



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

“Un puñado de arena en una mano angustiada”
El diario íntimo en el sistema literario
y su carácter de auto-figuración

TESIS

que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA:

Gabriela Koestinger Chapela

ASESORA:

Dra. Adriana María de Teresa Ochoa

Ciudad Universitaria, CDMX, marzo de 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Oma

Agradecimientos

NUNCA ME HA SIDO FÁCIL MIRAR A UNA PERSONA A LOS OJOS y decir gracias, quizás porque en el gesto me parece notar un dejo de vulnerabilidad o de despojamiento, una pequeña desnudez consentida por el lenguaje; sin embargo, conozco bien la necesidad de agradecer y cuento con la fortuna de que a un loco se le ocurrió inventar el papel.

Tengo que agradecer a mis padres porque todo lo bueno que tengo se los debo a ellos. Agradezco a mi padre porque un día me presentó a la literatura y de ahí salió toda esta historia, también porque en los últimos dos años aguantó que nuestras comidas se vieran secuestradas por pláticas y monólogos, tanto injuriosos como alabadores, sobre la autobiografía, el diario, la teoría postestructuralista y todos esos temas que durante la realización de esta tesis me aquejaron. A mi madre le agradezco sencillamente, todo, porque no le puedo agradecer menos. Gracias por la paciencia y el apoyo durante este proceso, gracias por obligarme a pensar en mis fortalezas y no dejar que me perdiera entre mis inseguridades.

Gracias Ray por ser mi hermano favorito y mi mejor amigo.

Gracias Marga y Carin por el lazo que hemos formado, por nuestras idas al teatro, al cine, nuestras cenas y nuestras pláticas, donde siempre me escuchaban y siempre me ayudaban a ver lo ridículos que pueden ser mis miedos.

Gracias tía Ana porque, a pesar de la distancia, también aguantaste el relato de mis fortunas o mis quejas sobre esta tesis, y porque siempre estás cuando necesito ayuda para lidiar con la inmensidad de este universo.

Gracias Laura y Jorge por alimentar constantemente mi relación con la literatura, por cargar las mil páginas de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik por Madrid, San Sebastián, Bilbao, Vene-

cia, Florencia y Roma hasta que llegaron a mis manos. Gracias Laura por haberme dado tanto, aunque me dejas con la infinita incomodidad de saber que nunca terminaré de agradecerte.

A mi familia y mis amigos les agradezco porque nunca se les olvidaba preguntar cómo iba la tesis, molestándome tanto que no me quedó más que terminarla.

Quiero agradecer a Mónica, Gaby, Verónica y Armando por conformar un mejor sínodo que el que podría haber imaginado, gracias por sus atentas lecturas y excelentes observaciones.

Finalmente, ningún acierto en mi carrera y ninguna letra de este trabajo hubieran sido posibles sin la presencia de Adriana de Teresa. Gracias Adriana por tu inagotable generosidad, por mostrarme el fascinante universo de la teoría literaria y por enseñarme, en todas tus clases, la pasión y la entrega con la que se debe trabajar la literatura. Gracias por guiarme durante la realización de este trabajo, me temo que sin tu apoyo mis palabras correrían el riesgo de no ser más que garabatos sin sentido. Gracias por la amistad, el cariño y la paciencia, por todas tus atenciones y, lo tengo que repetir, tu inagotable generosidad. Si mi trabajo tiene un mérito es gracias a todo lo que me has enseñado.



“Un puñado de arena en una mano angustiada”

*El diario íntimo en el sistema literario
y su carácter de auto-figuración*

GABRIELA KOESTINGER CHAPELA

Investigación realizada gracias al Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT IN405014-13
“Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea”,
coordinado por la Dra. Adriana María de Teresa Ochoa.

Título original: *Un puñado de arena en una mano angustiada.*
El diario íntimo en el sistema literario y su carácter de auto-figuración
Escrito por: Gabriela Koestinger Chapela

Diseño editorial por: *Thésika · Diseño de tesis*
© Derechos reservados (las imágenes usadas en el diseño de este documento
fueron adquiridas legalmente por *Thésika.mx*.
El autor conserva todos los derechos).
contacto@thesika.com.mx | www.thesika.mx
Impreso en la CDMX durante 2017.

Composición & Diseño editorial: E. Prado (*Thésika*)
Diseño de cubierta & Encuadernación: E. Prado (*Thésika*)
Corrección ortográfica: Gabriela Koestinger Chapela

*At night sank in once again the spooks
mine own crew from before yet in their dam
on a fighter a sailor second best but sail
nose of foam till my outtime sink back in*

Contenido

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| 1. ENTRE EL ESPEJO, LA MÁSCARA Y LA AUSENCIA | |
| TEORÍA DE LA AUTOBIOGRAFÍA. | 21 |
| a. Bios, Autos, Graphía | 22 |
| i. Bios | 23 |
| ii. Autos | 25 |
| iii. Ego es quien <i>firma</i> ego o “El pacto autobiográfico” | 29 |
| iv. Graphía. | 33 |
| b. Sobre el <i>boom</i> en la teoría de la autobiografía | 37 |
| 2. EL DIARIO | 41 |
| a. Diario y literatura | 47 |
| i. El diario en la historia. | 51 |
| ii. La función autor en el diario | 57 |
| iii. ¿Diario y literatura? | 68 |
| b. El diario como auto-figuración | 70 |
| i. Estructura temporal del diario | 73 |
| ii. La identidad narrativa. | 76 |
| iii. El diario: la identidad y el proyecto fragmentario | 80 |
| A MANERA DE CONCLUSIÓN | 87 |
| a. Algunas precisiones. | 89 |
| b. De los senderos por venir | 92 |
| BIBLIOGRAFÍA. | 94 |

*Descubro que no se puede retener el yo,
que es un puñado de arena en una mano angustiada*
ALEJANDRA PIZARNIK, Diarios



Introducción

No hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de una autobiografía
PAUL VALÉRY, “Poesía y pensamiento abstracto”

DE LA LITERATURA HE APRENDIDO que todos los caminos nacen con el anuncio de una ausencia y se recorren con el impulso de un deseo o de una necesidad. Y aunque mi camino por los cauces del diario íntimo no fue tan ordenado como uno literario, pues parece formado por la conjunción de elementos más bien azarosos, hoy me gusta pensarlo como un recorrido coherente que desembocó en este trabajo de investigación.

Pensaba así, para esta introducción, hacer todo un recorrido sentimental por la historia de mi interés en el diario íntimo, pero me di cuenta que quizá rastreándola, sus orígenes se podrían remontar hasta mis primeras interacciones con la escritura misma, de ahí que haya decidido hacer unos recortes y situar, como el inicio explícito de este trabajo, mi intención primera de hacer un análisis de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Mi interés por los *Diarios* de la poeta argentina se transformó rápidamente en un interés general por el diario como un tipo de texto que escapa a cualquier convención que yo conozca sobre la escritura y lo literario. Así, la primer pregunta frente al texto fue *¿cómo analizar un diario íntimo?*, pues antes de poder aventurar una lectura sobre un texto particular necesitaba elaborar un marco de indicaciones teóricas, y la búsqueda por ese marco me llevó a una serie de lecturas y consultas no sólo sobre el diario, sino sobre los temas que, inevitablemente, se relacionan con él, tales como escritura autobiográfica, intimidad, autor, sujeto, entre muchos otros.

De esta manera me acerqué en un primer momento, a una “joven” teoría de

la autobiografía que ha visto diversas discusiones sobre los diferentes textos que se pueden considerar dentro del conjunto, como la autobiografía, las memorias, la epístola o el diario íntimo; sin embargo, cuando abrí la puerta del estudio del diario íntimo y sus especificidades, mi búsqueda se enfrentó con una gran falta de herramientas teóricas para el análisis del diario en un contexto literario, y he ahí la gran ausencia que definió, en gran medida, este trabajo, pues me encontré con algo así como un camino sobre el que no se podía seguir indicaciones, sino que había que ordenarlas e incluso construirlas a cada paso.

Y si bien en los últimos años la teoría de la autobiografía ha visto un crecimiento notable y se ha establecido como un tema relevante en diferentes áreas de estudio, las discusiones sobre el diario íntimo han conformado un grupo más bien disperso donde el único consenso parece ser la afirmación de que el diario es un texto problemático.

Por un lado, una característica de la bibliografía sobre el diario es que hay, más que trabajos extensos, artículos y ensayos breves que por la mera extensión no profundizan demasiado como lo son los excelentes trabajos de teóricos como Irina Paperno o Eckhard Kuhn-Osius, citados en esta investigación. Destacan trabajos de la tradición francesa con teóricos como Béatrice Didier (*Le journal intime*, 1976) y Alain Girard (*Le journal intime*, 1963), sin embargo, me resultó imposible acceder de manera completa a estos textos, pues no encontré más que las introducciones que reproduce la *Revista de Occidente* en su número sobre el diario íntimo. Y en la tradición española, por ejemplo, no sólo hay una falta de bibliografía teórica sobre el diario íntimo, sino que Laura Freixas habla de una ausencia general de diarios íntimos: “En cuanto a los grandes escritores españoles del XIX, ni uno solo de ellos, en contraste con sus coetáneos franceses, nos has dejado un diario” (7).

En ese sentido, se puede observar cómo el diario ha sido estudia-

do desde diferentes disciplinas y con objetivos y enfoques variados: en el campo de la autobiografía, el diario, con su escritura íntima y aparentemente desordenada, suele situarse en segundo plano frente al documento público y unificado que es la autobiografía. La historia se ha acercado al diario como un tipo de texto que puede aportar información sobre determinadas épocas o eventos, pero también discute sobre la validez misma de considerar al diario como un documento histórico. Por otro lado, los estudios feministas conforman un grupo que ha mostrado un gran interés en el diario, pues los diarios íntimos de mujeres han sido considerados como un espacio ideal para observar el desarrollo de la subjetividad femenina y pensar diferentes problemas sobre género y marginalidad. La crítica literaria, por su parte, suele buscar en el diario elementos o indicios que sirvan para la interpretación del resto de la obra del autor. Así, los estudios sobre el diario se han acercado a éste buscando *algo* que el texto puede proporcionar para otras discusiones, pero no se ha desarrollado un vocabulario o una herramienta que sirva para abordar el estudio del diario en sí.

Sin embargo, el problema de la falta de herramientas para el estudio del diario en un contexto literario se tiene que buscar más allá de una mera falta de atención, pues es una situación que se relaciona con la posición inestable que el diario ocupa entre la historia, la autobiografía y la literatura, es decir, antes de buscar el análisis literario del diario, se tiene que prestar atención a la pregunta misma sobre su valoración y posición en el marco de diferentes discursos.

Por lo anterior, este trabajo pasó del interés en un texto particular a convertirse en la búsqueda de condiciones generales para contribuir a la creación de una herramienta que pueda guiar, en un futuro, el análisis de un diario íntimo. Y en este sentido, mi trabajo, a partir de la lectura y el análisis de diferentes diarios y fenómenos autobiográficos, así como de distintas aproximaciones provenientes

de diferentes disciplinas, propone una serie de consideraciones teóricas sobre el diario.

El diario, definido por Nora Catelli como “el género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo” (Catelli 45) es un texto cuyo estudio debe considerar una gran cantidad de problemáticas: la escritura del diario acotada al calendario obliga a reflexionar sobre la temporalidad y la narración; el ejercicio de un sujeto que escribe para sí mismo pone en la mesa la discusión más amplia sobre los ámbitos público, privado e íntimo, así como sus fronteras; un diario publicado y con el nombre de un escritor en la portada, apela, inevitablemente, a pensar la figura del autor y las reflexiones que, desde “La muerte del autor” en 1968, se han suscitado; y finalmente, el énfasis que un texto como el diario pone en el sujeto, implica acercarse a problemáticas no sólo relacionadas con la identidad, sino también de representación, lenguaje y referencialidad.

Por tanto, para poder presentar una discusión productiva sobre el estudio del diario, me pareció necesario acotar las problemáticas abordadas, pues de otra manera, me temo que podría haber caído en un trabajo que, abarcando demasiados temas, no profundizara en ninguno. Decidí entonces, delimitar mi trabajo a tres problemáticas o temas específicos, en primer lugar el desarrollo de la teoría de la autobiografía, para, a continuación, desarrollar la relación entre diario y literatura, así como el problema de la estructura temporal del diario y las consecuencias de ésta en el proceso de auto-figuración.

De esta manera, en el primer apartado se hace un recorrido sobre la teoría de la autobiografía y la clasificación que James Olney hizo de ésta en 1978, pues aun cuando esta teoría no presta una particular atención al diario y sus especificidades, su desarrollo sirve como un primer marco general para el estudio de cualquier género íntimo. Los trabajos de teóricos como Georg Misch, Georges Gusdorf o Philippe Lejeune sirven para delinear un primer camino, pues iluminan los

aspectos a considerar cuando se trabaja un texto autobiográfico; por su parte, el trabajo de Paul de Man en “Autobiography as De-Facement” (1979) da cuenta de una visión postestructuralista que pone un énfasis en el lenguaje y que funciona en mi trabajo para dar sentido al diario y su escritura.

Después de haber presentado los problemas principales tratados en los estudios sobre la autobiografía, el segundo capítulo se concentra ya, de manera específica, en una discusión sobre el diario y sus particularidades.

La primera sección aborda un problema que no es menor, y que es, quizá, el tema más importante cuando se pretende hablar del diario como un texto literario, pues en “Diario y literatura” se aborda la pregunta misma *¿se puede considerar el diario íntimo como literario?* Para atender esta cuestión se observan diferentes maneras en las que ha sido estudiado el diario y se presta atención a su historia, desde sus orígenes como práctica de registro comercial hasta lo que se puede considerar su conformación como género literario. Posterior al desarrollo histórico propongo a la figura del autor como un elemento clave en la relación entre diario y literatura, y a partir de los planteamientos de Roland Barthes en “La muerte del autor” (1968) y Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969) reflexiono sobre la función-autor en el diario y sus implicaciones para la definición de su lugar en el sistema literario.

En el último apartado, titulado “El diario como auto-figuración”, retomo ciertos planteamientos de Paul de Man para entender al diario como un texto que, con una estructura tropológica basada en la prosopopeya, se encarga de figurar la identidad del sujeto que escribe. Establecido lo anterior, sugiero a la estructura temporal del diario como uno de los elementos más importantes a considerar para el análisis, pues entre una escritura sumamente variable, la disposición del tiempo se puede ver como un elemento constante. Posteriormente,

introduzco el concepto de “identidad narrativa” de Paul Ricoeur y lo utilizo para remarcar la importancia de la estructura temporal y así mismo para sugerir una interpretación de sus implicaciones, estando estas fuertemente relacionadas con la actividad lectora.

Finalmente, sólo me queda pensar en la relevancia que este trabajo y este tema pueden tener hoy en el panorama de los estudios literarios, o pensar incluso en el deseo o la necesidad que impulsó mi recorrido por los conceptos y argumentos trabajados, pues el diario íntimo no es un texto que se pueda situar entre los géneros canónicos o dominantes en la historia literaria, pero sí es un texto cuya popularidad ha ido en incremento en los últimos años, hecho que se puede observar con las publicaciones, reediciones o el rescate cada vez más constante de este tipo de textos, sobre todo cuando a la portada la engalana la firma de una figura literaria ya establecida.

El diario es un texto que desafía convenciones no sólo por su dimensión textual sino también por sus modos de producción y circulación. Y pienso que no sólo la popularidad, sino la resistencia misma del diario es la que marca la relevancia de estudiarlo, pues habla de maneras diferentes de trabajar con el lenguaje y la escritura, pero también maneras diferentes de concebir temas como el sujeto o la identidad, pues los textos autobiográficos son, a final de cuentas, testimonios de una humanidad cuyos sujetos reflexionan sobre sus identidades y sobre las formas en que estas se construyen, así como de la capacidad que tienen para transformarse a lo largo del tiempo. En el diario la reflexión se produce por un sujeto que se interroga frente al espejo, y aun cuando suele hacerlo a solas, el diario ha encontrado la manera de traspasar límites entre lo íntimo y lo público, o incluso, entre lo literario y lo no literario.

Por lo tanto, estudiar el diario íntimo y proponer nuevas herramientas para abordarlo en el ámbito literario, debe servir como una vía de reconocimiento de sus complejidades y virtudes, y como un

cuestionamiento de su carácter de mero recurso de información referencial para otros temas. Estudiar el diario debe servir para sacarlo del silencio y escuchar la evocación que hace sobre sí mismo, la literatura, el lenguaje o sobre ese sencillo tema que es el sujeto.





Entre el espejo, la máscara y la ausencia.

Teoría de la autobiografía

Sobre la evaporación y la centralización del Yo. Todo consiste en eso
CHARLES BAUDELAIRE, Diarios íntimos

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA ha adquirido una popularidad considerable, prueba de ello es que cada vez se publican más autobiografías, epistolarios, diarios íntimos, memorias, o textos –como la autoficción– que transitan y juegan entre las fronteras de lo autobiográfico. Sin embargo, la autobiografía no es nueva en la historia de Occidente, se puede hablar de escritos autobiográficos que datan de la Antigüedad como la “Carta VII” de Platón, -denominada por algunos pensadores como la “primera [auto]biografía” (García Fernández 183)-; del siglo IV como las *Confesiones* de San Agustín; del siglo XVII como los *Ensayos* de Montaigne, o del siglo XVIII como las *Confesiones* de Rousseau. Si bien es complicado marcar un momento específico o un texto como el inicio de la autobiografía -ya que mucho depende del enfoque o la definición que se utilice- lo que es certero es que la práctica de escribir sobre la vida de uno mismo ha estado presente desde tiempos ancestrales.

Curiosamente, las lecturas críticas sobre el género autobiográfico son bastante recientes, no es sino hasta finales del siglo XIX que se puede encontrar “the first wave of modern criticism on the field” (Smith y Watson 113) y es en la segunda mitad del siglo XX donde tienen lugar las discusiones más ricas y fructíferas del campo. No obstante, el corto periodo en el que se ha desarrollado

la teoría autobiográfica no ha impedido un extenso desarrollo, y su evolución a pasos agigantados ha situado la discusión en un lugar significativo en los estudios literarios: “As autobiography has been the dominant mode in literature of the twentieth century, so critical attention to the questions posed by the autobiographical act has become the principal preoccupation of theorists across the entire critical spectrum” (Olney, “Review” 621).

La teoría de la autobiografía cobra importancia en el contexto de la creciente producción de las literaturas del yo, pues contribuye a dar sentido no sólo a los textos y sus elementos o configuraciones, también a una serie de temas que se pueden vislumbrar en el circuito de lo autobiográfico, tales como sujeto, identidad, autor, escritura, intimidad, entre otros. Este capítulo, por tanto, pretende realizar un breve recorrido histórico por la teoría de la autobiografía para comprender de dónde han partido y cómo se han desarrollado los principales conceptos que permiten interpretar, leer y acercarse de diferentes maneras al mundo autobiográfico. Las concepciones discutidas servirán, posteriormente, como la base necesaria para el estudio del diario íntimo.

A. BIOS, AUTOS, GRAPHÍA

Alrededor de los años 80, James Olney, uno de los teóricos más influyentes de la teoría sobre la autobiografía en los últimos años, publicó una serie de ensayos sobre la teoría de la autobiografía. En textos como “Autos-Bios-Graphien: The Study of Autobiographical Literature” o “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction” estudió y organizó las diferentes lecturas críticas y teóricas que existían en torno a la escritura autobiográfica. Sus observaciones y propuestas se convirtieron rápidamente en un material fundamental para cualquier estudiante

o investigador que se acerque al análisis de los textos autobiográficos.

Olney sugirió que se puede estudiar a la teoría de la autobiografía en tres etapas históricas que se ajustan a las tres raíces de la palabra autobiografía: *autos*, *bios* y *graphía*; a manera de encabezados, cada parte señala un acercamiento distinto al fenómeno autobiográfico: “What do we mean by the self, or himself (*autos*)? What do we mean by life (*bios*)? What significance do we impute to the act of writing (*graphie*) – what is the significance and the effect of transforming life, or a life, into a text?” (Olney, “Autobiography” 6).

i. Bios

No one is so well qualified as myself to describe the series of my thoughts and actions

EDWARD GIBBON, *Miscellaneous Works*

La primera etapa en la teoría de la autobiografía se caracteriza por el énfasis que se pone en la relación de los textos autobiográficos con la historia y en la importancia que se le da a la autobiografía como el retrato fiel de una vida. A finales del siglo XIX, Wilhelm Dilthey, filósofo e historiador alemán concebía a la autobiografía como “the highest and most instructive form in which the understanding of life comes before us” (ctd en Misch 8) y abogaba por su uso en la escritura de la historia. Influenciado por Dilthey, el filólogo alemán Georg Misch continuó con el estudio sobre la autobiografía; para él, la cualidad autorreferencial de los textos autobiográficos producía un espacio único para el estudio de la vida humana, pues un escritor que habla sobre su propia vida es el que puede dar el más acertado y objetivo retrato de esta, “the man who sets out to write the story of his own life has it in view as a whole, with unity and direction and a significance of its own” (Misch 7).

Sin embargo, en esta perspectiva no se concibe a la vida como una simple sucesión de acciones y procesos naturales, sino como una marcha acompañada de autoconciencia y conciencia sobre el mundo,

así que la autobiografía no sólo produciría conocimiento sobre eventos objetivos en una vida sino que hablaría, también, de la vida tal como se experimentó, o como dice Misch: “life as actually lived” (14).

En este sentido, la autobiografía produce conocimiento sobre la vida de un ser humano y sobre la manera en la que experimenta y reacciona al mundo, pero dicho conocimiento no se reduce a la vida de un individuo sino que, además, es el reflejo de una época: “Though essentially representations of individual personalities, autobiographies are bound always to be representative of their period” (Misch 12). Así, Georg Misch comenzó a trabajar en una empresa ambiciosa: escribir la historia de la autobiografía desde la Antigüedad. Tal trabajo, esperaba Misch, mostraría “las formas peculiares en que el ser humano ordena su experiencia en un momento histórico determinado” (Loureiro 2) y daría cuenta del proceso de conformación del hombre occidental.

Cabe destacar que para Misch las autobiografías de interés eran aquellas de los hombres ilustres que participaron en la vida pública de su época, aquellos que directamente provocaron cambios en la sociedad a través de puestos militares, políticos, como figuras intelectuales, etc., pues eran estos los *representativos* de una sociedad en un periodo determinado (Smith y Watson 114). El problema principal de este enfoque es que dejó fuera de consideración a otros tipos de escritura autobiográfica practicados por sujetos que no formaban parte de la esfera pública. Traigo esto a colación no sólo por lo interesantes que se presentan los estudios sobre autobiografía y su relación con conceptos como canon, poscolonialismo o feminismo, sino porque, aún cuando los criterios básicos de Misch fueron rápidamente superados, la actitud excluyente y jerarquizadora que plantea como legítima una forma de escritura autobiográfica frente a otras, estableció la manera de acercarse a las autobiografías, así como de clasificarlas y valorarlas. Hasta hace relativamente poco tiempo, las autobiografías de sujetos

más bien marginales permanecieron fuera de la circulación literaria o de la consideración en círculos académicos.

La *Historia de la autobiografía* se vio inacabada por la muerte de Misch y el trabajo sólo llegó al Renacimiento, pero las aportaciones tanto de Wilhelm Dilthey como de Georg Misch fueron pasos indispensables para las consecuentes consideraciones teóricas sobre la autobiografía.

En términos generales, se puede decir que la etapa del *bios* apeala a una escritura que representa de manera transparente las ramas de la vida y de la conciencia humana, pues las autobiografías como conjunto forman un excelente medio para comprender el desarrollo histórico de la humanidad cuando se mira a los hombres que la han forjado. Enfocarse en el *bios* implicó estudiar y valorar a las autobiografías por el tipo de vidas que estas retrataban, así como por la información que proporcionaban a discursos como la psicología o la historia. En esta etapa, el trabajo del crítico es el de evaluar el carácter de quien escribe y la verdad histórica de los hechos que narra.

ii. Autos

*L'invention du miroir paraît ici avoir
bouleversé l'expérience humaine*

GEORGES GUSDORF, Conditions et limites de l'autobiographie

En la etapa del *bios* se elevó a la autobiografía a un punto importante de atención crítica; sin embargo, el enfoque se quedó en la esfera del discurso histórico, pues la preocupación no era tanto por la autobiografía como lo era por la historia y lo que ésta podía obtener de los textos autobiográficos. La segunda etapa, la del *autos*, se caracteriza por cuestionar la idea de textos transparentes y objetivos y concentrarse en el sujeto y su autorepresentación. Esta es la etapa considerada por diversos críticos como el inicio efectivo de una teoría de la autobiografía, pues se formularon las preguntas que al día de

hoy siguen dirigiendo espacios importantes de la discusión y se dio “the application of a systematic literary analysis to canonical autobiography that parallels in intent and seriousness that addressed to the novel, poetry and drama” (Smith y Watson 122).

James Olney atribuye el gran desplazamiento que inaugura la etapa del *autos* al teórico francés Georges Gusdorf con la publicación en 1956 del ensayo “Conditions et limites de l'autobiographie”, texto seminal que problematizó más allá de lo que habían logrado sus antecesores cuando trasladó el enfoque de la relación entre autobiografía e historia hacia aquella de autobiografía y sujeto (Loureiro 2). Por otro lado, Sidonie Smith y Julia Watson remarcan la importancia del ensayo “Notes for an Anatomy of Modern Autobiography” de Francis R. Hart en el ámbito anglosajón, ya que el ensayo de Gusdorf impactó sobre todo en los círculos franceses (122).

De cualquier manera, se prefiera el trabajo de Gusdorf o el de Hart, los autores corresponden en las preocupaciones principales que caracterizan la etapa del *autos*, ya que sus propuestas son parte, en un sentido más amplio, de cambios en la concepción general del sujeto. La idea de un sujeto unificado y universal se vio cuestionada por diversas reflexiones provenientes del marxismo, el psicoanálisis freudiano o la lingüística de Saussure (Smith y Watson 123-124). Las nuevas corrientes apuntaban a un sujeto que perdía autoridad y agencia, un sujeto más bien interpelado por elementos como la ideología, el inconsciente o el lenguaje. De ahí que al pensar en autobiografía, la idea de un sujeto capaz de presentar su vida y su personalidad en un texto objetivo ya no era sostenible, o como mencionan Sidonie Smith y Julia Watson: “the project of self-representation could no longer be read as direct access to the truth of the self” (125).

Gusdorf reconoce que el sujeto y la manera en la que se concibe ha fluctuado en el tiempo y en el espacio, y afirma, por tanto, que la autobiografía no ha existido siempre ni en todas las culturas. La

autobiografía de la que habla Gusdorf es un producto exclusivamente occidental y de la tradición cristiana, de una conciencia de la vida individual separada de la colectiva y una concepción del tiempo como histórico en lugar de cíclico (Smith y Watson 125).

Después de haber delimitado el espacio en el que se desarrolla la autobiografía, Gusdorf hace una distinción importante: si en la etapa del *bios* el interés de la autobiografía se concentraba en las grandes vidas de los grandes hombres, es decir, en la esfera pública de la vida, para Gusdorf el valor de la escritura autorreferencial se encuentra en los recorridos que se hacen por la vida privada, aquel ámbito al que sólo puede acceder el hombre que habla de su propia vida, el historiador que se toma a sí mismo como objeto (Gusdorf 31). Sin embargo, y es este el gran aporte de Gusdorf, la vida que retrata el escritor de una autobiografía no se dispone de manera exacta u objetiva, pues no es una imagen estática sino el retrato de un ser cruzado por el tiempo. La unidad presente en la autobiografía no viene de la vida en sí sino de un trabajo de reflexión posterior, el trabajo del autobiógrafo “is to reassemble the scattered elements of his individual life and to regroup them in a comprehensive sketch” (Gusdorf 35) de manera que la condición de la autobiografía pasa de la objetividad a ser reconstrucción y ordenación.

Concebir a la autobiografía como reconstrucción implica, entonces, hablar de interpretación o lectura, pues el ejercicio de escribirse (de manera retrospectiva) está influido por la memoria y por el hecho de que el sujeto que escribe desde el presente no es el mismo ya que fue en su pasado (Gusdorf 39). En la autobiografía no sólo se encuentra una serie de hechos sino la toma de conciencia y la reflexión, por parte del escritor, de estos; de ahí que Gusdorf hable de la autobiografía como una “segunda lectura de la experiencia” y aunque esto pudiera parecer un inconveniente, ya que la subjetividad amenazaría con alejar al sujeto de la máxima verdad a la que aspira, para Gusdorf

la segunda lectura es más verdadera que la primera pues añade a la experiencia la conciencia sobre ésta (Gusdorf 38). Una de las consecuencias del trabajo de interpretar y reordenar es atribuir nuevos significados a diferentes momentos de una vida; en la autobiografía el trabajo de ordenación implica algo más que la mera recapitulación de una vida, es el trabajo de un ser que busca y selecciona momentos específicos para decir quién es. Para justificarse y dar sentido a su persona, el sujeto autobiográfico se autodefine a través de lo que escribe: “[autobiography] does not show us the individual seen from outside in his visible actions but the person in his inner privacy, not as he was, not as he is, but as he believes and wishes himself to be and to have been” (Gusdorf 45).

La última problemática a la que se acerca Gusdorf es la que se refiere a las dimensiones histórica, artística y antropológica de la autobiografía. Aunque no descarta a la autobiografía como un documento útil para la historia, el teórico francés piensa que la dimensión artística es más importante, pues la armonía en el estilo o la belleza en las imágenes que articulan el recorrido hacia la *verdad del hombre* responden a una composición más bien literaria (Gusdorf 43); sin embargo, para Gusdorf, el carácter artístico es secundario frente al antropológico, ya que la autobiografía sirve, en última instancia, para observar las maneras en las que el ser humano se conoce y se concibe.

Por tanto, Gusdorf apela por una crítica que se dé más allá del trabajo detectivesco de buscar y corregir inexactitudes históricas, él piensa en una crítica que pueda iluminar los significados más amplios en la escritura autobiográfica: “there is need of a second critique that instead of verifying the literal accuracy of the narrative or demonstrating its artistic value would attempt to draw out its innermost, private significance by viewing it as the symbol, as it were, or the parable of a consciousness in quest of its own truth” (Gusdorf 44).

Georges Gusdorf dedicó gran parte de su trabajo académico al estudio de las autobiografías y aunque se pueden observar diferentes etapas y concepciones en su trayectoria, su proyecto general siempre se guió por un interés epistemológico en las formas del conocimiento y autoconocimiento humano (Camarero 59).

Como se ha visto, la etapa del *autos* inició gracias a una serie de dudas inquietantes frente al sujeto y su agencia; el sujeto y su auto-representación; o el sujeto y su relación con el pasado o la escritura, y todo desembocó en una idea de la autobiografía como producto de un ser dinámico que no sólo observa y habla de su vida, sino que crea los significados que la acompañan. En esta etapa la fórmula de Lequier “to create and in creating to be created” sería el lema perfecto para la autobiografía (Gusdorf 44).

iii. Ego es quien firma ego
o “*El pacto autobiográfico*”

Me parece necesario, antes de entrar a la etapa de la *graphía*, discutir el trabajo de Philippe Lejeune y particularmente su concepto del “pacto autobiográfico” (1975). Aún cuando James Olney omite la mención de Lejeune en la clasificación *Bios, Autos, Graphia* –omisión injusta para algunos críticos como Paul John Eakin– su trabajo es de una importancia capital, pues encendió el debate teórico sobre la autobiografía en Europa con sus análisis tan extensos como esquemáticos y minuciosos.

Es difícil situar a Lejeune en una de las categorías de Olney, lo cual no representa un problema mayor pues las categorías deben servir como una guía para entender el desarrollo teórico sobre la autobiografía y no como un índice restrictivo para hablar –o no hablar– de diferentes autores y conceptos. El trabajo de Lejeune es difícil de catalogar pues sus formulaciones no parecen encajar estrictamente

en una etapa u otra, de ahí que me aventure al decir que Lejeune sirve como un puente entre la etapa del *autos* y la *graphía* ya que sus planteamientos parecen centrarse en una primera instancia en el sujeto, pero al introducir una discusión lingüística se alejan del *autos*; sin embargo, no llegan a explotar plenamente las preocupaciones que se tratarían en la etapa de la *graphía*.

Lejeune, en su emblemático texto “El pacto autobiográfico”, se esfuerza por encontrar las características particulares que separan a la autobiografía de otras escrituras autobiográficas posibles¹ o géneros literarios y brinda para esto su famosa definición de autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 50).

Con esta definición, Lejeune introduce parámetros tales como la forma del lenguaje o el manejo del tiempo, con los cuales separa la autobiografía de textos como el diario íntimo (que no cumple con la narración retrospectiva), las memorias o el poema autobiográfico. Sin embargo, el crítico francés encuentra que la definición no permite distinguir totalmente entre autobiografía y novela autobiográfica, por lo que el resto de su ensayo se guía por un esfuerzo de justificar teóricamente una diferencia entre el discurso ficticio de la novela autobiográfica y el factual de la autobiografía. Al notar que no hay características exclusivamente textuales que sirvan para dicha distinción, Lejeune tiene que recurrir a elementos extratextuales e introduce la equivalencia autor/narrador/personaje como el elemento esencial para la existencia de la autobiografía.

Narrador y personaje son instancias textuales que, a través de pronombres, no remiten más que al sujeto de la enunciación y como bien lo apunta Lejeune, siguiendo a Benveniste, “ningún pronombre personal, posesivo, demostrativo, etc, ha remitido jamás a un concepto, sino que ejerce simplemente una función que consiste en

¹ Memorias, epístola, novela autobiográfica, diario íntimo, etc.

enviar a un nombre o a una entidad susceptible de ser designada por un nombre” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 59), de ahí que Lejeune encuentre la solución añadiendo al *autor real* en la ecuación. Para el teórico francés la marca del autor reside en el *nombre propio* y es este, como categoría léxica, el que funciona como marca textual de una entidad extratextual que sería la *persona real* “una persona cuya existencia está atestiguada por su estado civil y es verificable” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 60).

Pero Lejeune lleva más lejos su conceptualización cuando decide situar la particularidad de la autobiografía desde la situación del lector e introduce así el denominado “pacto autobiográfico”, un tipo de contrato que existe entre el lector y el autor o la firma del autor. El pacto autobiográfico refiere a una manera de acercarse a un texto y de leerlo con la certeza absoluta de que lo que se lee pertenece al orden de lo *real*:

Quando, para distinguir la ficción de la autobiografía, se trata de determinar a qué remite el yo de las narraciones personales, no hay necesidad de referirse a una imposible referencialidad extratextual: el mismo texto ofrece a fin de cuentas ese último término, el nombre propio del autor, a la vez textual e indudablemente referencial. Si esta referencia es indudable es por estar fundada en dos instituciones sociales: el estado civil [...] y el contrato de publicación; no tenemos, por lo tanto, razón alguna para dudar de la identidad (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 75).

Lejeune termina su ensayo argumentando que la autobiografía se define, entonces, por el tipo de lectura que provoca y llama a la autobiografía un género “contractual”, para proponer que otros tipos de textos conllevan otros tipos de lectura y contrato como la novela y el pacto novelesco. El texto concluye brindando una idea de cómo estudiar a las autobiografías a través del tiempo: “La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes textos [...] y los diferentes tipos

de lecturas a que esos textos son sometidos” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 87).

El trabajo de Lejeune no está exento de críticas y objeciones, el mismo Gusdorf en un congreso en *La Sorbonne* criticó las propuestas de “El pacto autobiográfico” pues veía en ellas y en su espíritu de disección una serie de ataques arrogantes a la *humanidad* que realmente caracteriza a la autobiografía (Olney, “Autobiography” 18). Por otro lado, la famosa definición se ha enfrentado a innumerables oposiciones; para algunos críticos, afirmar que la autobiografía sólo puede estar escrita en prosa, implica excluir a grandes nombres y trabajos como los de Byron o Whitman (el mismo Paul de Man articula su teoría de la autobiografía con la observación de un poema de Wordsworth); por su parte, John Paul Eakin concuerda con Lejeune, “yo estaría de acuerdo en que la autobiografía tiende a darse en prosa, por la razón lógica de que la narrativa es la forma literaria temporal por excelencia” (12)² sin embargo, se puede notar la diferencia con el tono más bien excluyente de Lejeune.

Meri Torras, de manera sarcástica, cuestiona la delimitación temática que plantea la definición “¿qué parte de la existencia cree Lejeune que debe llegar a contarse para que se trate efectivamente de una autobiografía? ¿En qué se mide? ¿En años? ¿En conflictos vitales? ¿En canas?” (14) y cree que la definición es, en general, prescriptiva y excluyente al privilegiar una forma de escritura autobiográfica frente a otras posibles “¿por qué una de las ‘formas íntimas de la literatura’ se erige por encima del resto como muestra de la *auténtica autobiografía* y relega despóticamente las otras al reino de las *no-autobiografías* o de las *autobiografías mutiladas*?” (Torras Francés 14).

Cabe destacar que el concepto de pacto autobiográfico se desarrolló en una época en la que el estructuralismo ya había transformado el panorama de los estudios literarios; las certezas sobre la referencialidad del lenguaje o de la figura del autor como origen único del

² Faltaría la consideración, sin embargo, de la distinción entre narrativa y prosa.

texto, se encontraban desafiadas por la lingüística, la narratología o la teoría literaria en general. Los planteamientos y esquemas de Lejeune resonaron como prescriptivos en un contexto que buscaba ampliar los horizontes de lectura e interpretación de los textos, no reducirlos a contratos inviolables. Sin embargo, concuerdo con José María Pozuelo cuando dice: “Que el ‘yo’ autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no impide que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída –y de hecho lo sea tantas veces así– como un discurso con atributos de verdad” (202). Es decir, se puede deconstruir y explorar el discurso autobiográfico para encontrar en el lenguaje una serie de imposibilidades como la de representación y referencialidad, pero eso no previene que la autobiografía se llegue a leer e interpretar como un documento factual. Como el mismo Lejeune lo marca, cuando en la lectura de una autobiografía surge una duda respecto de un evento retratado, la duda misma implica el valor de verdad que se le atribuye al texto, pues no se dudaría de un texto ficcional cuando el pacto implícito es uno que ronda más bien por los campos de la invención y lo imaginativo.

Pensar en el lector de las autobiografías se presenta entonces como un punto importante de discusión, quizá no en los términos jurídicos de Lejeune, pero importante a final de cuentas.

iv. Graphía

En el campo del sujeto no hay referente
ROLAND BARTHES, Roland Barthes por Roland Barthes

El desarrollo de este trabajo cada vez asemeja más a un camino de dudas que crecen de manera exponencial y la etapa de la *graphía* no es una excepción, en todo caso es una explosión donde las certezas de la autobiografía (si aún existían) se deshacen en una serie de sospechas

que cada vez abarcan más elementos. Si bien la característica principal de esta etapa es el giro hacia el lenguaje, es también la etapa que abarca o, en todo caso, abre un sinfín de horizontes para el estudio de la autobiografía, pues influido por la ruptura postestructuralista en los estudios literarios, el campo de los géneros íntimos se nutre de sus ansiedades: se reta la idea de un sujeto anterior e inalterable que existe afuera del discurso; hay una percepción de los textos como inestables; la auto-representación se piensa más bien como dinámica y discursiva; se desconfiaba de la estabilidad de las categorías genéricas; y las discusiones sobre verdad y referencialidad divergen en mayor medida de las concepciones tempranas sobre autobiografía (Smith y Watson 142-143).

Hoy en día, los estudios críticos sobre la autobiografía están en constante relación con campos como el de los estudios culturales, el feminismo, el poscolonialismo, etc., y pretender la mención de todas las diversas aproximaciones es ya una empresa utópica, por lo que me voy a concentrar, específicamente, en el texto de Paul de Man “Autobiography as De-facement” publicado en 1979, ya que proporciona una excelente herramienta para acercarse a la dimensión lingüística y retórica presente en los textos autobiográficos, o como menciona Loureiro “si algún valor tiene la aportación de De Man es hacernos perder definitivamente la inocencia (o la ceguera) con que nos hemos acercado hasta ahora a la autobiografía” (6).

Paul de Man, teórico belga, considerado uno de los exponentes de la deconstrucción en Estados Unidos, empieza su texto criticando dos aspectos particulares que piensa han entorpecido los planteamientos de la teoría de la autobiografía. Por un lado, arremete en contra de la necesidad constante que ha tenido la crítica tradicional de definir genéricamente a la autobiografía, pues la discusión le parece estéril al trabajar un conjunto de textos tan heterogéneos como los autobiográficos³; por otro lado, De Man se acerca a la manera en que se ha

intentado definir a la autobiografía en contraposición a la ficción y observa cómo se ha asumido que la referencialidad, representación y diégesis son más simples y directas en la autobiografía, pero él (y es aquí donde introduce el primer punto que radicalizaría la discusión) reta dicha concepción:

Are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (De Man 920).

El primer movimiento de De Man implica la propuesta de que aquella vida que leemos en una autobiografía tal vez no está determinada por la vida que efectivamente el autor vivió o no, sino por los requerimientos y las convenciones del discurso, y no se refiere a esto con una visión simplista donde el autor manipula la información, sino como una característica donde “the writing of autobiography will be interrupted and disrupted by the arbitrary effects of language” (McQuilan 75). Una de las características primordiales en la etapa de la *graphía* y una consecuencia muy presente en el ensayo de De Man es la de la *des-autorización* del autor, pues así como Yeats llegó a decir “I have changed nothing to my knowledge and yet it must be that I have changed many things without my knowledge” en el prefacio a su autobiografía, el autobiógrafo visto en esta etapa pierde agencia, no es ya el productor consciente del sentido y es más una figura del discurso que su origen único.

Sugerir que las referencias del texto no son anteriores sino producidas por el discurso mismo, presenta una situación en la que se vuelve imposible distinguir entre autobiografía o ficción, por lo que De Man propone a la autobiografía no como un género sino como

³ Este punto se puede entender de manera más amplia con las problemáticas desarrolladas en el texto “La loi du genre” de Jacques Derrida, y en general las discusiones postestructuralistas que cuestionan la teoría de los géneros.

un modo de textualidad que puede estar presente en cualquier texto. Cuando en un texto el sujeto se presenta como el objeto de su propio entendimiento, entra en una estructura especular donde los dos *yos* implicados se determinan el uno al otro por relaciones de similitud y diferencia (De Man 921); la estructura especular es la manifestación de una estructura lingüística y tropológica basada en la *prosopopeya*:

The fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech. Voice assumes mouth, eye and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name *prosopon poiēn*, to confer a mask or a face (*prosopon*). Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration (De Man 926).

Así, la autobiografía no sería la representación directa de una vida y de un sujeto, sino una construcción retórica, la ambición referencial se transforma en ilusión y el referente se disuelve en una ficción. En la estructura especular, la *prosopopeya* busca la *figuración* del sujeto, pero al estar el lenguaje conformado por tropos, al ser figuración “it is indeed not the thing itself but the representation, the picture of the thing” (De Man 930) de ahí que la figuración lleve a una irremediable *des-figuración* de un sujeto que prueba ser imposible de aprehender. Por lo tanto, para De Man, el valor de la autobiografía no está en el conocimiento que produce sobre el sujeto –pues no lo produce– sino en que demuestra, a través de la estructura de sustitución, la imposibilidad de totalización de todos los lenguajes (De Man 922) es decir, la imposibilidad de aprehender completamente a los objetos o sujetos que busca, “language both gives a voice and takes it away” (Anderson 13).

No me parece que sea muy difícil observar el gran salto que implica la conceptualización de De Man con respecto a críticos como Misch, Lejeune o Gusdorf; desde su perspectiva tanto el sujeto como

el texto están disueltos en el lenguaje, un lenguaje que ya no es una vía de acceso al sujeto y sus complejidades sino un fenómeno complejo en sí, una estructura que, con la retórica, construye y al mismo tiempo priva. “Autobiography as De-facement” representa un enfrentamiento radical con todas las ideas previas sobre el fenómeno autobiográfico, sus objetos o sujetos, y sus alcances o límites. Y De Man concluye, sin dejar de ser radical: “Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of mortality by autobiography (the prosopopeia of the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores. Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause” (De Man 930).

B. SOBRE EL BOOM EN LA TEORÍA DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Se puede preguntar por qué es tan reciente el interés teórico en lo autobiográfico y una posible explicación se podría encontrar en la posición que han ocupado los géneros íntimos en el espectro literario; el “continente oscuro de la literatura”, como ha llamado a la autobiografía Stephen A. Shapiro, ocupaba una posición inestable en la que el estatus literario o no de las escrituras íntimas se encontraba indeciso. La tradición teórica privilegió por mucho tiempo la idea de una literatura definida por sus valores ficcionales y estéticos (Shapiro 423) y la autobiografía se había visto más bien ligada a discursos como el religioso, el histórico o incluso el psicológico. La inclusión de los géneros íntimos en la circulación literaria es cada vez más frecuente, basta con observar los múltiples textos autobiográficos que ahora se incluyen en las obras completas de autores consolidados, la publicación en vida de diarios íntimos o la edición, cada vez más usual, de epistolarios. El interés de los estudiosos de la literatura en el fenómeno autobiográfico estuvo condicionado por una serie de movimientos tanto en el sistema literario como en el contexto intelectual, filosófico y social.

Por otro lado, y a pesar de lo reciente que es la teoría de la autobiografía, también se puede preguntar el porqué de su crecimiento acelerado; desde los trabajos de Gusdorf en la segunda mitad del siglo XX la discusión no sólo ha escalado rápidamente sino que se ha expandido de manera que hoy es tema importante de conversación en eventos y publicaciones internacionales, pero cabe destacar que el surgimiento de interés no es en lo absoluto espontáneo, pues una serie de factores sociales y filosóficos le sirvieron como condiciones de posibilidad, como bien anotan Sidonie Smith y Julia Watson, la visión de un sujeto como universal y trascendental en la Ilustración, el individualismo radical impulsado por el romanticismo, el mito del *self-made man* de la Revolución Industrial, el paradigma del “gran hombre” en el discurso histórico, o el psicoanálisis Freudiano y sus herramientas para la autorreflexión (112) crearon un terreno fecundo para el interés creciente tanto en la escritura autobiográfica como en sus lecturas críticas.

Por su parte, James Olney piensa que la inclusión de la autobiografía en las discusiones literarias tuvo que ver con el giro que se dio del *bios* al *autos*, es decir, cuando las preocupaciones pasaron de la *vida* al *sujeto* en sí, ya que “behind every work of literature there is an ‘I’ informing the whole and making its presence felt at every critical point, and without this ‘I’, stated or implied, the work would collapse into mere insignificance” (Olney, “Autobiography” 22). Por otro lado, Olney también reflexiona sobre el crecimiento apresurado y al observar la gran variedad de aproximaciones concluye que a pesar de las diferencias, todas las reflexiones vienen de una ansiedad por el sujeto y la auto-conciencia y el auto-conocimiento: “The heart of the explanation for the special appeal of autobiography to students of literature in recent times: it is a fascination with the self and its profound, its endless mysteries and, accompanying that fascination, an anxiety about the self, an anxiety about the dimness and vulnerability

of that entity that no one has ever seen or touched or tasted” (Olney, “Autobiography” 23).

Si bien el enfoque principal en la etapa del *bios* era histórico, su búsqueda no dejó de ser una incesante preocupación por la conformación del hombre; la etapa del *autos* transformó el paradigma y convirtió el terreno autobiográfico en uno fecundo para las reflexiones sobre el sujeto, pues vio en la autobiografía el camino ideal para el auto-conocimiento; y la etapa de la *graphía* o de la ruptura postestructuralista, aún cuando explotó todas las ansiedades, aún cuando está más influida por imposibilidades que por certezas, no deja de agonizar por la idea de ese sujeto que busca negar, “however much they talk about genre or linguistics or deep-lying structures, what they are still troubling about is the self and consciousness or knowledge of it, even though in a kind of a bravura way some of them may be denying rather than affirming its reality or its possibility” (Olney, “Autobiography” 23).

Las diferentes reflexiones teóricas sobre la autobiografía se han desarrollado en relación con las valoraciones y concepciones generales sobre temas como el sujeto, la individualidad, la literatura, la escritura o el lenguaje. Abordar el desarrollo histórico de la teoría autobiográfica permite destacar todas las complejidades de un objeto que tal vez, en primera instancia, se podría pensar como simple y directo; por otro lado, tanto la clasificación de James Olney como las aportaciones de los críticos mencionados sirven como una primera herramienta para acercarse de una manera menos inocente al fenómeno de las literaturas del Yo.





El diario

*He tenido muchos amores –dije–
pero el más hermoso fue mi amor por los espejos*

ALEJANDRA PIZARNIK, “Un sueño donde el silencio es de oro”

UNA PERSONA SE SIENTA Y FRENTE A LA HOJA EN BLANCO escribe, a lo largo de los días, sobre sí misma y para sí misma. Ese es el esquema básico del diario íntimo, pero su aparente simpleza es engañosa, pues en esos movimientos, en esos gestos de escritura, se pueden leer un sinfín de complejidades que operan tanto a nivel textual como en términos de su circulación y recepción. ¿Por qué o para qué se escribe un diario? ¿Por qué se lee un diario y con permiso de quién? ¿Qué es la intimidad y cuáles son sus implicaciones y sus límites? ¿El diario tiene reglas? ¿Qué razones existen para publicar un diario? ¿Qué se lee en un diario? En un ambiente postestructuralista que tanto ha hablado de la muerte del sujeto y de la muerte del autor como figuras que por mucho tiempo se pensaron unificadas y ocuparon posiciones centrales en la historia, ¿qué tipo de lectura se puede hacer de un texto que vigorosamente se aferra a su avatar?

Las anteriores son tan sólo algunas de las inquietudes que pueden surgir cuando se piensa en el diario, pero quizá la pregunta más importante en el panorama de este trabajo es: ¿cómo hablar del diario? Es decir, ¿cómo analizar un diario en un contexto literario? ¿Cómo hablar de un conjunto de textos donde la norma parece ser la falta de norma? ¿Se puede hablar del diario en términos literarios? ¿Se pueden seguir las asunciones de sentido común que rodean al diario o qué nociones y conceptos hay que desmontar?

Si bien la teoría de la autobiografía sirve como una base fundamental para el análisis de cualquier escritura del yo, el diario presenta mecanismos y elementos que se alejan de la autobiografía canónica estudiada por teóricos como Georges Gusdorf o Philippe Lejeune; elementos como la disposición temporal, la fragmentariedad, las prácticas de escritura y publicación, o el espacio íntimo, se separan de las convenciones de la autobiografía y son particularidades del diario que necesitan ser estudiadas. Sin embargo, a diferencia de los estudios sobre la autobiografía, el terreno que han conformado los estudios sobre el diario es uno donde los comentarios teóricos son relativamente escasos y, sobre todo, dispersos, es decir, no parece haber consenso alguno sobre el diario y su escritura, sus componentes, su valor o la manera de trabajarlo. Como menciona Irina Paperno, “scholars do not know what to *do* with diaries [...] Most scholars today, literary critics and historians alike, know what is *not* to be done: diaries are not to be treated as if they provide an unmediated access to either experience or facts” (Paperno 565). Al parecer, se aprende de la teoría de la autobiografía al reconocer una escritura que no se puede considerar transparente u objetiva, pero las afirmaciones sobre el diario quedan en discusiones dispersas.

Como sugerí en el capítulo anterior, una manera de explicar la tardía aparición de la teoría autobiográfica puede ser a través de la posición marginal que por mucho tiempo ocupó la autobiografía en el espectro literario, pues su estatuto se encontraba ligado a otro tipo de discursos “no ficcionales” y “no artísticos”; de manera parecida, y en relación tanto con la literatura como con el género autobiográfico, el diario se ha encontrado con la fatalidad de estar en las orillas. Quizá sea por una dimensión textual que no reconoce reglas, pues en sus páginas puede existir cualquier reflexión, de la más nimia a la más profunda; cualquier nota o comentario es posible; citas, dibujos, fotos, u otros materiales, todos son bienvenidos, incluso mentiras o verda-

des; la escritura diarística: “is a realm of freedom, whose practitioners can decide for themselves how to behave, and then change the rules as they please” (Popkin 5), o como expresa Béatrice Didier, “el diario puede abrirse a cualquier cosa. Todo puede convertirse en diario. El diarista puede integrar en su texto las facturas de la lavandería, recortes de periódico, fragmentos, borradores de texto en gestación; a fin de cuentas, casi todo” (39). Es por eso que la dimensión textual se ha pensado como un espacio híbrido y proteico que hace imposible una clasificación formal aplicable a todas sus ocurrencias.

Por otro lado, el valor de su escritura es constantemente cuestionado y suele situarse en relación con diferentes discursos, como el literario, el histórico, o incluso el psicológico, es decir, se pregunta constantemente si la información que proporciona un diario puede ser considerada como histórica u objetiva, si contiene características literarias, o si los diarios sirven para acercarse a la psique de sus autores. Pero cabe observar que este tipo de consideraciones se acercan al diario siempre como un complemento, como un documento que pueda aportar *algo* a un discurso o género ya estudiado y definido, “within the academy, the diary has historically been considered primarily as a document to be mined for information about the writer’s life and times or as a means of fleshing out historical accounts” (Bunkers y Huff 1). De ahí que el lugar del diario haya estado entre los márgenes de diferentes discursos, géneros o prácticas, siempre moviéndose entre fronteras:

The diary, as an uncertain genre uneasily balanced between literary and historical writing, between the spontaneity of reportage and the reflectiveness of the crafted text, between selfhood and events, between subjectivity and objectivity, between the private and the public, constantly disturbs attempts to summarize its characteristics within formalized boundaries. The diary is a misfit form of writing, inhabiting the frontiers between many neighboring or opposed domains, often belonging simultaneously to several ‘genres’ or ‘species’ and thus being condemned to exclusion from both at once (Langford y West 8).

Otro tipo de acercamiento al diario se ha dado relacionando su marginalidad formal con una marginalidad política, racial o de género. En este tipo de lecturas destaca una gran lista de trabajos centrados en los diarios de mujeres, pues el diario se ha visto como un lugar privilegiado tanto para el desarrollo como para el estudio de la escritura y la subjetividad femenina. Nora Catelli, Margo Culley, Suzanne Bunkers, Cynthia Huff, Leigh Gilmore o Heather Beattie son algunas, entre muchas teóricas, que han estudiado diarios de mujeres, en diferentes épocas y regiones.

Suzanne Bunkers y Cynthia Huff en *Inscribing the Daily. Critical Essays on Women's Diaries* (1996) discuten las posibilidades de utilizar el género (*gender*) como una categoría analítica y se preguntan qué es lo que pueden aportar los diarios de mujeres a la discusión de las relaciones de género a través del tiempo o a los debates sobre la dicotomía público/privado (Bunkers y Huff 2). Las autoras observan que el diario, como forma de escritura con un desarrollo temporal específico e inscrita en lo cotidiano, tiene una significación especial cuando es escrito por mujeres: “Women’s daily, lived experience [...] has been denigrated by mainstream Western epistemology in favor of universality and the separation of the mind from the drudgery of daily, bodily tasks. The gendered construct of this mind-body separation places women squarely within the daily” (Bunkers y Huff 5).

Por su parte, Nora Catelli en su breve ensayo “El diario íntimo: una posición femenina” (1996) se concentra en la cuestión de la intimidad y en la relación de la escritura diarística con la mujer. Catelli repasa la etimología de la palabra *intimidad* y la relaciona con el verbo *intimar*, en el cual se pueden reconocer dos acepciones: “La primera, *introducirse* un cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa. La segunda, *introducirse* en el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad” (Catelli 46). Posteriormente, la escritora encuentra que de *intimar* también surge el término *intimidación* y que en las diferentes

acepciones de intimar se encuentra el sustantivo latino *timor*, que significa temor, “de donde ‘intimar’ significa, además de establecer una relación estrecha o de introducirse un cuerpo (o un afecto) por los poros, también ‘introducir temor’” (Catelli 46).

Catelli sugiere entonces que la intimidad se puede ver como una actitud o concepción sobre el sujeto y que se ha transformado a lo largo de la historia; para ilustrar esto da cuenta de las monjas y devotas que, en épocas anteriores a la modernidad, practicaban, por órdenes de sus superiores, el registro diario de sus pensamientos, pues se tenía que vigilar el estado de su relación con Dios: “Su extravío físico o psicológico era sometido a la fiscalización del varón superior, obligado a establecer, o deseoso de hacerlo, si en cada momento de su supervisión, el demonio acechante se mantenía a una distancia prudente de la mujer vigilada” (Catelli 48). En la época de Teresa de Ávila y de sus sucesivos confesores, la intimidad era un espacio susceptible a la intrusión de los demonios, pero la intimidad moderna adquiriría nuevos significados y maneras de concebirse, pues en el espacio íntimo ya no se teme a la intrusión sino que se espera “el desarrollo de la propia subjetividad” (Catelli 49). Para Catelli, las transformaciones que sufre la intimidad en la época moderna son significativas pues los demonios que antes se suponían externos, se fusionan con el sujeto; sin embargo, encuentra en la escritura íntima femenina un rasgo común que tiene que ver con las prácticas y condiciones de escritura, pues con el surgimiento del “ángel del hogar”⁴, el encierro en el que se desarrollaba la escritura pasa de una celda a la domesticidad. Pensando en la domesticidad como cárcel, Catelli sugiere que se podría pensar en el diario íntimo como una forma de escritura en la que se puede considerar una posición femenina, sin importar el género de la persona que escribe: “al describir la *posición femenina* en la escritura del diario íntimo, independientemente del sexo del autor, podríamos concebirla como una manera peculiar de

4 En el siglo XIX, tras cambios económicos y sociales, surge el “ángel del hogar”, modelo de mujer laica, esposa y madre “encerrada en el círculo familiar” (Catelli 50).

situarse frente a los demonios interiorizados que caracterizan el espacio de la intimidad moderna” (Catelli 54).

Así, diferentes teóricas han encontrado en los diarios escritos por mujeres elementos que justifican su particularidad y han estudiado diferentes relaciones entre lo femenino y la escritura diarística o íntima. Ya sea por su estructura fragmentaria; por su temática más bien ligada a lo cotidiano y doméstico; o por su tipo de producción en un ámbito privado, el diario desde la óptica feminista se ha considerado un instrumento propicio para la escritura femenina o, incluso, un tipo de escritura femenina en sí.

Por otro lado, la marginalidad formal del diario no sólo se ha relacionado con la marginalidad femenina, también hay una gran serie de aproximaciones que se concentran en el diario y sujetos en posiciones marginales políticas o de raza. Los diarios de esclavos o prisioneros de guerra también se han visto como espacios privilegiados para la voz de sujetos que no han tenido un acceso a las formas canónicas de producción, publicación y circulación.

Estudiar la marginalidad del diario pone en juego no sólo aspectos de la escritura diarística sino de la escritura autobiográfica, literaria e incluso académica; obliga a preguntarse por lo literario y sus modos de circulación, también invita a repensar aquello que se considera canónico y a cuestionar la atención que en la academia se le brinda a diferentes textos y el porqué se relega a otros. Por otro lado, es la posición marginal en el discurso teórico la que hoy presenta un desafío para cualquiera que se quiera acercar al análisis de un diario, ya que una gran parte de los estudios existentes lo aborda buscando las contribuciones que este puede hacer a otras disciplinas o áreas como la historia, la psicología, los *Women's Studies* o *African-American Studies*, etc. Hablar del diario en un contexto literario deviene una tarea complicada, principalmente por dos razones: en primer lugar, hablar del diario como literario implica acercarse a la pregunta

misma de su posibilidad, ¿es el diario literario?; y en segundo lugar, no existen realmente las herramientas o el vocabulario para el análisis, pues como se puede observar en la crítica de diversos diarios, estos suelen estudiarse como una nota al pie en el panorama más amplio que es la obra de un autor.

Es por eso que en los siguientes apartados me voy a dedicar a problematizar diferentes puntos del diario buscando contribuir a una herramienta teórica que permita el análisis, en un futuro, de un diario particular. Me acercaré, en primera instancia, a la relación del diario con la literatura y la posibilidad de llamar al diario “literario”; en segundo lugar, y partiendo del concepto de auto-figuración (o des-figuración) de Paul de Man, examinaré un aspecto central para el diario y su estructuración: la disposición temporal.

A. DIARIO Y LITERATURA

Las críticas al diario, a su valor, su tipo de escritura, e incluso sus escritores, no son pocas; adjetivos como egoísta, cobarde, tautológico, narcisista, hipócrita, artificial, estéril, etc.,⁵ han sido más que usados para describirlo, pues al parecer, una escritura sin reglas aparentes y sin intenciones claras de existir en un ámbito público, es capaz de generar una que otra discordia. En este sentido, cuando se trata de catalogar al diario y situarlo en un discurso específico, hay dos ámbitos que se encuentran siempre en los polos de la discusión, la literatura y la historia. Y si bien hay críticos que, como Irina Paperno, piensan que el diario tiene “potential historical as well as literary value” (Paperno 561), en este apartado me interesa principalmente mirar el polo de la discusión que se centra en la literatura.

La separación del diario de la literatura ha sido justificada con diferentes argumentos enfocados tanto en la estructura del texto como en su estatus de escritura íntima o privada, y en la paradoja de la publicación. Philippe Lejeune, con su famosa definición de autobiografía,

⁵ Véase el recorrido que Philippe Lejeune hace por estas críticas en “The Diary on Trial” en *On Diary*.

presentó un modelo como principal frente a otros posibles, y al diario lo excluye del modelo por no presentar una “perspectiva retrospectiva de la narración”⁶. Hans Rudolf Picard en “El diario como género entre lo íntimo y lo público” (1981) habla de tres grandes aspectos que separan al diario de la literatura; en primer lugar, establece que el “diario auténtico” es esencialmente *a-literatura*, pues al haber sido escrito en un ámbito privado al que sólo el propio escritor tiene acceso “carece precisamente de la condición más universal de toda Literatura: el ámbito público de la comunicación” (Picard 116); en segundo lugar, reproduce la idea de lo literario definido por su status de ficcionalidad, a diferencia del diario visto como un “género documental y descriptivo” (Picard 116); y finalmente, hace una distinción entre el carácter fragmentario del diario frente a la unidad⁷ en la literatura, cuando plantea que “las peculiaridades constitutivas del diario, es decir, su fragmentarismo, la incoherencia a nivel textual, su referencia a una situación vital concreta, lo abreviado de la información, no se avienen con el concepto de totalidad de la obra literaria, del *opus*” (Picard 116).

Estos apuntes le sirven a Picard para crear, posteriormente, una clasificación de tres tipos de diarios: el *diario auténtico*, escrito en un ámbito privado y sin intención alguna de ser publicado; el *diario literario*, “escrito con vistas a su publicación” (Picard 118); y el *diario ficcional*, que se da “cuando el diario pasa a ser una técnica de la narración ficcional” (Picard 119). Sin embargo, por el momento me interesan los puntos comentados porque se pueden observar, básicamente, los principales argumentos que han sido utilizados –no sólo por Picard– para negarle una dimensión literaria al diario: la idea de la literatura como instrumento de comunicación perteneciente al ámbito público, definida por un carácter ficcional y estructurada en una unidad. Por otro lado, sus apuntes muestran que responder si el diario es literario o no, tiene que ver, irremediablemente, con la idea misma que se tiene de la literatura.

⁶ Es curioso el caso de Lejeune, pues si bien su trabajo más reconocido es “El pacto autobiográfico”, donde excluye al diario, la epístola o las memorias de la categoría canónica de autobiografía, la última etapa de sus investigaciones cubre extensamente los territorios del diario íntimo. Véase *On Diary* de Philippe Lejeune, recopilación de varios artículos editada por Jeremy D. Popkin y Julie Rak.

⁷ Hay que recordar que la unidad es también una característica muy importante de clasificación cuando se habla de autobiografía canónica frente a escrituras como el diario o la epístola.

Me parece que el principal problema de los argumentos esbozados en contra de la posibilidad del diario como literario, y específicamente de la formulación de Picard, es que se plantean como absolutas y *esenciales* las características que se le atribuyen a lo literario, reduciendo así los matices y las complejidades tanto de la literatura como del funcionamiento del diario, pues como señala Harriet Blodgett, “diaries do not answer to a traditionally normative, but *inadequate* [cursiva mía] concept of literature” (7). Por otro lado, pienso que mucha de la argumentación en contra del diario tiene que ver más con juicios de valor que con juicios críticos, “most criticisms of the diary are based on value systems that are fundamentally at odds with the diary’s value system” (Lejeune, *On Diary* 154).

En primer lugar, se presenta la dicotomía público/privado y se asume que el diario auténtico no tiene un lector aparte del escritor mismo, discusión que se podría ampliar pensando en un concepto como el de lector implícito⁸ o con las conceptualizaciones que sitúan al lenguaje y al acto de escritura como irremediablemente públicos: “In light of the common belief that the diarist speaks only to himself, of himself, for himself, that he gives authentic expression to experience, let it be stressed that the experience itself in its privacy is speechless. As soon as something can be verbalized, it has found its place in the cognitive universe of all language users” (Kuhn-Osius 169). O como expresa Gadamer: “Lo que se fija por escrito se eleva, en cierto modo, a la vista de todos, hacia una esfera de sentido en la que puede participar todo aquel que esté en condiciones de leer” (471).

En segundo lugar, separar al diario definiendo a la literatura por su ficcionalidad, deja de lado toda una serie de discusiones no terminadas sobre la ficción misma y sus relaciones con la literatura, y omite también a otro tipo de textos o géneros como el ensayo, la autoficción, la autobiografía o las novelas no ficcionales:

⁸ Eckhar Kuhn-Osius sugiere hablar de un lector “inventado” por el diarista para definir qué tanta información o de qué tipo proporcionar, y señala como un ejemplo muy claro a Kitty, el “lector inventado” en el Diario de Ana Frank.

The differences between diarist and novelist cannot be ascertained on the basis of a simple true/false or fact/fiction dichotomy. Since the advent of non-fiction novels such as Capote's *Cold Blood*, this distinction has become blurry indeed. Besides, diaries can be systematically 'false' by being subjected to the unacknowledged biases of the diarist, be they intentional or not. The main argument against making the 'truth' of the diary its distinguishing mark is the unresolved status of 'truth' with respect to outright fiction of any kind. Unless we know how 'true' fiction is, we cannot use 'truth' as a distinctive feature to set diaries off from fiction (Kuhn-Osius 167).

Finalmente, el tercer argumento de Picard refiere a una diferencia entre el diario y un texto como la novela, por ejemplo⁹. El desarrollo de una novela apunta siempre al final, donde los diferentes elementos narrativos coinciden y el universo novelístico forma una unidad; frente a esto, la escritura del diario se encuentra con la imposibilidad de conocer su final, o incluso de concebir un final, pues como lo han planteado críticos como Lejeune, el único final definitivo de un diario llega con la muerte de su autor, de ahí que la estructura del diario sea fragmentaria, pues cada entrada se inscribe en un devenir desconocido, donde diferentes elementos pueden o no cobrar un sentido mayor posteriormente: "Telle est la loi du genre: l'auteur peut y verser, comme il l'entend, ce qu'il veut et dans l'ordre qu'il veut. Une ouvre au contraire est le fruit d'un certain enchaînement et d'une longue réflexion, elle obéit à une logique interne; chaque morceau qui la compose est nécessaire" (Girard, «Le journal intime, un nouveau genre littéraire?» 107).

Es cierto que la estructura tradicional literaria se diferencia de la estructura fragmentaria del diario, quizá por su inscripción en el tiempo o porque la estructuración del diario no se encuentra motivada por un argumento, pero ¿es la fragmentación una razón para descartar al diario como literario? ¿Qué pasaría con narrativas como las de vanguardia o las posmodernas, las cuales llegan a hacer uso de estructuras fragmentarias? ¿Es que Picard también las habría condenado como *a-literarias*?¹⁰ Por otro lado, Philippe Lejeune se acerca de

⁹ En realidad me parece que los tres puntos de Picard refieren, más que a lo literario, a la novela moderna, un género central en el sistema literario. Al igual que como lo hizo Lejeune en su momento con la autobiografía y el diario, Picard se concentra en una escritura canónica y deja de lado a otras escrituras posibles.

una manera interesante a la fragmentariedad del diario, pues hablando de los argumentos que se han hecho en contra de este, remarca:

The main one is that, unlike all self-respecting works of art, diaries are not structured on the basis of the ending! The diary is probably literature's bad conscience, constantly standing for the incompleteness that it seeks to exorcize. A late arrival in the field of literature, it appears to be a canker on it, the bad student who at the end of the exam hands in nothing but labored drafts. [...] you can regard the diary as a force of opposition and renewal that challenges classical aesthetic models by introducing fragmentation, repetition, and especially its unfinished quality as dynamic sources of inspiration, and taps into a new type of relationship between author and reader, with a more active role for the reader (Lejeune, *On Diary* 209).

Hablar de la unidad en la literatura es, entonces, sólo evocar una estructura posible frente a otras estructuras como la fragmentación. Por otro lado, pensar o buscar categorías esenciales e inamovibles en lo literario, bien puede llevar a perder de vista la historicidad de diversos elementos de la literatura y del diario, así como de prácticas sociales y culturales con las que estos se relacionan, pues como expresa Terry Eagleton, la literatura se puede considerar como un término más funcional que ontológico, es decir, corresponde no a una esencia inmutable sino al "papel que desempeña un texto en un contexto social, a lo que lo relaciona con su entorno y a lo que lo diferencia de él, a su comportamiento, a los fines a los que se puede destinar y a las actividades humanas que lo rodean" (20). Es por eso que me interesa ahora hacer un breve recorrido por la historia del diario, para remarcar ciertos aspectos de su desarrollo y sus evoluciones.

i. El diario en la historia

El desarrollo del diario –al igual que el de cualquier género o producción cultural– se dio a la par de prácticas sociales y culturales en

¹⁰ Hablar del uso de estructuras fragmentarias en textos literarios como los de vanguardia o de la literatura posmoderna funciona para poner en tela de juicio el argumento de Picard –basado en la dicotomía unidad/fragmento– pero también es interesante observar cómo la estructura fragmentaria se consideró revolucionaria o experimental cuando aparece en textos como la novela o el cuento, pero en el diario es una estructura natural y anterior. De esta manera, me parecería interesante, para un estudio futuro, analizar las posibles maneras en las que la inclusión de la estructura fragmentaria en textos literarios llegó a influir en la inclusión misma del diario en el sistema literario.

la historia, de innovaciones tecnológicas y cambios en la visión del mundo. La escritura diarística se ha empleado en diferentes ámbitos y de distintas maneras, y debe su origen a prácticas de registro e inventario comercial que aparecieron tras la invención del papel y la imprenta; de China al mundo árabe y posteriormente a Europa gracias a la Ruta de la Seda, los diarios fueron apareciendo en las diferentes regiones con los primeros centros productores de papel (Johnson 18). El diario como herramienta de registro y notación se adoptó con diferentes objetivos, como el del registro histórico o el comercial; para el siglo XV, las formas del *ricordanze*¹¹ en Italia no sólo registraban cuentas y finanzas comerciales sino que anotaban ya todos los ámbitos de la vida cotidiana, en lo que Alexandra Johnson señala como “the logical shift from finance to conscience” (18). Hasta el siglo XV los diarios se habían escrito con un enfoque en el ámbito público de la vida: como los registros comerciales; el registro histórico que se ve en las *Meditaciones* (S. II) de Marco Aurelio, escritas durante sus campañas militares; la anotación religiosa practicada en los conventos, con énfasis en la confesión; los registros cartográficos presentes en los diarios de viaje; o el registro científico presente en los textos de Da Vinci o Luca Landucci. El diarista era un observador de la vida pública y sus aspectos sociales, históricos, religiosos, naturales o políticos y es con la llegada del renacimiento y una nueva visión sobre el individuo y la escritura que los observadores se pueden volver a sí mismos, pues como menciona Lejeune “the idea of privacy is incompatible with the status that writing had up until the late Middle Ages” (*On Diary* 56).

En el siglo XVII, con el incremento de la alfabetización y la proliferación de la cultura impresa¹², hay un auge de la escritura diarística en Inglaterra y se ubica la aparición del diario moderno, pues en las 3,000 páginas que escribió Samuel Pepys, un funcionario naval británico, el registro del mundo llegaría acompañado de la experiencia

11 Cuadernos datados que se utilizaban, sobre todo, en prácticas de contabilidad mercantil. Véase: Connell, William J. “Italian Renaissance Historical Narrative” en Rabasa, José, et al. *The Oxford History of Historical Writing*. Oxford: Oxford University Press, 347-363.

12 Philippe Lejeune incluso llega a mencionar la importancia que tuvo la aparición de objetos como el reloj o el calendario para el desarrollo de la escritura diarística.

personal “with Pepys the diary shifted from Eye to I” (Johnson 25). El diario como escritura íntima, auto-dirigida o secreta surgió de la modernidad y la nueva valoración del sujeto y su individualidad. Los diarios de Samuel Pepys, John Evelyn o James Boswell destacan por contener un nuevo tipo de escritura, pues los fijaron como espacios para la introspección o auto-reflexión, así como para secretos o juicios desfavorables sobre terceros (Johnson 32).

El diario circulaba como práctica de escritura con diferentes enfoques y propósitos, y como herramienta de registro utilizada en una gran variedad de ámbitos, y si bien los diarios comenzaban a funcionar como un tipo de talleres donde los escritores ensayaban y jugaban con las posibilidades literarias, es hacia el siglo XIX que, con un claro influjo del romanticismo, el diario derrumba la puerta de la circulación literaria con la publicación de los diarios de Lord Byron en 1830. La publicación del diario privado surgió como una estrategia fructífera cuando los editores notaron que los escritos *íntimos* de personajes literarios ya establecidos no tendrían problemas para encontrar un público lector interesado, de hecho, es un dato curioso que el término *íntimo* haya sido acuñado al diario por un editor (Picard 117-118). Tras el interés en diarios como los de Lord Byron, Benjamin Constant o Alfred de Vigny surgió la primera publicación de un diario cuyo autor no contaba con otras obras literarias como antecedente¹³, fue en 1845 con los fragmentos del *Journal* de Maine de Biran (Picard 117) y en 1882 se utilizaría por primera vez la expresión *journal intime* con el diario de Henri Frédéric Amiel, texto con más de dieciséis mil páginas considerado, a menudo, como el paradigma del diario íntimo.

Alain Girard habla de la aparición del diario como *íntimo* después de una serie de cambios sociales, culturales e ideológicos:

Si los orígenes del diario íntimo están anclados en el final del siglo XVIII, y su apogeo se produce a principios del siglo XX, ese espacio de tiempo

13 Aunque Samuel Pepys tampoco tenía una obra literaria previa, su diario, escrito entre 1660 y 1669, no fue publicado hasta finales del siglo XIX en 1893.

coincide con las transformaciones extraordinarias que ha conocido la sociedad occidental. Es exactamente el lapso de tiempo durante el cual se han ido marcando todos los caracteres de la sociedad industrial de masas, que modifica la situación del individuo entre sus semejantes (Girard, “El diario como género literario” 35).

El autor francés concibe tres épocas en el desarrollo del diario íntimo, desde su surgimiento al inicio del siglo XIX hasta su consecuente conformación como género en el siglo XX¹⁴. La primera época es de 1800 a 1860 y abarca a diaristas como Maine de Biran, Benjamin Constant o Stendhal, que comienzan a cultivar la escritura del diario íntimo y cuyos diarios se publican de manera póstuma. La segunda época, de 1860 a 1910 habla de los escritores que ya tienen acceso a los diarios de la generación anterior, y sus propios diarios, si bien “no piensan en publicarlos ellos mismos, saben que un día podrán ser dados al público” (Roa Sánchez 21). Para la tercera época, marcada de 1910 y hasta 1920, se habla de la conformación definitiva del diario como género, con aquellos escritores que, también grandes lectores de diarios íntimos, publican sus propios diarios, hablando de la escritura íntima en esta etapa, dice Girard: “Mais voici qu’elle est devenue un genre, parce que, par un phénomène d’imitation, les écrivains publient eux-mêmes leur journal, et en fin de compte ne l’écrivent plus seulement pour eux, mais pour le public, à la manière de tout autre écrit, qu’il s’agisse de Gide, Du Bos, Léautaud, Green ou tant d’autre. L’examen intérieur n’est plus secret, la confession, qui ne se fait plus au prêtre, est devenue publique” («Le journal intime, un nouveau genre littéraire?» 104). Así, los diarios de grandes figuras literarias del siglo XX como Gide, Kafka, Camus, Mansfield o Woolf, se pueden ver, bajo la óptica de Girard, como parte de un género, textos ya concebidos como literarios en sí mismos, influidos no sólo por la experiencia personal sino por las lecturas de otros textos del mismo corte, es decir, por las convenciones que se van formando.

¹⁴ No tengo acceso al texto original donde Girard expone el desarrollo (*Le journal intime*, 1963) por lo que me remito a la tesis doctoral de Milagros Roa Sánchez, *La escritura diarística de Zenobia Camprubí*.

El día de hoy la escritura diarística sigue en movimiento: se publican, de manera cada vez más frecuente, diarios póstumos; el rescate o la reedición de diarios es constante; autores editan y publican sus diarios, o fragmentos de ellos; textos ficcionales y narrativos adoptan la estructura datada e intimista del diario; y expresiones como el blog, en el contexto de la web 2.0, transforman las formas de escritura diarística y presentan nuevos desafíos para la teoría y la crítica, pues como apunta Paula Sibilía: “Es enorme la variedad de estilos y asuntos tratados en los blogs de hoy en día, aunque la mayoría sigue el modelo confesional del diario íntimo. O mejor dicho: diario *éxtimo*, según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red” (16)¹⁵.

En este punto, tres páginas después, me doy cuenta de lo difícil –o quizás absurdo– de exponer la historia del diario en una sola línea cronológica, pues los tipos de escritura diarística son muchos y estos cambian considerablemente de región a región, tradiciones como la inglesa, la francesa o la rusa, por ejemplo, presentan diferencias considerables, al igual que los diarios de guerra, de viaje o íntimos, pero quería presentar este breve recorrido porque quiero resaltar ciertas características del diario.

En primer lugar, el diario es, ante todo, una práctica de escritura. Antes de ser histórica, literaria o psicológica, la escritura diarística es resultado de una práctica cultural y de registro que puede tener funciones como la comercial, histórica, íntima o literaria, “the diary is only secondarily a text or a literary genre. Like correspondence, the diary is first and foremost an activity” (Lejeune, *On Diary* 153). En este sentido, querer situar al diario en un solo ámbito, reclamar su escritura para un discurso y cancelarla en otros, es simplemente, imposible. El diario de guerra, por ejemplo, comúnmente se vincula con la historia, pero puede tener dimensiones íntimas o funcionar como

¹⁵ Para análisis desarrollados sobre el blog pensado como una forma de diario íntimo y las implicaciones de esta relación, se puede consultar *La intimidad como espectáculo* de Paula Sibilía o el ensayo “Diaries on the Internet: A Year of Reading” en *On Diary* de Philippe Lejeune.

literario. “The diary thus emerges as a crystallisation of overlapping practices which situate it not on the margins of various domains of social practice, but, in so far as it stands at the intersection of those cultural cross-roads, place it in the midst of cultural practices, and make of it a significant indicator of the contemporary cultural climate» (Langford y West 7).

En segundo lugar, hay que tener presente la historicidad de un concepto como la intimidad en relación con el diario, pues como se puede observar, el diario como íntimo no surge sino hasta la modernidad, cuando las maneras de concebir al sujeto se transforman y dan lugar a un espacio donde se privilegia al individuo. Por lo tanto, al momento de juzgar o invalidar formas anteriores o posteriores (como el blog) que presentan diferentes maneras de relacionarse con la intimidad, hay que recordar que la idea que se tiene hoy es una entre otras y su estatus concierne a toda una serie de elementos sociales, históricos y culturales: “Le journal est de tous les temps, bien antérieur en tout cas au journal intime, et il subsistera quand le journal intime aura peut-être disparu» (Girard, “Le journal intime, un nouveau genre littéraire?” 100).

Finalmente, y relacionado con los dos puntos anteriores, hay que observar que el romance entre el diario y la literatura no es ni esencial ni ha existido en todos los tiempos ni con todos los diarios, sino que se da hasta el S. XIX y empieza con el gesto de la publicación. Por supuesto que hay una transformación textual y temática y una nueva manera de concebir al diario entre los escritores y los editores, pero como ya se ha visto, la dimensión textual del diario es sumamente variable. Diarios como los de Charles Baudelaire o Alejandra Pizarnik son muy poéticos y abstractos; los diarios de José Lezama Lima o Susan Sontag destacan por su contenido intelectual; mientras que los diarios de Sylvia Plath o Anaïs Nin son más narrativos. Buscar *lo literario* del diario en sus caracteres textuales es demasiado proble-

mático, entonces, después de observar su historia y su desarrollo, me atrevo a sugerir que se puede ver al diario como literario pensando en sus formas de circulación. Es decir, se puede cambiar la pregunta *¿Es el diario literario?* por *¿Puede funcionar el diario como literario?*

La segunda pregunta claramente se aleja de cualquier esencialismo y responde a una visión de la literatura como un ámbito dinámico conformado por diferentes elementos en constante relación y sujetos a la historia y la transformación. Y es en este marco que quiero proponer a la “función-autor” como un elemento que interviene plenamente en la relación del diario con la literatura.

ii. La función autor en el diario

A lo largo de mi investigación, inmersa en libros, tesis y artículos, me sorprendió una situación interesante, pues me encontré con que la gran mayoría de comentarios teóricos sobre la autobiografía y el diario no suele problematizar a la figura del autor. Se habla del sujeto, sus maneras de escribirse y reflejarse, de su lugar en la intimidad, y de sus posibilidades o límites frente a la escritura, pero el autor como concepto poco se menciona.

La mayoría de las investigaciones suelen remitirse al autor real, y es en la mayoría de los casos por omisión, ya que no se problematiza sobre el concepto mismo de autor. Para un teórico como Lejeune la figura del autor en la autobiografía no es tan simple y la descompone en tres elementos (autor, narrador y personaje); sin embargo, encuentra con la firma una manera de vincular estos elementos y llegar, finalmente, a la persona real. Por otro lado, la crítica postestructuralista de Paul de Man ya no remite a la persona real, sino que sitúa al lenguaje en el centro de sus formulaciones.

Rachel Langford y Russell West preguntan: “What criteria determine the publication (or non-publication) of these everyday

texts? What gender or political strategies govern the production and distribution of diaries?» (11) y posteriormente mencionan: “Few diaries are accepted as canonical cultural documents, and then often only as a result of the public status of their writers” (11) y creo que sus comentarios se acercan, precisamente, a la relación que tiene la figura del autor con la publicación de diarios, pero terminan minimizando la complejidad y los alcances de la figura del autor. ¿No es el autor un elemento importante en la ecuación de la autobiografía y el diario?

Tal vez hablar sobre el autor parecería una tarea bastante simple e inocente, ¿qué es un autor? aquel que produce algo, ¿qué es un autor literario? Aquel que escribe una obra. Sin embargo, y como en muchas ocasiones y con diversos temas, la teoría se ha encargado de indagar en las concepciones de “sentido común” que persiguen al autor; con “La muerte del autor” (1968) de Roland Barthes y *¿Qué es un autor?* (1968) de Michel Foucault se inauguró una discusión que cada día adquiere nuevas dimensiones y traspasa diversas áreas de estudio.

En 1968, Roland Barthes declaró “la muerte del autor”, en un contexto en el que la tendencia de los estudios literarios, la crítica y el campo cultural se inclinaba al manejo y estudio de los textos mediante la figura, siempre presente e imponente, del autor. Atribuirle a un texto un autor significa dotarlo de un significado único que tiene su origen y destino en la biografía del autor, en el detalle más nimio de su infancia, en sus vicios o en la locura, la drogadicción, enfermedad, etc. En este sentido, se ve al autor como un personaje que surge en la modernidad acompañando una serie de cambios en el mundo occidental y el reproche es hacia la jerarquía y el lugar en el que la crítica lo ha colocado, desembocando en lo que Barthes denomina como “imperio del autor”.

Para el teórico francés un texto es “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escritu-

ras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes 69). Frente a esta manera de ser del texto, el autor no es más que el encargado de “mezclar las escrituras” y así se abre la puerta a la figura del lector, aquel que recoge todos los sentidos cuando atraviesa el texto en su lectura.

Si bien Barthes intenta derrocar de una vez por todas a esa “tiránica” figura del autor, los estudios posteriores se inclinarían más hacia un análisis de sus mecanismos y consecuencias en el campo literario. En 1969, Michel Foucault, en una conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía, se une a la discusión e introduce nuevos cuestionamientos y delinea nuevos caminos para la teoría del autor. Para Foucault no es suficiente la declaración constante de la muerte del autor (o en otros campos, la muerte del sujeto) “lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que localizar, como lugar vacío – a la vez indiferente y coercitivo- los emplazamientos desde donde se ejerce su función” (Foucault 5).

Se trata a la figura del autor separada del sujeto empírico y se presenta el concepto de “función-autor”, tratándolo más como una función del discurso que como su origen, pues “se trata de quitarle al sujeto [...] su papel de fundamento originario, y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso” (Foucault 41). Foucault propone el estudio de cuatro emplazamientos en los que se ejerce la función-autor: nombre del autor, relación de apropiación, relación de atribución y posición del autor.

El *nombre de autor*, si bien encarnado en un nombre propio, no funciona de la misma manera, pues no sólo designa y describe, sino que clasifica: “permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros” (Foucault 20), el nombre de autor indica la manera en la que se reciben los textos y cómo circulan estos en determinados lugares y épocas. De ahí que Foucault hable de la función-autor como “característica del modo de existencia, de

circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (21).

La escisión entre el sujeto empírico y el nombre de autor se puede explicar con la pluma de Borges: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y leo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico” (“Borges y yo” 18). El escritor argentino marca la escisión entre los diferentes vos que juegan en la literatura y termina su breve texto con una oración provocadora: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (“Borges y yo” 19).

El diario íntimo, ya sea por voluntad o por la fuerza demoledora del olvido, vive encerrado en cajones, baúles, o camuflado en algún librero; puede terminar entre montañas de papeles, quemado, o en los estantes de las más grandes librerías. Entonces, cabe preguntar: ¿quién define el destino de un diario íntimo? En gran medida, el nombre del autor.

Como ya se planteó con las formulaciones de Foucault, un nombre de autor no funciona de la misma manera que un nombre propio, sino que sigue una serie de operaciones complejas para conformarse y posteriormente ejercer su función clasificatoria; un diario íntimo que posee un nombre de autor sigue, asimismo, una serie de operaciones complejas para salir del “umbral del ocultamiento” (Hierro 104).

El nombre de autor reúne al diario con un cuerpo literario, con las novelas, los cuentos, o la poesía suscrita bajo una misma firma. Al reunirse con el cuerpo literario de su autor, el diario ingresa a un sistema literario, implicando esto, el ingreso a un determinado modo de circulación, es decir, el nombre de autor aporta un cierto estatuto a los diarios y define, en un inicio, la recepción del libro, como su posición en los estantes de las librerías, ya sea con los *bestsellers* o perdido en el inventario; y marca también una pauta hermenéutica, en otras

palabras, indica lo que se buscará en las páginas, la explicación de un suicidio, el relato de una enfermedad, anotaciones a personajes entrañables, novelas oscuras, o el recuento de vaivenes amorosos. ¿Quién no buscaría el dolor y la enfermedad en el diario de Alejandra Pizarnik o Virginia Woolf? ¿Quién no busca a la muerte en *El oficio de vivir*, diario de Cesare Pavese?

El nombre de un autor encierra libros, poemas, fotos, dibujos, enfermedades, entrevistas, y acontecimientos, edifica la vida y muerte de un sujeto. Presente en un diario íntimo, eleva al cuaderno a un cierto estatuto, se encarga de reunirlo con un corpus, de abrirle un lugar en el sistema literario y de fijar una pauta hermenéutica.

El segundo emplazamiento es la *relación de apropiación*, la cual refiere al momento histórico en el que los discursos se convierten en objetos de apropiación; la figura del autor surge, en primera instancia, desde la apropiación penal, es decir, en el momento en el que un discurso adquiere el poder de transgresión y necesita de un sujeto al que se pueda responsabilizar; por otro lado, el régimen de propiedad que se instaura para la escritura conlleva figuras de autor que protegen a sus textos con las nuevas regulaciones de derecho de autor, reproducción de contenido, etc. La relación de apropiación alumbró un aspecto primordial de la función-autor: su historicidad, pues, como función del discurso, esta no ha existido siempre y no ha estado presente en todos los discursos.

Pensar la relación de apropiación en el diario deriva en consecuencias interesantes: “Siempre que se encuentra un diario íntimo [...] hay, junto a sus páginas, muchas veces manchándolas, un cadáver” escribió Alan Pauls haciendo referencia a la práctica común de publicar los diarios de escritores después de su muerte, y es en esa práctica donde se puede observar la problemática principal de la apropiación del diario íntimo. ¿Cómo puede un cadáver proteger sus derechos de autor? ¿Cómo enfrentar a un cadáver por las palabras

expresadas? Estas preguntas demuestran, una vez más, la importancia de separar al sujeto empírico de la función-autor, ya que, a pesar de la muerte del sujeto empírico, el cuerpo literario del autor sigue circulando y transformándose dentro de la lógica comercial, ideológica y cultural del campo literario.

Cuando se da la publicación póstuma del diario, su uso y manejo recae en manos de terceros, en el cónyuge, algún familiar, amigo del escritor o las editoriales. Hay entonces, un tipo de apropiación legal que no deja de ser irónica, pues aquella intimidad desplegada, aquel espacio de autodescubrimiento y auto-figuración, es manejado por un agente exterior a la dupla narcisista del yo que escribe y el yo que es escrito.

Si bien el heredero de los derechos de autor gozará de los beneficios que conlleve el manejo de la obra, en el caso del diario íntimo tendrá la responsabilidad (o, en algunos casos, fortuna) de tomar diferentes decisiones como la publicación o no del libro, que en muchos casos, se puede observar, poco tiene que ver con la intención que el autor pudo tener en su vida. Ejemplo de esto son los diarios de Susan Sontag, publicados en 2008 por su hijo David Rieff, quien, en el prefacio del primer volumen de los libros, explica sobre la publicación: “It is not a decision I ever wanted to make. But my mother died without leaving any instructions as to what to do with either her papers or her uncollected or unfinished writing [...] The sole conversation I ever had with my mother about them [the diaries] was when she first fell ill [...] and it consisted of a single, whispered sentence: ‘You know where the diaries are’” (Rieff vii-ix).

Por otro lado, se puede traer a la mesa el caso de Franz Kafka y sus palabras a Max Brod: “Mi testamento será muy sencillo. En él te pido que lo quemes todo” (Brod 365); sin embargo, Brod publicó, entre una gran cantidad de textos, los *Diarios* del escritor praguense. El proceso de publicación se dio a la par de un proceso de edición

por el que ha sido muy criticado Brod, pero que en realidad es un ejercicio común cuando se trata de publicaciones póstumas y que influyó no sólo en las obras sino en la percepción general que existe de Kafka: “Kafka no fue Kafka mientras Kafka estuvo vivo [...] quién era Kafka sino lo que Brod imaginó que Kafka sería [...] Kafka fue la gran novela de Max Brod” escribió Manuel Vilas en su novela *España*.

La edición de un diario, ya sea por terceros o por el mismo escritor, resalta, por un lado, que pensar en una escritura íntima, transparente y auténtica, no es más que una ilusión. Por otro lado, un diario íntimo que se publica contribuye a la construcción de la imagen de su autor, entonces, cuando un tercero edita un diario está editando, también, la figura del firmante, y por consecuencia, y en diferentes niveles, la recepción del resto de su obra.

Como se puede ver, la relación de apropiación en el diario íntimo es de naturaleza legal y sus implicaciones van más allá de la publicación de un solo libro o la recolección de regalías, pues afectan la circulación de un conjunto de textos y su posición dentro de un sistema literario determinado.

La relación de atribución es el tercer emplazamiento que estudia Foucault, esta relación se acerca a las maneras en las que los discursos se atribuyen a los autores, y alumbra, así, el proceso de construcción de las figuras de autor. Los procesos que se siguen para designar a un individuo como autor varían a lo largo de la historia y dependen del manejo y de la visión que se tiene de un discurso. Foucault, centrado en el discurso literario y en la manera que tiene la crítica de construir Autores, nota semejanzas con el proceso de la exégesis cristiana, que seguía cuatro criterios para la atribución de los textos cuando se buscaba comprobar la santidad de un autor. Se definía al autor como un nivel constante de valor; campo de coherencia conceptual o teórica; unidad estilística; y como un momento histórico y definido (Foucault 26-27). La crítica moderna no se aleja mucho de esos

criterios al construir y hacer funcionar a la figura del autor, y con el uso de dichos criterios se sirve de esta figura para explicar elementos diversos y resolver contradicciones en los textos.

¿Cómo se le atribuye un diario íntimo a un autor? y ¿cuáles son las implicaciones de esa atribución? En primera instancia, cualquier atribución de un texto a un autor será a través de la firma, se lleva a cabo un pacto de tipo jurídico, como el que planteó Philippe Lejeune.

En el diario íntimo la atribución se da por la firma, pero no son raros los casos en los que a falta de un nombre que engalane los cuadernos, se cuestiona la legitimidad y se recurre a operaciones basadas en los criterios ya mencionados por Foucault. Al tratarse de escritura íntima y autorreferencial, con el surgimiento de la duda, se buscarán en las páginas los retazos de una vida; palabras que figuren caras familiares; el registro de un lugar y tiempo específico; o la mención de una obra conocida.

La atribución de los textos, en la literatura en general, es un tema problemático y recurrente, basta con ver las discusiones alrededor de Shakespeare y la autoría de sus obras o el caso de Romain Gary y sus juegos con la impostura, al ser el único escritor que recibió dos veces el premio Goncourt, reconocimiento francés de alto prestigio que en sus preceptos dicta sólo poder ser entregado una vez en la vida de cada escritor. Sin embargo, Romain Gary se hizo del premio en 1956 con *Las raíces del cielo* y en 1975 con *La vida ante sí*, novela publicada con el nombre de Émile Ajar. Pero en el diario íntimo, una cuestión igual de importante recae en un momento posterior a la legitimación. Cuando ya ha sido aceptado que el autor de un texto es tal, el diario, como ya se dijo, se reúne con el resto de la obra y esta modifica el panorama de la lectura.

Pensar al autor como un nivel constante de valor implica que se buscará en el diario la misma calidad que se encuentra en la obra; también se esperará que las expresiones sean coherentes con las ideas

que desarrolló en su carrera, y que el despliegue de la escritura presente ciertas marcas de estilo ya conocidas en la obra del autor. De igual manera, estos criterios, al lado de la idea del autor como origen único del texto, sirven para considerar al diario como un pozo del que se pueden extraer pistas para comprender y darle sentido a la obra; se piensa que el diario ilumina lo que “el autor quiso decir”, lo que realmente pensaba al presentar discursos de sus personajes o las motivaciones reales detrás del manejo de ciertos temas.

Sin embargo, uno de los grandes problemas de la atribución es que es difícil notar hasta qué punto es la misma atribución de un nombre a un texto la que define los sentidos y las interpretaciones que se le dan. Ya lo discutió, de alguna manera, Borges con Pierre Menard, su personaje novelista que en el siglo XX escribió *Don Quijote*, sin transcribirlo ni cambiar letra alguna: “No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes” (“Pierre Menard” 46). Con el cuento de Borges se puede jugar con la idea de dos textos que, aunque de composición textual idéntica, son completamente diferentes por el autor que se les atribuye y el contexto histórico en el que se producen.

Otro ejemplo que resalta los problemas de la atribución es el de las *Cartas de amor de una monja portuguesa*, libro publicado en París en 1669 que consiste en cinco cartas escritas por una monja para un oficial francés con el que tuvo un amorío. Las cartas exploran los sentimientos de la escritora por el oficial, como el deseo, la decepción y la pérdida; las cartas alcanzaron una gran popularidad pero la pregunta sobre la autoría nunca se pudo responder. Frente a esto, la crítica se encargó de buscar y lanzar hipótesis sobre el origen del texto, por un lado, se encuentra el grupo que apoya su autenticidad y las atribuye a una monja

llamada Mariana Alcoforado; mientras que otro grupo de críticos defiende la idea de que es un texto ficcional creado por un escritor, un *homme de lettres*. Los defensores de la monja portuguesa atribuyen las cartas “al genio espontáneo de una monja olvidada, presa de una pasión desmedida por un amante pérfido” (Kamuf 209). Por otro lado, el grupo que atribuye el texto a un hombre, plantea que “sólo un arte muy controlado y con una realización deliberada podría haber producido una obra tan brillantemente expresiva, y que, por lo tanto, el autor debe haber sido miembro de la élite literaria parisina” (Kamuf 209).

El caso de este epistolario y las discusiones a su alrededor es mucho más extenso y complejo de lo que aquí se puede vislumbrar, pero por ahora sirve para resaltar lo mucho que influye el proceso de atribución en la recepción de los textos y cómo el mismo carácter autobiográfico de uno se puede poner en tela de juicio cuando no se cambia más que el nombre en la portada.

La atribución en el diario íntimo es, en primera instancia, de tipo jurídica, comprobable con la firma del sujeto real del que habla Lejeune, pero al acercarse un poco más se observa a la atribución también como un proceso complejo donde juegan diversas concepciones que influyen, posteriormente, en la recepción de diferentes obras.

Finalmente, se menciona a la *posición del autor* como el cuarto lugar en el que se ejerce la función-autor. En un escrito o enunciado, ¿a quién remite un pronombre personal? En un texto no provisto de la función-autor, en un enunciado común, el pronombre remitirá al hablante real; pero en un texto literario, en el que opera completamente la función-autor, el pronombre remite a un *alter ego*, y la función-autor se encuentra en la escisión que se crea entre el escritor real y el parlante ficticio, la función-autor “no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos” (Foucault 30).

Pero, ¿qué sucede con el diario cuando la principal intención de este es, precisamente, que el yo que escribe remita al sujeto real? El diario íntimo se ha pensado como un espacio privilegiado para la exploración del sujeto y su intimidad, para el despliegue honesto y verdadero de una vida dispuesta sin tapujos. Los diarios “nacen de las vivencias, sentimientos y pensamientos de un autor que plasma, en fragmentos escritos de una forma periódica, la telaraña vital de, en palabras de Unamuno, ‘un hombre de carne y hueso’” (Nadal 52); esa es la apuesta del diario íntimo, y esa apuesta ha devenido en el añejo pacto de lectura: el voyeur asomándose a la intimidad que un sujeto dispuso con el trazo de la pluma. Pero, pensando en la posición del autor en el diario, tal reflexión se antoja problemática, pues, la posibilidad de la presencia del autor en los textos autobiográficos ha sido, a través del tiempo, uno de los puntos de discusión más complejos alrededor del género; sin embargo, tanto el marco foucaultiano como las observaciones de Barthes y de De Man permiten hacer ciertas observaciones.

En los textos literarios la posición del autor se encuentra en la firma, pero en el texto, la voz narrativa, como un elemento formal, introduce una distancia entre el autor y el sujeto de la narración (Burke 304); frente a esto, la escritura autobiográfica y particularmente el diario íntimo, con diferentes mecanismos tanto textuales como extratextuales, busca, ante todo, borrar esa distancia. Al eliminar la distancia el autor no sólo se encuentra en la firma sino también en el texto, por lo que se vuelve necesario transformar la pregunta, ya no se trata de la presencia o no del autor, sino de la manera en la que éste se despliega en el texto, ¿se dispone de manera transparente el sujeto empírico? o ¿cabe sospechar que el cuerpo no es de carne y hueso sino discursivo?

Diferentes marcas en un diario remiten constantemente al autor, ya sean pronombres personales, conjugación de verbos o incluso tó-

picos, coordenadas espaciales y temporales, etc., pero ¿a qué autor remiten? Ciertamente no al sujeto empírico, sino al nombre del autor, es decir, a la función, aquella creada por operaciones complejas de atribución y de apropiación que construyen una suerte de personaje que participa en la gran narrativa que es el sistema literario.

iii. ¿Diario y literatura?

Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario
TERRY EAGLETON, “¿Qué es la literatura?”

Después de haber observado algunos de los argumentos que se han hecho contra la posibilidad literaria del diario, así como su historia y una reflexión en torno a la función autor, quiero hacer una serie de comentarios. Pienso que en este punto se puede considerar a la escritura diarística como una práctica cultural que responde, a través del tiempo y el espacio, a diferentes necesidades, las cuales han creado diferentes tipos de diarios dentro del conjunto más amplio que es la escritura diarística. Diarios de viaje, de guerra, espirituales, íntimos o ficcionales se conciben y circulan de manera diferente; el diario de viaje, por ejemplo, se puede definir por su alusión a una situación concreta (el viaje), lo que implica también una delimitación temporal y espacial; el diario de guerra, al igual que el de viaje, resalta por su situación contextual y una delimitación espacial y temporal, pero suele valorarse por su carácter de testimonio frente a la desgarradora experiencia que es la guerra. Rachel Langford y Russell West hacen un análisis del Diario de Lodz, diario de un prisionero del gueto judío establecido por los nazis en la ciudad de Lodz, y al respecto de su publicación mencionan: “Where many diaries remain in obscurity, it is the magnitude of the horror against which the Lodz diary intended to bear witness which has rescued the text from the customary marginalisation of diaristic texts [...] Paradoxically, then, it is this particular diarist’s extreme position of historical marginalisation, indeed his

ultimate obliteration, which form the conditions of its current mass distribution as a paperback» (11).

El caso del diario de Lodz deja ver cómo los diarios se publican y se distribuyen por razones diferentes y, en ese sentido, ¿se puede sugerir que el diario literario es aquel que se publica y *funciona* como literario con ayuda de la función-autor? Cuando hablo del diario como literario en estos términos no pretendo hablar de una categoría cerrada o estricta, sino de una manera de ser de un tipo de diario que se puede dar en determinadas situaciones y contextos, pues como se puede ver el día de hoy, el diario por sí solo, como obra, no ha encontrado un lugar en el sistema literario. Se necesita de una figura de autor o de un contenido con un valor histórico o social para ser publicado y para circular como documento público.

Pienso entonces que en lugar de hablar en términos de la *intención* del autor para ver a un diario como literario, se piense en términos de la publicación; la intención del autor es demasiado inestable para la teorización, se puede ver en el caso de Kafka, que explícitamente rechazaba la publicación de su diario, un caso más ambiguo como el de Susan Sontag o el caso de Alejandra Pizarnik, quien antes de morir llegó a editar fragmentos de su diario para publicarlo. La publicación es un paso fundamental para que un diario pueda circular en un sistema literario, y esta no responde necesariamente a la intención del autor, sino a las características, el estatus y cierta situación de su función-autor. Por otro lado, la publicación del diario también conlleva un proceso de edición y recorte:

Despite diarists’ preference for using notebooks, the diary is in many ways the opposite of the book. It belongs essentially to the realm of the manuscript, and its endless proliferation makes it more akin to the computer screen and hypertext than to the closed linear form of the book. In some ways, it is unpublishable. Very few diaries are published unedited and in full. To turn them into books, they are polished, cut, and reorganized. At that point, the diary is a shadow of its former self (Lejeune, *On Diary* 154).

Para Lejeune la publicación de los diarios es un “hábito vil” y él, en sus diferentes estudios, apela a enfocarse en el diario más bien auténtico e íntimo, aquel que no se publica, pero yo creo que la edición se puede ver como un proceso que hace del diario un texto más accesible y apto para la circulación, y por eso pienso en la edición y la publicación más que como amenazas a la «pureza» del diario, como procesos para construirlo como literario.

Si retomo la pregunta ¿es el diario literatura?, me atrevo a responder que el diario puede tener una función literaria entre otras como la histórica, espiritual, íntima, etc., funciones que no se cancelan unas a otras, pero sí deciden la manera de circular de los textos. El diario con la función literaria se construye con la ayuda de una figura de autor (literaria) y con procesos de edición y publicación que invitan al diario a circular en un sistema literario, donde tendrá que navegar por las redes de distribución, recepción y valoración que ahí existen, y donde diferentes agentes como el lector, la crítica, la academia, el ámbito editorial o la industria cultural juegan los papeles que construyen aquella cosa simple que llamamos literatura.

B. EL DIARIO COMO AUTO-FIGURACIÓN

*Cuando veamos que vida y obra se funden en la figura de un escritor,
pensemos que la vida de éste es deliberadamente falsa y ha sido inventada
sólo para dar soporte a la obra, que sí es verdadera*
ENRIQUE VILA-MATAS, “Sobredosis de seconal”

Hasta este punto he presentado el diario como un texto que históricamente se ha encontrado al margen de discursos canónicos y cuya inclusión en la literatura es relativamente reciente y producto de valoraciones y modos de circulación íntimamente relacionados con la función-autor. No se me escapa que mi enfoque ha sido más bien sociológico y desde el análisis de elementos extratextuales, por lo que en

este apartado quiero retomar una serie de ideas que se desarrollaron en la teoría de la autobiografía para acercarme, en mayor medida, a la dimensión textual del diario, específicamente a su carácter auto-figurativo y su dimensión temporal.

Como expuse en el primer capítulo, la ruptura postestructuralista tuvo una serie de consecuencias importantes en los estudios sobre la autobiografía, ya que concentró la atención en el lenguaje y complejizó nociones como referencialidad, representación y sujeto autobiográfico. Paul de Man en “Autobiography as De-Facement” sugirió que el sujeto de la autobiografía no es anterior al discurso sino un producto de éste y sus convenciones, para posteriormente proponer como rasgo de lo autobiográfico una estructura especular en la que el yo que escribe y el yo que es escrito se determinan recíprocamente, y es ese movimiento reflexivo el que De Man plantea como manifestación de una estructura lingüística y topológica basada en la *prosopopeya*, el tropo maestro de la autobiografía.

La etimología de *prosopopeya* se compone de dos elementos, *πρόσωπον* (*prosopon*) que significa ‘máscara’, y que a su vez contiene la preposición *προς* (delante, en frente) y el elemento *ὤψ*, que significa cara. El segundo elemento del término es *ποιεω* (*poieo*) que significa ‘hacer’. En suma, *prosopopeya* significa conferir (hacer, crear) una máscara o cara. De ahí que De Man subraye: “Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and disfiguration» (De Man 926). Y para pensar en la figuración se puede retomar la etimología de *figura*: en latín *figūra*, refiere a “configuración, estructura, imagen, forma, manera de ser” y derivado de *fingerē* “amasar, modelar, dar forma”. *Figurar*, tomado de *figurare* “dar forma, representar” (Corominas 894).

De esta manera, considerar a la autobiografía como regida por la *prosopopeya*, es decir, como un proceso de auto-figuración y des-figuración, implicaría una distancia definitiva entre el sujeto y su re-

presentación. En este sentido, el sujeto autobiográfico no se concibe como una imagen fiel del sujeto 'real', sino como una construcción que nace del lenguaje y sus mecanismos, de ahí que se vuelva inviable el análisis de una autobiografía a través de procedimientos detectivos basados en una identificación plena entre el sujeto empírico y la imagen que proyecta el discurso.

Por tanto, si se acepta que el sujeto sobre el que se lee en un texto autobiográfico es una *figura* que nace de ese "tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura" (Barthes 69), una de las consecuencias sería romper con la que me parece es la principal noción sobre la autobiografía, esto es, que el texto autobiográfico proporciona un conocimiento directo, verdadero y libre sobre el escritor; idea que se intensifica en "la quintaesencia de la literatura autobiográfica", como ha denominado Anna Caballé (51) al diario, pues su escritura, al concebirse como producto del secreto y la intimidad, suele pensarse como un espacio textual en el que la subjetividad se presenta sin mediaciones, un lugar que "permite al intimista una observación interior más auténtica y transparente, y que a priori le sirve como instrumento para el conocimiento de sí" (Hierro 105) o un lugar donde "conoceremos algo más, en muy diversos sentidos, del autor" (Cano Calderón 55). Dichas concepciones no son tan funcionales ya desde la óptica postestructuralista de De Man, por lo que la teoría y la crítica tienen que buscar nuevos caminos para el comentario y el análisis de la autobiografía y el diario.

Por tanto, me gustaría hablar del diario como auto-figuración para poder responder una pregunta que me ha estado acechando desde la primera vez que me acerqué a uno de estos textos, ¿qué se lee en un diario? Entiendo auto-figuración como el proceso de construcción de una identidad, y si bien el prefijo 'auto' anuncia una construcción que un sujeto hace de su propia identidad, la auto-figuración, al estar mediada por el lenguaje, pasa por un proceso de des-figuración y el

resultado es una figura separada del sujeto empírico. De igual manera, pensar en términos de construcción, implica reconocer que la figura o la identidad no es una representación estática, sino que surge de un proceso conformado por diferentes momentos y que opera a partir de diversas estrategias o mecanismos discursivos.

De esta manera, en el proceso de lectura de un diario se percibe una identidad construida por todos los elementos en el texto. Las temáticas seleccionadas; el tipo de escritura, ya sea narrativa, poética, o más cortante y aforística, por ejemplo; las ideas o ideologías presentadas; todo lo dicho, e incluso lo no dicho, se relaciona y contribuye a erigir a su sujeto. Sin embargo, dentro del conjunto de elementos presentes en los diarios, hay uno que resalta por ser uno de los pocos que no varía y, así, se convierte en lo que puede ser la característica más importante del diario y su proceso de auto-figuración: la relación con el tiempo.

i. Estructura temporal del diario

Todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte
JULIO RAMÓN RIBEYRO, La tentación del fracaso

El diario, a través de elementos tanto extratextuales como textuales, se distingue de otros tipos de escritura autobiográfica, bien puede ser el texto más libre o más narcisista del conjunto, pero la particularidad que destaca es la de la disposición temporal, aquella característica que Lejeune, en su momento, utilizó para separar al diario de la autobiografía y que Maurice Blanchot explica así:

El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia ("El diario íntimo y el relato" 206).

En efecto, la característica irreductible del diario es la de la hoja datada. Hay diarios mucho más comprometidos con el calendario que otros, eso es cierto; hay diarios donde la constancia de las entradas es mayor en algunos años que en otros, pero la hoja datada se mantiene, así como mencionó Julie Rak, para Lejeune: “diaries are only diaries because they have dated entries” (Rak 26).

El compromiso con el calendario lleva al diario a separarse de escrituras de corte retrospectivo como las autobiografías o las memorias, pues el escritor de un diario se desenvuelve a lo largo de los días e inserta sus enunciados en el presente, “el que escribe un diario íntimo busca insertarse en el *movimiento* del tiempo” (Hierro 116). Sin embargo, este objetivo se antoja complicado, pues diferentes teóricos han observado que el acto de escritura presupone automáticamente una distancia en el tiempo, y es una situación que George May ha resuelto de manera sencilla al decir que “el autor de un diario íntimo jamás puede tener la ilusión de trabajar sobre el presente: al escribirse, éste se vuelve pasado. Se dirá pasado inmediato en un caso (el diario íntimo) y pasado lejano en el otro (la autobiografía)” (ctd en Hierro 116).

Otro teórico como Georges Gusdorf también ha utilizado la noción de pasado inmediato para resolver esta peculiaridad del diario; sin embargo, quiero anotar que en los diarios se pueden encontrar diferentes tipos de perspectiva temporal, y las diferencias tienen que ver con la variación entre la fecha de escritura y la fecha del evento relatado. Hay entradas retrospectivas que pueden relatar recuerdos o anécdotas de años atrás o simples hechos de horas o días antes de su escritura:

30 de diciembre de 1931

Henry ha venido a Louveciennes con June.

Cuando June caminó hacia mí, desde la oscuridad del jardín hacia la zona iluminada por la puerta abierta, la vi por la primera vez. Era la mujer más bella de la tierra. Un rostro sorprendentemente blanco con unos ardientes

ojos negros. Tenía tanta vida que sentí como si fuera a consumirse ante mis ojos. Hace años traté de imaginar la auténtica belleza; creé en mi mente la imagen de una mujer así. Sólo la pasada noche la vi (Nin 26).

El fragmento anterior, tomado del *Diario* de Anaïs Nin es interesante, pues relata un hecho en el pasado inmediato, parece ordenar sus impresiones en el momento de la escritura, y en el fragmento termina haciendo uso de una idea ya formulada años atrás.

Por otro lado, hay entradas de diarios que apuntan hacia un futuro cuando se plasman planes, esperanzas o ansiedades, así como Alejandra Pizarnik escribió el 26 de febrero de 1956:

Pero cuando vea al mar. Cuando contemple sus extrañas olas que danzan y arrojan espuma. Yo veré el mar. Un verde infinito perfumará mis ojos. El mar. El mar y su tiempo preñado de pequeños tiempos, y su canto caído del infierno, su humilde reconciliación de tierra y cielo. Mon Dieu... Y cómo me desnudarán las aguas, y cómo me acariciarán. El mar. El mar o la salvación. El mar y su retorno a sí mismo, a un sí mismo que no es mar, que no es nada (231).

Hablar de la diferencia entre la fecha de escritura y la fecha del evento narrado permite resaltar el hecho de que el diario integra una variedad de perspectivas temporales, las cuales pueden variar de entrada a entrada o, incluso, superponerse en cualquier momento. De esta manera, hablar del diario emplazado en el presente sólo aplica para la fecha de escritura, es decir, para la actividad que el escritor ejerce a lo largo de los días, y hablar de pasado inmediato sólo puede referirse a entradas específicas en los diarios. Por lo tanto, ¿no sería válido sugerir que los diarios se escriben desde el horizonte del porvenir? ¿“desde la perspectiva temporal de la muerte”, como escribiría Julio Ramón Ribeyro en su propio diario?

Si bien el diarista “anhela restituir con la escritura el discurrir de un presente desvanecido o a punto de desvanecer” (Hierro 116), su actividad no sólo es retrospectiva, pues ésta se desarrolla sobre

el movimiento constante de las manecillas del reloj, sobre todas las entradas que aún falta escribir, es decir, sobre un porvenir abierto. Como ha señalado Blanchot, lo que se escribe en un diario “está dicho bajo la salvaguardia del acontecimiento; eso pertenece a los asuntos, a los incidentes, al comercio del mundo, a un presente activo, a una duración quizás absolutamente nula e insignificante, pero al menos sin retorno, trabajo de lo que se adelanta, va hacia mañana, y va definitivamente” (“El recurso al ‘diario’” 24).

El hecho de que el diario se escriba desde un horizonte abierto es, precisamente, lo que impide al diarista conocer y crear un final, y es este movimiento –aunado a la ausencia de un argumento– lo que da pie a la particularidad más importante del diario: su carácter fragmentario. El carácter fragmentario del diario impacta de manera significativa tanto en la construcción como en la recepción del texto y por lo tanto, se vuelve necesario preguntar ¿qué efectos tiene la estructura temporal del diario en la construcción de su sujeto?

Antes de aventurar una interpretación sobre este aspecto, quiero remitir, al igual que lo hace Manuel Hierro en “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, al concepto de *identidad narrativa* formulado por Paul Ricoeur para vincularlo posteriormente con el diario y su relación, más bien problemática, con el tiempo.

ii. *La identidad narrativa*

Para Paul Ricoeur el problema de la identidad se encuentra completamente ligado al de la temporalidad, y en trabajos fundamentales como *Tiempo y narración I, II y III* o *Sí mismo como otro* explora las relaciones de los dos conceptos y sugiere soluciones a las aporías sobre el tiempo y la identidad que se han generado desde diferentes posturas filosóficas.

Para el filósofo francés, la identidad es la respuesta que se da a las preguntas “¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?” (Ricoeur, *TyN III* 997) y sostiene que la respuesta no puede ser más que narrativa. “La historia narrada dice el *quién* de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del *quién* no es más que una identidad narrativa” (Ricoeur, *TyN III* 997). En este sentido, lo que sugiere Ricoeur es acercarse al relato para lidiar con las aporías de la temporalidad y a “los recursos que ofrece la narratividad para resolver las paradojas de la identidad personal” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 120).

Para hablar del tiempo en el relato, Ricoeur toma como base principal la teoría de la trama desplegada en la *Poética* de Aristóteles, ésta, como se recordará, parte del concepto de *mythos* como la operación de componer la trama y de *mimesis* como una imitación de acciones: “la trama o argumento es precisamente la reproducción imitativa de las acciones; llamo, pues, *trama* o *argumento* a la peculiar disposición de las acciones” (Aristóteles 9). Pensar a la trama en términos de una imitación de las acciones es muy importante, pues la narración se concibe como un proceso activo, definido entonces por una dimensión temporal. Así, “la noción de *mythos* llevará a Ricoeur a pensar en la operación –no en la estructura– de la narración” (Torner 54).

Al pensar en el *mythos* aristotélico, Ricoeur destaca que la composición de la trama se construye a través de una “concordancia discordante”, es decir, la trama, como lo señalaba Aristóteles, si bien es una unidad compuesta por un principio, medio y final (Aristóteles 12) se compone también por una serie de elementos disruptivos, como la peripecia, que sirven al desarrollo de la trama. Estos elementos presentan al héroe con diferentes situaciones en las que se necesita tomar una decisión, y así la discordancia contribuye a forjar el carácter del héroe. La discordancia en la trama presenta elementos de cambio que parecerían descomponer la lógica del relato; sin embargo, responden a criterios de necesidad y verosimilitud y son integrados en la unidad

de la trama por la lógica de la concordancia discordante, en un movimiento que se puede pensar como una “síntesis de lo heterogéneo” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 140).

Desde las reflexiones aristotélicas sobre la trama y su composición, Ricoeur plantea que:

La persona, entendida como personaje del relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario, comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 147).

De esta manera, Ricoeur, que recurrió a la teoría narrativa para acercarse al problema de la identidad y su temporalidad, sugiere el concepto de identidad narrativa como “aquella identidad que el sujeto humano alcanza mediante la función narrativa” (Ricoeur, “La identidad narrativa” 215). Y así como habló de una dialéctica de la concordancia y la discordancia en el relato, al momento de hablar de la identidad narrativa introduce que ésta se construye gracias a la dialéctica de la mismidad y la ipseidad.

La mismidad (*idem*) refiere a la identidad entendida como unicidad, permanencia en el tiempo o inmutabilidad. La identidad *idem* tiene en su centro al *carácter*, entendido éste como “el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 113). La ipseidad (*ipse*) por su parte, ya no refiere a “el mismo” sino al “sí mismo” y tiene que ver con lo propio, es decir, la ipseidad es la identidad entendida como narrativa, no ya inmutable, sino cruzada por la temporalidad que la narración proporciona: “A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida” (Ricoeur, *TyN III* 998).

Para Ricoeur, la identidad narrativa vista desde la dialéctica de la mismidad y la ipseidad resuelve la antinomia de la identidad, aquella que se mueve entre los polos donde “o se presenta un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o se afirma que este sujeto no es más que una ilusión sustancialista” (Torner 64). Vista de esta manera, la identidad, mediada por la narración, permite pensar en un sujeto que no es ni una esencia fija ni un movimiento constante donde sólo quedaría el desvanecer, sino una conciliación del tiempo y la permanencia. La contingencia y el accidente son incorporados en la identidad cuando el sujeto se narra y así se inserta en el tiempo, pues “como lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas” (Ricoeur, *TyN III* 998).

La identidad narrativa se puede pensar entonces como un punto medio entre dos tipos de permanencia en el tiempo, y al existir como mediación no debe asombrar, plantea Ricoeur, “ver a la identidad narrativa oscilar entre dos límites, un límite inferior, donde la permanencia en el tiempo expresa la confusión del *idem* y del *ipse*, y un límite superior, en el que *ipse* plantea la cuestión de su identidad sin la ayuda y el apoyo del *idem*” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 120). Para alumbrar este punto, Ricoeur acude, como en muchas otras ocasiones, a la literatura y sus mecanismos, pues “en la ficción literaria, es inmenso el espacio de variaciones abierto a las relaciones entre las dos modalidades de identidad” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 148). Se ubica entonces, en el límite inferior, al personaje característico de los cuentos infantiles, de folclore o maravillosos; en el medio de las relaciones se sitúa a los personajes de la novela clásica, y en el límite superior al personaje de la novela de conciencia o de narrativas como las de la novela de vanguardia.

En los casos en los que se produce la confusión de *idem e ipse*, el carácter responde a la trama, los caracteres son estables y se mantienen a través de los acontecimientos que son más bien exteriores a ellos. En este caso se puede ver “la estabilidad como necesidad, el triunfo de la concordancia sobre la discordancia” (Tornero 71), pues todo se encuentra supeditado a las necesidades de la trama y su unidad. Por el contrario, el límite superior, donde se puede ver una separación de *idem e ipse*, refiere a narrativas donde la identidad del personaje ya no es estable frente a la contingencia sino que se tambalea, pues las nuevas estructuras espaciotemporales alteran la correlación trama-personaje, tal y como lo hicieron narrativas como las de vanguardia que apuntaban al “resquebrajamiento del absoluto, de la linealidad, de la idea de identidad, de la noción de personaje y con ella la del sujeto” (Tornero 72-73).

iii. El diario: la identidad y el proyecto fragmentario

El diario no imita la vida sino que la replica en su propio caos

GUILLERMO SHERIDAN, “José Juan Tablada en su diario”

En este apartado quiero retomar la noción de auto-figuración entendida como la construcción de una identidad y la sugerencia de que el diario se construye con un movimiento topológico regido por la prosopopeya, por lo que el diarista se desfigura y el diario presenta una figura mediada por el lenguaje y la narración. Pero la peculiaridad del diarista, aquella que lo distingue del autobiógrafo, es que el primero no escribe con la mirada al pasado, sino con la ansiedad que le impone el devenir. El fragmento es resultado de una resistencia, y ver al fragmento como resultado me invita a formular una nueva pregunta, ¿qué efectos tiene la estructura fragmentaria del diario en la recepción que se hace de su sujeto?

El diarista pasa por un proceso de auto-figuración, desfiguración o auto-construcción y las características temporales de su trabajo culminan en una identidad dispuesta en una estructura fragmentaria, por lo que ahora me interesa indagar sobre los sentidos y las implicaciones que el fragmento tiene al nivel de la lectura, pues como llegó a escribir Lejeune, “there is a gulf between the diary as it is *written* and the diary as it is *read* (by someone else, or even by oneself later” (Lejeune, *On Diary* 169). Para esto, creo que resulta muy útil observar al diario frente a la autobiografía, pues en la comparación resaltan elementos que tal vez, de otra manera, se podrían dar por sentado.

Por un lado, la autobiografía se estructura en una unidad gracias a su visión retrospectiva, lo que resulta en la construcción de un sujeto que, a través de la narración, se ordena de manera coherente. El sujeto de la autobiografía ha incorporado los elementos disruptivos, le ha dado sentido a los accidentes y a la contingencia al relatarlos como elementos que contribuyen a la figuración del sujeto. La mismidad y la ipseidad en la autobiografía se entrelazan y funcionan en su dialéctica¹⁶, pues la autobiografía “se sustenta en la memoria para darle mediante un relato coherente orden y estructura a toda la vida del autor” (Venti 39).

Por su parte, el diario, al carecer de la visión retrospectiva, introduce en su proceso al accidente y la contingencia sin saber realmente qué sentido cobrarán después, si cobrarán algún sentido o si pasarán inadvertidos frente a otros acontecimientos, pues así como destaca Randolph Pope “el escritor de un diario, a pesar de que anota los hechos de su vida, no puede visualizar la importancia que ellos adquirirán en el transcurso de su existencia y carece de la posibilidad de estructurarlos para presentar una imagen coherente de su persona” (ctd en Venti 42-43). Por tal motivo, el sujeto del diario resulta más bien inestable y puede ser contradictorio, una idea o una opinión sobre cualquier tema puede variar a lo largo de las páginas,

¹⁶ Philippe Lejeune pasó de desdenar al diario y de ser uno de los máximos representantes de los estudios sobre la autobiografía a dedicar gran parte de sus trabajos posteriores al diario y todas sus complejidades, y sobre la unidad de la autobiografía llegó a preguntarse “How could I have wished for that unifying utopia?” (*On Diary* 168).

pues el diario reconoce el movimiento y el cambio constante como regla constitutiva.

La mismidad del diario se encuentra, principalmente, en la firma y en la materialidad del texto, ya sea un cuaderno no publicado del que se conoce un autor, o un libro con un número finito de páginas suscritas bajo un mismo nombre, firma o figura de autor, pues el nombre propio es una característica que el mismo Ricoeur ha relacionado con la mismidad: “en efecto, el nombre propio se aplica a la misma cosa en sus diversas ocurrencias” (“La identidad narrativa” 217). De esta manera, aún cuando se construye sobre la dialéctica *idem/ipse*, la identidad que se construye en el diario está orientada en mayor medida a la ipseidad y así, el diario fractura la idea de un sujeto único, indivisible o consistente en sus diferentes etapas. El diario, jugando con el fragmento, presenta a un sujeto formado por muchos otros, pues descompone a la identidad en diferentes momentos y la despliega, más que como unidad realizada, como un proceso de construcción.

La estructura fragmentaria destaca en los diarios que no se publican, pues estos, desde su materialidad, como el trazo de la pluma que cambia en diferentes entradas, el uso de diferentes cuadernos o papeles, o la incorporación de diferentes materiales, y en general una presentación que no ha pasado por un proceso de edición, tienden claramente a la variación como regla constitutiva. Es en este sentido que Philippe Lejeune llegó a sugerir que los diarios a estudiar deben ser los no publicados, pues encontraba que en estos se pueden apreciar las *verdaderas* características del género: “The true, authentic diary (meaning an *honest* diary) is: Discontinuous, full of gaps, allusive” (Lejeune, *On Diary* 170).

Estoy de acuerdo con Lejeune cuando pienso que en el diario sin publicar resaltan un sinfín de sus características, sobre todo su constitución orientada a la identidad *ipse*; sin embargo, no comparto el ímpetu de erigir un tipo de texto como el único válido frente a otros

modelos. El diario que se publica y funciona como literario, el cual ha sido mi tema de estudio en este trabajo, presenta fenómenos que no se pueden descartar como simples fantasmas de un texto que sí es verdadero. Los modos de circulación del diario publicado presentan peculiaridades que tienen efectos en la creación de sentido y en la recepción de la auto-figuración.

En primer lugar, el diario literario pasa por un proceso de edición cuyo propósito es, inicialmente, crear un texto legible (en el sentido más literal de la palabra), pues elementos como la extensión misma tienen que adaptarse a una presentación que posibilite su lectura y circulación. Por otro lado, la edición también apunta a subsanar las lagunas de sentido que claramente pueden existir en un diario, elementos que el diarista no elaboró mientras escribía para él mismo, pues como dijo Bioy Casares, en el diario “cada frase equivale, para el autor, a un nudo en el pañuelo; le recuerda algo, secreto para nosotros” (117).

Pero me parece que a lo que realmente apunta el trabajo de edición, además de a los detalles más técnicos, es a dotar al diario de la unidad que por constitución no tiene. El trabajo de edición busca ordenar el texto, para que este, de la manera más coherente posible, represente a la función autor; elementos como las introducciones a los diarios llenas de datos biográficos, o las notas al pie con aclaraciones sobre nombres, lugares o referencias específicas dan cuenta de este proceso.

De esta manera, el diario literario llega al lector después de un trabajo de ordenación y unificación que busca informar la lectura, pero aún cuando es menor, la estructura fragmentaria se mantiene y el papel del lector no es, en lo absoluto, pasivo. El lector de un diario se enfrenta a un texto fragmentario y abierto, y por lo tanto tiene que llevar a cabo una actividad de refiguración y ordenación en su trabajo de lectura. Sin embargo, el lector cuenta con un elemento peculiar, pues el diario, como lo apuntaba Lejeune “is written without knowledge of the ending, and the tragic part is that it is always read with

knowledge of the ending, which can often be, quite simply, death” (Lejeune, *On Diary* 170).

El lector suele conocer el final de la historia, por lo que es él quien puede construir una línea de sentido en la cual incorporar los elementos discordantes. Por ejemplo, el lector de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, que conoce que la poeta argentina se suicidó en 1972, podrá leer la narración de sus diferentes estancias en hospitales psiquiátricos o sus reflexiones poéticas orientadas a la expresión del sufrimiento, como elementos cuyo sentido desemboca en el final trágico, final que no está presente en el texto pero sí en el horizonte del lector. Así, el lector de un diario trabaja sobre lo que le brinda el texto, pero complementa su lectura con los conocimientos que puede tener –o que la misma edición le brinda– sobre el autor cuya auto-figuración se lee, y la función autor del diario vuelve a cobrar relevancia.

De esta manera, el diario pasa por una serie de refiguraciones que lo construyen, desde el diarista que refigura su identidad al escribir cada entrada, el proceso de edición, y finalmente, el trabajo de los lectores, que al leer refiguran el texto y construyen una identidad particular definida por sus conocimientos, experiencias y concepciones sobre el sujeto y la vida en general.

Los procesos de refiguración que exige el diario son producto tanto de su estructura fragmentaria como de su identidad orientada a la ipseidad, y el papel sumamente activo que adquiere el lector habla de un tipo de identidad narrativa que desde su concepción, su estructura y sus exigencias, desafía por completo las ideas sobre un sujeto unificado que se mantiene como el mismo frente a los accidentes del tiempo. Ante a esta situación, se puede interpretar que tal vez esa estructura fragmentaria, ese texto desordenado e inestable, no es un grito al vacío sino que sugiere una reflexión importante sobre el sujeto, así como ha interpretado Angélica Tornero:

Las obras que se han propuesto resquebrajar la trama, la linealidad, la identidad *idem*, poner en tela de juicio una manera de comprendernos, logran que el lector se cuestione radicalmente, es decir, ponga en tela de juicio no sólo sus valores, las variaciones sobre su sí mismo, sino algo que está más allá de lo posible, lo que lo conduce a esforzarse a comprender(se) e interpretar(se) de una manera diferente (74).

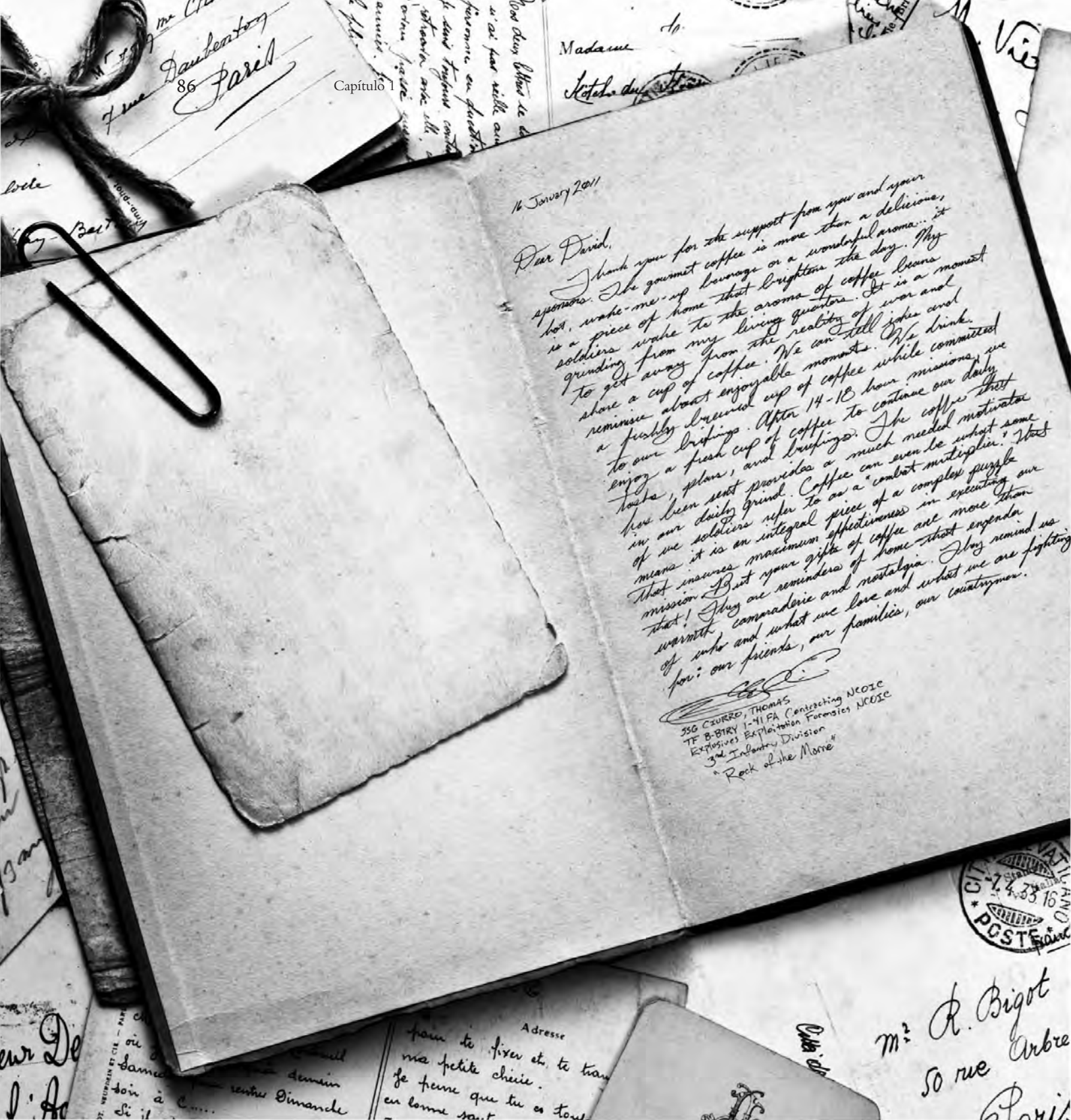
El diario entra en el espectro de los textos que buscan al sujeto por caminos diferentes al convencional, y al ser un tipo de escritura que habla directamente sobre el sujeto, sugiere que éste no es una realidad acabada, sino una problemática en movimiento.

Las refiguraciones que en todo momento exige el diario no son caprichos de un texto sin sentido, más bien son una invitación a repensar una pregunta de apariencia sencilla: *¿quién soy?* Y la respuesta del diario es la sugerencia sobre un sujeto que no existe separado del tiempo y su contingencia, sino que se construye sobre estos, y finalmente, un sujeto que no existe sin las interpretaciones o refiguraciones que de éste se hacen.

Por tanto, se puede pensar que el diario es un texto que construye una identidad a través de un proceso de auto-figuración, el cual, regido por una estructura fragmentaria, se apoya en la *ipseidad* para hablar de un sujeto que existe con el cambio y la transformación constante, y de esta manera, no sólo habla de una identidad particular sino que sugiere, en un panorama más amplio, una idea sobre el sujeto y sus modos de construcción.

El diario es el gesto de ansiedad que llevó a Alejandra Pizarnik a descubrir que “no se puede retener el yo, que es un puñado de arena en una mano angustiada”.





Capítulo 1

16 January 2011

Dear David,

Thank you for the support from you and your sponsors. The gourmet coffee is more than a delicious hot, wake-me-up beverage or a wonderful aroma... it is a piece of home that brightens the day. My soldiers wake to the aroma of coffee before grinding from my living quarters. It is a moment to get away from the reality of war and share a cup of coffee. We can still joke and reminisce about enjoyable moments. We drink a freshly brewed cup of coffee while committed to our briefings. After 14-18 hour missions, we enjoy a fresh cup of coffee to continue our daily tasks, plans, and briefings. The coffee that has been sent provides a much needed motivator in our daily grind. Coffee can even be what some of us soldiers refer to as a "combat multiplier." That means it is an integral piece of a complex puzzle that ensures maximum effectiveness in executing our mission. But your gifts of home are more than that! They are reminders of home that engender warmth, camaraderie and nostalgia. They remind us of who and what we love and what we are fighting for: our friends, our families, our countrymen.

SSG CZURRO, THOMAS
TF B-BIRY 1-41 FA Contracting NCOSE
Explosives Exploitation Forensics NCOSE
3rd Infantry Division
"Rock of the Marne"

PARIS
JAN 17 16
POSTE

M^{me} R. Bigot
50 rue Arbre
Paris

Adresse
pour te fixer et te tran
ma petite chérie.
Je pense que tu es tout
en l'air sans

A manera de conclusión

What could be simpler to understand than the act of people representing what they know best, their own lives?

SIDONIE SMITH & JULIA WATSON, Reading Autobiography

LLEGO AHORA AL PUNTO EN EL QUE, SI BIEN NO CONSIDERO el camino como acabado, sí veo como necesario el gesto de volver la mirada para hacer un balance de lo recorrido, un descanso que me permita reflexionar sobre lo dicho para después imaginar los senderos por venir.

Por lo tanto, quiero retomar la caracterización que hice sobre el diario para hacer una serie de precisiones y relacionarlas posteriormente con mi objetivo inicial, aquel que situó a este trabajo como la propuesta de una serie de consideraciones teóricas para contribuir a la creación de una herramienta para el análisis de un diario íntimo.

El diario es un texto que se puede considerar dentro del conjunto de prácticas autobiográficas, es decir, es parte de la familia de textos donde el sujeto de la enunciación es al mismo tiempo el objeto de la enunciación. Pero el diario, si bien presenta rasgos en común con textos como la autobiografía o la epístola, se separa principalmente por su estructura temporal no retrospectiva y su producción auto-dirigida o íntima. Por otro lado, el diario es un tipo de texto que ocupa una posición inestable entre diferentes discursos, tales como la historia, la literatura e incluso la psicología. Sin embargo, después de una revisión histórica, se puede observar que el diario es, ante todo, una práctica de escritura que responde a diferentes necesidades y por lo tanto no se puede encerrar en un solo discurso.

El diario nació como una práctica de registro comercial que se expandió y diversificó a lo largo del tiempo para cubrir diferentes necesidades, como la comercial, histórica, espiritual, íntima, entre otras. Y no es hasta el siglo XIX que el diario accede a un proceso de circulación literaria con la publicación del diario de Lord Byron y las consecuentes publicaciones de diarios de figuras literarias ya establecidas. Por lo tanto, sugiero que el diario adquiere una función literaria cuando cuenta con una función autor y accede a un tratamiento literario. Es decir, lo literario del diario no se encuentra necesariamente en determinados rasgos esenciales sino en un sistema de relaciones que inicia con el gesto de la publicación, el cual lo posiciona dentro del sistema literario. Se trata, entonces, de cambiar la pregunta *¿es el diario literatura?* por *¿puede funcionar el diario como literatura?* Y considero que la respuesta se encuentra en el reconocimiento de la literatura “no tanto como una cualidad o conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras [...] sino como las diferentes formas en que la gente *se relaciona* con lo escrito” (Eagleton 20) y del diario como una escritura que puede contar con diferentes funciones, entre ellas, la literaria.

Una vez establecida esta postura sobre el estatus literario del diario, en mi trabajo sugiero que éste se puede apreciar como un texto cuya escritura sigue un proceso de auto-figuración, es decir, la construcción que un sujeto hace de su propia identidad, el cual se basa en una estructura tropológica regida por la prosopopeya que crea una figura independiente del sujeto empírico, pues el sujeto se concibe ya no como origen del discurso sino como función de éste.

Una de las características particulares del proceso de auto-figuración en el diario se encuentra en su estructura temporal, pues, por un lado, es una característica que lo separa de otros tipos de escritura autobiográfica, y por otro, es una constante en la escritura –sumamente variable– del diario. Resultado de su construcción frente a un

porvenir abierto y no sobre una línea retrospectiva, el diario presenta una estructura fragmentaria. Con ayuda del concepto de “identidad narrativa” se puede observar el impacto que el fragmento tiene en la construcción textual de la identidad, pues la escritura del diario, al estar dominada por la *ipseidad*, construye una identidad que puede ser inestable y contradictoria, a diferencia de la identidad organizada de manera coherente y unificada en un texto como la autobiografía¹⁷. Frente al fragmento, el papel del lector cobra una importancia definitiva, pues es él quien organiza los elementos en el texto para darle sentido a una identidad dispuesta a través del movimiento y el cambio constante, es decir, la estructura fragmentaria del diario requiere de una participación sumamente activa por parte del lector.

A. ALGUNAS PRECISIONES

Quiero, ahora, hacer algunos comentarios sobre los temas y aspectos trabajados, observaciones que tal vez no me parecieron necesarias en el desarrollo del trabajo, o que quizás no entendí hasta ahora pero quiero resaltarlas como sugerencias para planteamientos futuros.

He de confesar que al inicio de mi investigación no contemplaba ahondar en la cuestión del diario y su relación con la literatura; sin embargo, al acercarme a temas como la marginalidad del diario o la función autor, las líneas de mi trabajo se fueron transformando, y abordar la demandante pregunta sobre el estatus literario –o no– de un texto como el diario, se dibujó como necesario. Me resistía a trabajar el tema en un primer momento porque buscar una respuesta sobre el carácter literario del diario me parecía una manera de cerrar un texto que tiene como gran cualidad su apertura o indeterminación; sin embargo, pienso que el enfoque trabajado trata más bien de observar cómo funcionan efectivamente los diarios y de resaltar una posibilidad y no una determinación, es decir, el diario

¹⁷ Aunque también hay autobiografías que juegan con la estructura y retan, al igual que el diario, la idea de un sujeto unificado.

puede funcionar como literario. Cuando un diario cuenta con una función autor, pasa por un proceso de edición y se publica, entra a formar parte de un grupo de textos que quizá ya no cabría bajo la denominación de *diario íntimo*, sino que tendría que tratarse como *diario literario*, que es realmente el tipo de texto sobre el que versa mi trabajo; sin embargo, para reafirmar esta postura, me gustaría, en un futuro, complementarla con observaciones más orientadas a los rasgos textuales del diario o con la exploración de un tema que en este trabajo omití y cuya ausencia me veo ahora obligada a explicar: la intimidad.

El diario íntimo, desde su denominación, habla de dos elementos esenciales, por un lado, la actividad de registro acotada al calendario –diario– y por otro, su cualidad de escritura auto-dirigida y secreta –íntimo–. Sin embargo, hablar de intimidad es más que problemático, pues se trata de un concepto histórico que se relaciona con las actitudes del sujeto frente al otro y las concepciones que tiene sobre su posición en diferentes espacios o situaciones. Pensar a la intimidad como el espacio donde se desarrolla la escritura del diario presenta una paradoja, pues ¿cómo se puede leer un diario si la única manera de aceptarlo como íntimo es reconociendo el secreto de su escritura? Y es por eso que prefiero hablar de diario literario, no porque busque evadir cínicamente la paradoja, sino porque, como espero haber demostrado en el desarrollo de mi trabajo, el diario con una función literaria implica procesos y modos de circulación específicos, y por lo tanto, la intimidad se podría considerar como otra función posible del diario. No obstante, aún cuando pienso que se puede hablar de dos diarios diferentes –el íntimo y el literario–, considero también que la intimidad se puede ver como un concepto que influye en el pacto de lectura del diario literario, sin embargo, se necesita un trabajo de investigación que se concentre en el concepto de intimidad para después relacionarlo con el diario y poder acercarse a las implicaciones de di-

cha relación. De ahí que la intimidad constituya un camino necesario para continuar con el estudio del diario, tanto íntimo como literario.

Por otro lado, la discusión expuesta sobre el autor y su relación con el diario, la cual se enfocó sobre todo en los planteamientos de Roland Barthes y Michel Foucault, se vería enriquecida con conceptos como “postura autoral”, “imagen de autor” o “ethos”, los cuales se desarrollan desde el análisis del discurso por teóricos como Jérôme Meizoz, Dominique Maingueneau o Ruth Amossy, pues sus trabajos permiten desentrañar, aún más, las relaciones y los efectos que la figura del autor tiene en el discurso.

En cuanto al carácter de auto-figuración del diario, así como su estructura temporal, existen teorías y acercamientos diferentes que se podrían haber usado, pero decidí apoyarme en los trabajos de Paul de Man y Paul Ricoeur debido a que sus diferentes planteamientos posibilitan ciertas precisiones relevantes. Por un lado, el trabajo de De Man en “Autobiography as De-Facement” permite, en un primer momento, darle un sentido al diario y entenderlo como auto-figuración para, posteriormente, establecer una distancia entre esta y el sujeto empírico, pues la auto-figuración se concibe no como una representación directa de la persona que escribe, sino como resultado del discurso y sus convenciones, es decir, está cruzada por el lenguaje, y así, por la cultura y la historia. Por otro lado, Ricoeur piensa en términos de identidad, y su concepto de identidad narrativa proporciona una herramienta para acercarse al sujeto del diario como *proceso* de construcción y la relación que este mantiene con la temporalidad, lo cual permite entender lo significativa que resulta su estructura fragmentaria¹⁸. De igual manera, pensar en términos de un proceso de construcción sirve para sugerir que en el diario no hay *conocimiento de sí* sino *construcción de sí*, y esto es resultado de pensar a la identidad como producto de una dialéctica entre la mismidad y la ipseidad y no como un esencialismo estático. Igualmente, hablar de proceso,

¹⁸ Considero que Paul de Man, al hablar de la prosopopeya como el tropo maestro de lo autobiográfico, también posibilita hablar de un proceso, sin embargo, es Ricoeur quien explota las implicaciones del hecho cuando introduce a la temporalidad como elemento inseparable de la identidad.

refiguración y de la identidad como un “tejido de historias narradas” ayuda a entender la importancia del papel del lector frente al diario, pues el lector no recibe una auto-figuración o identidad acabada, sino que participa, a través de la interpretación, en la construcción del sujeto sobre el que lee.

B. DE LOS SENDEROS POR VENIR

Pienso de nuevo en el objetivo principal de mi trabajo, aquel que buscaba contribuir a responder la pregunta ¿cómo analizar un diario íntimo en un contexto literario? y si bien veo todavía un largo camino por recorrer, pienso que hubo algunos avances productivos. En primer lugar, se desprende la sugerencia del diario y su posibilidad como texto literario, y en segundo término, su carácter auto-figurativo, el cual, me parece, presenta grandes pautas para las lecturas críticas.

Considerar al diario como un texto en el cual se desarrolla un proceso de auto-figuración que culmina en la construcción de una identidad separada del sujeto empírico, apela a cambiar la lectura detectivesca por una lectura dedicada, más bien, a explorar los diferentes mecanismos discursivos que juegan en el diario. Considerar al autor como función y no como origen del discurso, invita a sustituir la búsqueda de correspondencias biográficas por la observación del cómo la función autor se relaciona con otros elementos del sistema literario e influye así en la circulación, recepción y valoración de un texto como el diario, pues como resulta evidente, no se valora de la misma manera un diario como el de Franz Kafka que el *Diario de Lodz*.

Por otro lado, en cuanto a la estructura temporal del diario, se sugiere considerar al fragmento no como una limitación para el acceso al conocimiento sobre el autor sino como una forma particular de construir una identidad. Es decir, al momento de analizar un diario no se puede ignorar la estructura temporal, sino que debe estudiarse

como un elemento que contribuye, a través del fragmento y de la inclusión de diversas perspectivas temporales, a la construcción de la identidad.

El estudio del diario literario se me presenta ahora como un camino con abundantes senderos que quedan por recorrer, temas como la intimidad, la dimensión textual o la dimensión cultural del diario, por mencionar algunos, permitirían ampliar y profundizar en la comprensión del diario y así, en las maneras de abordarlo, misión necesaria si se piensa en el diario como un texto que ilumina no sólo cuestiones de orden formal, literario o discursivo, sino que sugiere aspectos sobre los modos de ser y de construir(se) del sujeto, esa noción tan presente en el día a día como problemática y compleja.

El diario, con sus giros y vacíos, sus indeterminaciones, su carácter proteico, su escritura enigmática y apelativa, es una resistencia y un aviso, obliga, ante todo, a detenerse y reconsiderar al sujeto como una instancia maleable, dinámica y quizás contradictoria... pero siempre en movimiento.



Bibliografía

- Anderson, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2001.
- Aristóteles. *Poética*. México: UNAM, 2011.
- Barthes, Roland. «La muerte del autor.» *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. 65-71.
- Bioy Casares, Adolfo. «El diario de Léautaud.» *La otra aventura*. Buenos Aires: Emecé, 2004. 115-123.
- Blanchot, Maurice. «El diario íntimo y el relato.» *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila editores, 1959. 207-212.
- . «El recurso al “diario”.» *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional, 2002. 24-25.
- Blodgett, Harriet. *Centuries of Female Days: Englishwomen's Private Diaries*. New Jersey: Rutgers University Press, 1988.
- Borges, Jorge Luis. «Borges y yo.» *El hacedor*. Buenos Aires: Alianza, 1998. 18-19.
- . «Pierre Menard, autor del Quijote.» *Ficciones*. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2012. 40-53.
- Brod, Max. «Nota final de la primera edición alemana.» Kafka, Franz. *Obras Escogidas. La metamorfosis, El Proceso, El Castillo*. Santiago: Andrés Bello, 1992. 362-372.
- Bunkers, Suzanne L. y Cynthia A. Huff. «Issues in Studying Women's Diaries: A Theoretical and Critical Introduction.» *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1996. 1-20.

- Burke, Seán. *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (Siglo XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995.
- Camarero, Jesús. «La théorie de l'Autobiographie de Georges Gusdorf.» *Çedille. Revista de estudios franceses* N° 4 (2008): 57-82.
- Cano Calderón, Amelia. «El diario en la Literatura. Estudio de su tipología.» *Anales de Filología Hispánica* Vol. 3 (1987): 53-60.
- Catelli, Nora. «El diario íntimo: una posición femenina.» *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. 45-58.
- Corominas, Joan. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 1984.
- De Man, Paul. «Autobiography as De-facement.» *MLN, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature* (1979): 919-930.
- Didier, Béatrice. «El diario ¿forma abierta.» *El diario íntimo. Revista de Occidente* 182-183 (Julio-Agosto 1996): 39-46.
- Eagleton, Terry. «Introducción: ¿Qué es la literatura?» *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 11-28.
- Eakin, Paul John. «Introducción.» Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. 9-46.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones Literales, 2010.
- Freixas, Laura. «Auge del diario ¿íntimo? en España.» *Revista de Occidente* 182-183 (1996): 5-14.
- Gadamer, Hans-Georg. «La lingüística como determinación del objeto hermenéutico.» *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977. 468-475.
- García Fernández, Román. «La Carta VII. La autobiografía de Platón y su método.»

- Eikasia. Revista de Filosofía* N° 12 (2007): 163-183.
- Girard, Alain. «El diario como género literario.» *El diario íntimo. Revista de Occidente* 182-183 (Julio-Agosto 1996): 31-38.
- . «Le journal intime, un nouveau genre littéraire? » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* N° 17 (1965): 99-109.
- Gusdorf, Georges. «Conditions and Limits of Autobiography.» Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980. 28-48.
- Hierro, Manuel. «La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo.» *Mediateka. Cuadernos de medios de comunicación* (1999): 101-118.
- Johnson, Alexandra. *A Brief History of Diaries*. London: Hesperus Press Limited, 2011.
- Kamuf, Peggy. «Escribir como mujer.» Fe, Marina (coord.). *Otramente: Lectura y escritura feministas*. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Fondo de Cultura Económica, 1999. 204-227.
- Kuhn-Osius, K. Eckhard. «Making Loose Ends Meet: Private Journals in the Public Realm.» *The German Quarterly* Vol. 54, No. 2 (1981): 166-176.
- Langford, Rachel y Russell West. «Introduction: Diaries and Margins.» *Marginal Voices, Marginal Forms. Diaries in European Literature and History*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999. 6-21.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- . *On Diary*. Manoa: University of Hawaii: Biographical Research Center/Versa Press, 2009.
- Loureiro, Ángel. «Problemas teóricos de la autobiografía.» Loureiro, Ángel (coord.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos 29. Monografías temáticas*. Barcelona: Anthropos, 1991. 2-8.

- McQuilan, Martin. *Paul de Man*. London: Routledge, 2001.
- Misch, Georg. *A History of Autobiography in Antiquity*. London: Routledge, 2002.
- Nadal, Aelx R. «La pasión de los diarios íntimos: Del narcisismo de Eliade al solipismo de Amiel.» *Daimon Revista de filosofía* 28 (2003): 51-66.
- Nin, Anaïs. *Diario I 1931-1934*. Barcelona: RBA Libros, 2009.
- Olney, James. «Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction.» *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980. 3-27.
- . «Review of Fictions in Autobiography, Paul John Eakin.» *American Literature* 58 (1986): 621-623.
- Paperno, Irina. «What can be done with diaries?» *The Russian Review* Vol. 63, No. 4 (2004): 561-573.
- Picard, Hans Rudolf. «El diario como género entre lo íntimo y lo público.» *1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* Vol. IV (1981): 115-122.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2014.
- Popkin, Jeremy D. «Philippe Lejeune, Explorer of the Diary.» Lejeune, Philippe. *On Diary*. Manoa: University of Hawaii: Biographical Research Center/Versa Press, 2009. 1-15.
- Pozuelo Yvancos, José María. «La frontera autobiográfica.» *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993. 179-225.
- Rak, Julie. «Dialogue with the Future: Philippe Lejeune's Method and Theory of Diary.» Lejeune, Philippe. *On Diary*. Manoa: University of Hawaii: Biographical Research Center/Versa Press, 2009. 16-26.
- Ricoeur, Paul. «La identidad narrativa.» *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999. 215-230.

- . *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2006.
- . *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI, 2009.
- Rieff, David. «Preface.» Sontag, Susan. *Reborn. Journals and Notebooks 1947-1963*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. vii-xiv.
- Roa Sánchez, Milagros. *La escritura diarística de Zenobia Camprubí*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011.
- Shapiro, Stephen A. «The Dark Continent of Literature: Autobiography.» *Comparative Literature Studies* (1968): 421-454.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Smith, Sidonie y Julia Watson. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Tornero, Angélica. «El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur.» *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* N° 24 (2008): 51-79.
- Torras Francés, Meri. *La epístola privada como género: estrategias de construcción. Tesis doctoral dirigida por Cárme Riera*. Barcelona: Bellaterra / UAB, 1998.
- Venti, Patricia. *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos, 2008.



Esta TESIS titulada,
“UN PUÑADO DE ARENA EN UNA MANO ANGUSTIADA”
*El diario íntimo en el sistema literario
y su carácter de auto-figuración,*
fue escrita por Gabriela Koestinger Chapela
para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas,
por parte de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL),
perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
Este libro fue impreso en la CDMX
en algún momento del año 2017.