
- Laurel
- Flipar
- Estética
- Traición

Enlaces

- Après moi le déluge
- Areópago
- Celtiberia.net
- El Castellano
- Etimologías de Chile
- FilóLogos
- Foro Areópago
- Foro etimológico
- Linguaweb
- Fundación Español Urgente
- Hurgapalabras
- La guardia de Lanidario

Terminado

Mozilla Firefox Documento1 - Micros...

Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://depalabra.wordpress.com/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

La palabra *blando* procede del adjetivo latino *blandus*, cuyo significado original se podría traducir como "zalamero, lisonjero". El blando era el individuo que, armado de su voz meliflua y seductora, halagaba el oído de las damas para enamorarlas, del esposo para que disculpara su infidelidad, del poderoso cuyo favor deseaba obtener, o del maestro que blandía una vara para azotarle por perezoso. Carente de fuerza, autoridad o rostro aterrador para imponer su voluntad, buscaba someter la de los demás mediante el camino más sutil de la persuasión y demás artimañas anexas, como el engaño, la adulación, la retórica y el disimulo. Todos pueden defenderse de un cumplido, pero pocos de quien simula estar en desacuerdo contigo, hasta que al final se rinde a tu preclara inteligencia. Hacer la pelota es un arte milenario que no está al alcance de los insipidos lameculos, que acaban relegados al sótano del escalafón más por su fracaso a la hora de embaucar que a la de trabajar. Incluso la cruel naturaleza plagada de depredadores esconde huecos donde hallar un rastro de compasión: el hombre es un lobo para el hombre, pero el lobo es un niño para el lobo que le ha vencido en combate, quien no dejará de enternecerse al ver que el derrotado baja el rabo, se postra inermemente ante él, orina con cuidadoso temor, y le ofrece su delicado vientre para que acepte lamerlo en vez de desgarrarlo. Muy al contrario del sensible de hoy día, era el blando quien acariciaba la fibra sensible de otros a fin de moverlos al amor o a la piedad y que actuaran en beneficio de él mismo, que sabía identificar con el de ellos. Dueño de una técnica que va perfeccionando con los siglos, sabía cómo manipular a su antojo los sentimientos del prójimo, y así exaltar su vanidad con alabanzas, invocar su honor a base de reproches, provocar su ira mediante burlas, y luego hundirle en la culpa y la vergüenza con floriosos. De modales exquisitos, dechado de urbanidad, untuoso como

La miel, parece un gatito mimoso al que hubieran arrancado las uñas pero salvado la lengua rasposa. No sólo podemos verlo como el antecesor de Don Juan, sino también de los diplomáticos y cortesanos que sueltan insinuaciones tras las cortinas, conscientes de que la palabra y el mohín son más fuertes que la espada.

En última instancia, el blando podía convertirse en lo que conocemos como lengua de serpiente, de mirada hipnótica y susurro venenoso, que no fuerza a Eva sino que la tienta alabando sus virtudes, los méritos que le niegan por envidia, y la grandeza que le espera si tiene el valor de tomarla. En verdad que el término *blandus* parece aplicarse al principio no al carácter de una persona sino exclusivamente a su voz, y se piensa que su significado original era "de voz suave, halagadora, meliflua". Esto se habría reflejado en compuestos arcaicos como *blandiloquus* > **blandilocuo** "hablar con voz lisonjera", del que más tarde deriva *blandiloquens* > **blandilocuente** "de voz meliflua". A semejanza de ello, una vez que el término sale de la garganta se crean otros compuestos culteranos, que les ofrezco para bañar en almibar sus poemas y cartas de amor: *blandi dicere* > *blandidicus* > *blandicus* > **blandiciente** "que dice palabras dulces"; *blandi facere* > *blandificus* > **blandífico** "que actúa de modo afectuoso"; *blandi fluxere* > *blandifluus* > **blandiflivo** "que derrama gestos y palabras tiernas; meloso, empalagoso". Si están a punto de vomitar azúcar, no les extrañe que nuestros ancestros mostrasen un enorme desprecio hacia los blandos. Más nefastos que los cuervos, que sólo arrancan los ojos a los muertos, son los aduladores ya que ciegan a los vivos. No obstante, la comedia y los bailes de máscaras siempre han hallado un público ansioso por confundir ilusión y realidad, y así en todas las cortes se odiaba a la par que admiraba a los consejeros y susurrones, que halagaban a los mismos reyes que pensaban traicionar. Taimados y oportunistas, trepaban por la escala social gracias a su pegajosa labia y al más descamado cinismo, tanto a la hora de mentir como a la de confesar que la palabra se le ha dado al hombre para encubrir su pensamiento. Sin embargo, no crean que el blando se limitaba a los aduladores palaciegos. También era conveniente saber adular a los electores, a fin de asegurarse un cargo o una votación en el Senado: *eblandita suffragia*, votos obtenidos con halagos, porque sois la fuerza de la República y sólo en vuestras manos descansa su porvenir. A pesar de todo, aunque los halagos fueran sinceros o al menos piadosos, como los de una madre a su bebé, si se aborrecía a los blandos era por el concepto mismo de andar repartiendo caricias en vez de bofetadas. El músico amansa las fieras, pero el guerrero las caza, y el que

Terminado

Inicio Mozilla Firefox Documento1 - Micros... ES 11:29

Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://depalabra.wordpress.com/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

la miel, parece un gatito mimoso al que hubieran arrancado las uñas pero salvado la lengua rasposa. No sólo podemos verlo como el antecesor de Don Juan, sino también de los diplomáticos y cortesanos que sueltan insinuaciones tras las cortinas, conscientes de que la palabra y el mohín son más fuertes que la espada.

En última instancia, el blando podía convertirse en lo que conocemos como lengua de serpiente, de mirada hipnótica y susurro venenoso, que no fuerza a Eva sino que la tienta alabando sus virtudes, los méritos que le niegan por envidia, y la grandeza que le espera si tiene el valor de tomarla. En verdad que el término *blandus* parece aplicarse al principio no al carácter de una persona sino exclusivamente a su voz, y se piensa que su significado original era "de voz suave, halagadora, meliflua". Esto se habría reflejado en compuestos arcaicos como *blandiloquus* > **blandilocuo** "hablar con voz lisonjera", del que más tarde deriva *blandiloquens* > **blandilocuente** "de voz meliflua". A semejanza de ello, una vez que el término sale de la garganta se crean otros compuestos culteranos, que les ofrezco para bañar en almibar sus poemas y cartas de amor: *blandi dicere* > *blandidicus* > *blandicus* > **blandiciente** "que dice palabras dulces"; *blandi facere* > *blandificus* > **blandífico** "que actúa de modo afectuoso"; *blandi fluxere* > *blandifluus* > **blandiflivo** "que derrama gestos y palabras tiernas; meloso, empalagoso". Si están a punto de vomitar azúcar, no les extrañe que nuestros ancestros mostrasen un enorme desprecio hacia los blandos. Más nefastos que los cuervos, que sólo arrancan los ojos a los muertos, son los aduladores ya que ciegan a los vivos. No obstante, la comedia y los bailes de máscaras siempre han hallado un público ansioso por confundir ilusión y realidad, y así en todas las cortes se odiaba a la par que admiraba a los consejeros y susurrones, que halagaban a los mismos reyes que pensaban traicionar. Taimados y oportunistas, trepaban por la escala social gracias a su pegajosa labia y al más descamado cinismo, tanto a la hora de mentir como a la de confesar que la palabra se le ha dado al hombre para encubrir su pensamiento. Sin embargo, no crean que el blando se limitaba a los aduladores palaciegos. También era conveniente saber adular a los electores, a fin de asegurarse un cargo o una votación en el Senado: *eblandita suffragia*, votos obtenidos con halagos, porque sois la fuerza de la República y sólo en vuestras manos descansa su porvenir. A pesar de todo, aunque los halagos fueran sinceros o al menos piadosos, como los de una madre a su bebé, si se aborrecía a los blandos era por el concepto mismo de andar repartiendo caricias en vez de bofetadas. El músico amansa las fieras, pero el guerrero las caza, y el que

Terminado

Inicio Mozilla Firefox Documento1 - Micros... ES 11:30

inmoviliza a una víbora con una flauta en vez de con un tajo de espada, es porque quizá no se atreve a desafiar sus colmillos. Y así como la Biblia culpa a Eva de dejarse persuadir por la blanda y viscosa serpiente para luego seducir a Adán, los pueblos antiguos asociaban tal conducta suave y reptilínea a los seres que se encargaban de criar la prole y calmar la lujuria: las mujeres.

En tiempos pretéritos, antes de que la publicidad nos habituara a que los hombres amamanten a sus hijos con los pectorales depilados, al nacer un niño el padre se limitaba a sopesarlo con recelo, examinarlo en busca de defectos, dejar los lisiados a los perros y colocar en sus rodillas a los sanos. Acto seguido, lo dejaba al cuidado de la madre, que escoltada por las abuelas, tías, hermanas y demás familia aislaba al bebé en un cómodo pesebre de arullos, besitos, cariños y dulces regañinas. El padre vigilaba con el ceño fruncido, que no lograba ocultar su temor. Su retoño corría el riesgo de degenerar en un mucoso cándido y consentido, que creía que el mundo era un delicioso jardín protegido por los brazos y abrazos de su madre, donde cualquier capricho era colmado con sólo alzar un lloro. Una vez que las mujeres le habían ayudado a sobrevivir de cría, el padre lo tomaba a su cargo para enseñarle a sobrevivir de adulto. Y la primera lección consistía en destetar su mente y enfrentarlo al mundo real: un entorno peligroso del que no le protegería ninguna ONG de mamás mimosas, sino que debía aprender a protegerse por sí mismo. La vida consistía en un juego de asesinos, donde quien prodigaba abrazos se quedaba sin brazos, el compasivo moría a manos de aquel a quien perdonaba la vida, y el remilgado recibía la caricia de un hacha ante sus carantoñas humanitarias. Quien no era exterminado, caía esclavizado, junto con su mujer y sus hijos, y los bienes que con tanto esfuerzo había reunido. Malaventurados los mansos, porque les desposeerán de la tierra. Y para evitarlo, nada mejor que imitar la vida con una disciplina igual de severa aun en las situaciones más triviales, a fin de entrenarse para las importantes. Y si era válida la excusa de "yo soy sólo un mandado", no se aceptaba la de ser un desmandado; como pudo atestiguar cierto capitán romano que, tras obtener una gran victoria, fue ejecutado por su propio padre por desobedecer su orden de no atacar al enemigo.

Semejante educación producía pueblos belicosos dirigidos por hombres adustos e implacables, que rehuían a las mujeres para no infectarse de su delicadeza. Los espartanos pasaban el día con sus compañeros de armas, y sólo trataban a sus

espartanos pasaban el día con sus compañeros de armas, y sólo trataban a sus mujeres durante escarceos nocturnos: sin que nadie se enterase, se deslizaban a escondidas en su propio hogar, copulaban furiosamente con la esposa, y regresaban en silencio con los hombres. Aparte de engendrar hijos de su mismo temple y fortaleza, la pasión mutua se mantenía ardiente, alimentada por la espera y el morbo de compartir una relación casi secreta. Y lo más importante, tratar al cónyuge como a un amante prohibido no sólo no enterecía a los hombres, sino tampoco a las mujeres, capaces de matar a su hijo si era el único superviviente de una batalla. Por su parte, Catón el Censor, guardián de las tradiciones romanas, el mismo que terminaba todos sus discursos con *etcetera delenda Carthago*, "y además, Cartago debe ser destruida", recomendaba besar a la esposa sólo cuando truene; en público, era inimaginable. La fórmula romántica de "puede besar a la novia" se traducía en que el marido acogía la mano de la esposa entre las suyas, como símbolo de su poder sobre ella. Con razón *manus*, la mano, acabó siendo el término habitual para designar el matrimonio. No había lugar para ñoños sentimentalismos durante la sobria Roma republicana, antes de que, o *tempora* o *mores*, los triunfos les enseñaran a disfrutar de la vida muelle. Las caricias y halagos al amado, la tristeza por su ausencia, quedaba para las charlas íntimas de las mujeres en el gineceo. Todo lo que un varón podía alabar de una mujer en las tertulas era su destreza en la alcoba, caso de ser su amante, o en la rueca de tejer, caso de ser su esposa. Confesar que estaba enamorado, que su gentil mirada le traspasaba el corazón, que ansiaba oír su dulce voz y que le dolían sus desplantes, era el mejor modo de que los demás hombres le repudiaran por mariquita. Incluso un *latin lover*, con cientos de conquistas en su calzón, sería tildado por los latinos de posible afeminado: tanta necesidad de trabar contacto con hembras era señal de que dependía en exceso de ellas, tanto como un enamorado de su amada, o un eunuco del harén que custodiaba.

Así que ya ven que los antiguos romanos, cuya repugnancia hacia el empalago no han precisamente heredado sus actuales sucesores, pensaban que emplear la ternura al modo de las féminas implicaba parecerse a ellas. Y como no podía ser de otra forma, tiñeron nuestra palabra de las connotaciones peyorativas que posee hoy día. El blando va poco a poco alejándose de la víbora seductora, para refugiarse en el cariño maternal y conyugal. En el calor del hogar aprende a ser afable y tranquilo, un encanto de hombre que agrada a todo el mundo con sus modales suaves y delicados. De hecho, el concepto de suavidad, tanto en el plano material como espiritual, se convierte en

Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://depalabra.wordpress.com/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

concepto de suavidad, tanto en el plano material como espiritual, se convierte en decisivo. El conjunto de las artes del blando, la **blandimenta**, no sólo comprende las caricias para aliviar las penas del alma, sino también los linimentos, los bálsamos para mitigar el dolor del cuerpo.

Todas estas acepciones de *blandus* serán las que el latín transmita a las lenguas romances, las cuales añadieron una más: aunque la dulzura posea a nuestro paladar un sabor característico, antaño se entendió como falta de sabor, es decir, falta de sal; de ahí que lo blando fuera también sinónimo de insulso, insípido, soso y, por extensión, aburrido. Y lo mismo sucedió con sus derivados, como el sustantivo *blanditia* "caricia, halago, atractivo" y el verbo *blandiri* "halagar, acariciar, suavizar". En italiano, aún perviven **blando**, *blanditia* > **blandizia** y *blandiri* > **blandire** con los mismos significados que sus orígenes latinos. En cambio, en francés ha desaparecido todo rastro del antiguo *bland*, y sólo subsiste *blanditia* > **blandise** "encanto, atractivo" como término poético. Antes de extinguirse, pudo reencarnarse en el inglés **bland**, el cual nos legó la expresión *bland diet*, mal traducida como **dieta blanda**: en realidad, no se refiere a alimentos "blandos" en el sentido actual, que se deshacen en la boca y en tu mano (de hecho, incluye el pan tostado y crujiente), sino que se trata de una dieta suave; es decir, alimentos que no irritan ni estimulan el intestino, para no provocar vómitos ni diarreas.

¿Y qué ocurrió en español? Pues, al igual que sus hermanas, nuestra lengua recibió y conservó durante mucho tiempo su herencia romana. Es el caso de los términos antiguos y ya obsoletos *blandiri* > **blandir** "halagar, adular, acariciar" y *blanditia* > **blandicia** "adulación halago", el cual produjo **blandicioso** "adulador". En cuanto al núcleo del sistema, **blando**, conservará las acepciones de "suave, dulce, cariñoso", pero irá olvidando las de lisonjero y seductor. En su lugar, absorberá las de otra palabra lejanamente relacionada, en un proceso que no siguieron las demás lenguas romances, salvo de modo limitado el portugués *brando*. La blandicia halagadora mutará en la **blandez** mullida y tierna. El blando dejará de ser el persuasivo para dejarse persuadir, se amoldará a pacer como un asno manso y domesticado, y su meliflua voz adquirirá la textura blandengue del merengue.

No se me impacienten, que por muy blandos que sean al estilo latino no hallarán en mí su homónimo castellano, y esperen a que se lo explique en el próximo artículo.

Terminado

Mozilla Firefox

Inicio Mozilla Firefox Documento1 - Micros... ES 11:32

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://depalabra.wordpress.com/

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

No se me impacienten, que por muy blandos que sean al estilo latino no hallarán en mí su homónimo castellano, y esperen a que se lo explique en el próximo artículo.

1 Mayo, 2008 **Tolerancia**
Posted by bocanegra under Filosofía, Sociedad
[5] Comments

El uso y abuso de las palabras en boca y manos de sus hablantes produce resultados curiosos. Cuando, en la próxima glaciación, abordemos aquí el empleo de los eufemismos, podremos observar cómo algunos significados malditos contagian sin remedio su podredumbre a las palabras obligadas a llevarlos a cuevas, de modo que éstas deben ser reemplazadas por otras vírgenes e incólumes, que no tardarán en corromperse en cuanto el ciclo se repita. Sin embargo, en ocasiones ocurre el proceso contrario: hay significados que encontramos tan admirables y maravillosos, capaces de trasladarnos a un mundo mágico, armónico y caleidoscópico, que nos desgarran el ansia de encontrar una palabra a la que adjudicárselos. Y si bien dichas palabras ya existen, están ausentes del habla común o carecen de fuerza expresiva a nuestros oídos, de manera que nos aferramos al término que algún gurú de la modernidad imponga como moda, y le embutimos esas connotaciones adorables de las que carecía. No obstante, como esa palabra no ha perdido su significado original, acaba por estallar una agria contienda entre los puristas que exigen mantenerlo y desprecian el nuevo como incorrecto, y los innovadores que le asignaron este último e incluso sostienen que es el que tuvo desde siempre. Uno de los ejemplos más habituales de esta época tan preocupada por los derechos humanos es la omnipresente **tolerancia**, que empleamos hasta la náusea con el sentido que en cada momento se nos antoja apropiado. A despecho de lo que realmente significa esta palabra, y que pueden entrever en los prospectos de los antibióticos, se la ha adornado de las más excelsas virtudes, hasta el punto de que el diccionario ha acabado por aprobarlas y sancionarlas. En cada ensayo filosófico, columna periodística o redacción escolar, la tolerancia avanza un paso hacia la fusión con el respeto a los demás... aceptación de las diferencias... integración de los

Terminado

Blando « - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda


http://depalabra.wordpress.com/2009/01/22/blando/#comments

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

5 COMENTARIOS TO "BLANDO"

- Diego Dice:**

23 Enero, 2009 at 1:24 pm



Excelente como siempre. Más que eso: estos posts se derraman como miel en nuestros oídos... bueno, no exactamente, porque tener miel en los oídos tiene que ser algo bastante desagradable por no decir insalubre; pero probemos con "sonora miel". Decía, se derraman como sonora miel en los oídos de los que te leemos... claro que entonces debería hablar de los ojos más que de los oídos, o sea que la metáfora sigue siendo inadecuada. Hum.

No hay caso, no nací para blandus.
- bocanegra Dice:**

6 Febrero, 2009 at 7:06 pm



Gracias, Diego, aunque tienes razón: hay que tener cuidado con las blandenguerías, o acabamos asqueados de tanta miel cocida con almibar, jeje.

A ver si no tardo en escribir la continuación de este tema, que también tiene su miga.
- Mike Dice:**

2 Marzo, 2009 at 8:32 pm



Just passing by. Btw, you website have great content!
- gregorio Dice:**

11 Mayo, 2009 at 10:55 pm



bien escrito, y ya que estoy aquí te invito a participar con tu blog en mi blog directorio aquiestatublog.blogspot.com ven a mi blog y deja la dirección de tu blog en el libro de visitas, te conocerán mejor si consideras spam mi invitación te pido disculpas
- Azote ortográfico Dice:**

20 Junio, 2009 at 2:52 pm



Magnífica entrada; el mundo es de los valientes, no de los blandos, ya se sabe.

Por cierto, tiene una sorpresa esperándole en el blog de esta humilde servidora. 😊

Saludos.

ESCRIBE UN COMENTARIO

Nombre (requerido)

Correo electrónico (no se publicará) (requerido)

Sitio Web

Terminado

Inicio Blando « - Mozilla Fire... Documento1 - Micros... ES 11:33

Blando « - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://depalabra.wordpress.com/2009/01/22/blando/#comments

Comenzar a usar Firef... Dimas Cine y Literatura OPINIÓN

Inicio Blando « - Mozilla Fire... Documento1 - Micros... ES 11:34