

EL DIARIO PERSONAL EN LA LITERATURA: TEORÍA DEL DIARIO LITERARIO*

ÁLVARO LUQUE AMO
UNIVERSIDAD DE GRANADA

El diario personal,¹ forma indomable donde las haya, se asienta en los dominios de la literatura a lo largo del siglo XIX. Si bien durante los siglos precedentes no es considerado desde un punto de vista literario, a raíz de la publicación del diario de Amiel y la difusión de obras diarísticas precedentes se crea un público que justifica su inclusión dentro de las modalidades autobiográficas. A pesar de esta circunstancia, el diario personal no ha recibido la misma atención teórica que otras manifestaciones autobiográficas, por lo que se revela como una forma cuya naturaleza se desconoce no solo en el mundo editorial, sino también en el académico, donde su propia definición es malinterpretada con frecuencia.

Este artículo trata de analizar la naturaleza literaria del diario personal, cuya inclusión dentro del sistema literario ha sido motivo de controversia y de posturas enfrentadas, en un debate que es herencia además del acontecido en el ámbito de la autobiografía. A lo largo de estas páginas, por tanto, se pretende definir lo que se denomina, con cierta libertad interpretativa, el diario literario, y explicar así la

* Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo bajo el patrocinio de una beca FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¹ Frente a la consideración general del diario personal como diario íntimo, aquí se prefiere sencillamente la primera denominación, toda vez que la segunda tiende a confundir la naturaleza del texto, que no tiene por qué ser íntimo. No obstante lo anterior, en la mayor parte del artículo se le denominará simplemente diario, por cuestiones de claridad estilística.

posibilidad de leer el diario personal desde la literatura, que es el espacio en donde se ubica este análisis desde un punto de vista teórico.

Hans Rudolf Picard, profesor de la Universidad de Constanza, es autor de uno de los artículos más conocidos sobre el diario, titulado “El diario como género entre lo íntimo y lo público” (Picard, 1981). Con este trabajo, Picard aporta su grano de arena a la imberbe teoría diarística internacional y aborda un aspecto del que apenas se ha hecho eco la crítica: los problemas suscitados por el ámbito privado inherente al género denominado como diario personal. Según sus conclusiones, el diario, en su forma original —lo que denomina “auténtico diario” (Picard, 1981: 116)—, no puede conformarse como literatura, y aporta dos razones esenciales para ello. A partir de estas dos premisas, y de la evolución sufrida por el diario una vez que es concebido para ser publicado, Picard intenta justificar el hecho de que el diario personal pueda ser considerado finalmente como literatura.

Este trabajo parte, así, del artículo de Picard para analizar críticamente sus postulados con el objetivo último de explicar el estatuto literario que, a nuestro juicio, ostenta en muchas ocasiones el diario personal.

1. LA CONSIDERACIÓN A-LITERARIA DEL DIARIO PERSONAL: OBJECIONES A PICARD

Sostiene Picard que el auténtico diario, el diario original, aquel que no tiene en cuenta la posibilidad de ser publicado al estar redactado exclusivamente para quien lo escribe, carece de uno de los atributos más específicos de la literatura: el ámbito público de la comunicación (Picard, 1981: 116). Por este motivo, se conforma no como literatura sino como a-literatura, que es el término que emplea Picard para definir este diario primigenio. Sería el caso, según su teoría, de todos los diarios personales anteriores a la publicación del diario de Amiel que, como tales, no fueron concebidos para ser publicados (116).

Este razonamiento puede cuestionarse desde varios puntos de vista, pero quizás, y viendo que el propio Picard reconoce su superficialidad,² haya que partir de la base de que lo a-literario, en los

² Cuando introduce la segunda premisa dice de ella, respecto a la primera, que es “mucho más profunda” (Picard, 1981: 116).

términos en que lo expresa Picard, no se diferencia de lo literario una vez que este sale a luz, de tal manera que el diario de Samuel Pepys no cambia su estatus literario porque no esté concebido para la publicación. El texto diarístico original, como el texto novelístico o el autobiográfico cuando todavía no se han publicado, conserva no obstante la intención comunicativa. No hay que confundir el aparente destinatario único del diario personal con la verdadera naturaleza del texto. Al contrario, la escritura del diario, por muy personal que esta sea, no está dirigida exclusivamente al autor que la escribe, sino que en el horizonte textual siempre hay un tercero, un otro. Andrés Trapiello explica esto a la perfección:

En principio lo hacemos para nosotros mismos, pero nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro. A veces alguien concreto de quien se habla en sus páginas, a veces alguien abstracto, suma de todos esos lectores, o mejor, suma de todos esos seres a quien se ama de modo secreto mientras se escribe. Si toda la literatura es una declaración de amor, los diarios son una desesperada declaración de amor. Ni siquiera aquellos que han recurrido a sistemas complicados criptográficos como Samuel Pepys, o, entre nosotros, Cansinos Assens, autor de unos diarios inéditos de la guerra, ha renunciado a ello. Al contrario, se diría que tras de la criptografía lo que se busca es un lector mucho más agudo y comprometido, alguien en realidad dispuesto a compartir el secreto o si se prefiere alguien al que se pone a prueba (Trapiello, 1998: 28).

Resulta difícil compatibilizar el mero hecho de escribir con la idea —más allá de la escritura meramente informativa que puede corresponderse con las anotaciones que alguien deja en el diario a la manera de una agenda— de que lo escrito por el autor está dirigido exclusivamente al autor mismo. Una vez que alguien decide transformar su pensamiento en palabras, está firmando en cierta medida un contrato según el cual ese texto puede ser leído por cualquiera que entienda el idioma en que está escrito. Se podría decir que solo existiría una intención absoluta de mantener en secreto el texto en aquel lenguaje inventado por el propio autor e ideado exclusivamente para su lectura personal, pero incluso han existido casos como el de Samuel Pepys —que inventó un lenguaje cifrado para su diario— que han acabado saliendo a la luz. Por lo tanto, no existe, realmente, una forma de entender el diario previa a la

publicación de la obra de Amiel que afecte a su consideración literaria.

Ante este argumento, hay una réplica contenida en el propio texto de Picard, que se refiere a peculiaridades constitutivas del diario como “su fragmentarismo, la incoherencia a nivel textual, su referencia a una situación vital concreta, lo abreviado de la información” (Picard, 1981: 116) para justificar la falta de proyecto de una determinada obra cerrada en la mente del diarista, de un *opus* literario. En esta aparente incoherencia, sin embargo, reside la naturaleza del diario. Lo que Maurice Blanchot denomina con bastante acierto la cláusula del calendario,³ esto es, las entradas diarias que conforman el desarrollo del texto diarístico, es la única estructura que sustenta todo un *totum revolutum* de textos que Beatrice Didier ha definido como “forma abierta” (Didier, 1996). Precisamente porque es una forma abierta no debe hablarse de incoherencia o de ausencia de obra definida y cerrada; el diario es un texto donde cabe todo, hasta el punto de que cuando una novela pretende imitar su forma busca, justamente, esta incoherencia textual que la habilite como modalidad diarística. Por ello, cuando un diario es publicado, esté escrito con pretensión o no de serlo, el *opus* literario al que se refiere Picard es el propio libro resultante, puesto que el fenómeno de la publicación le da el estatus de obra cerrada a aquello que, realmente, es una forma abierta.

En este sentido, el diario personal que no está pensado para la publicación, una vez que se publica, no se diferencia del que sí está pensado para tal empresa. Un caso muy claro, por acudir a un ejemplo concreto, es el de las *Notas dispersas* de Josep Pla, recogidas en varios volúmenes que en muchas ocasiones se imprimen junto a su reconocido dietario *El cuaderno gris* (Pla, 2008). En el prefacio a la publicación de sus *Notas dispersas* el autor señala:

El cuaderno gris es un libro seriado y cronológicamente exacto. Este no tiene ninguna cronología, y si aparece de vez en cuando alguna fecha es por pura constancia personal. (...) Estas notas están

³ Blanchot indica lo siguiente: “El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella” (1979: 207).

impresas en este libro sin ningún orden visible, tal como surgieron al paso de los días y los años (Pla, 2008: 553).

Cuando se accede a la lectura de estas notas, sin embargo, lo primero que se comprueba es que, más allá de la ausencia de un registro cronológico, se leen igual que las contenidas en *El cuaderno gris*, que es un diario claramente novelizado.⁴ Si se fechara cada una de las entradas de estos volúmenes de notas, estas se corresponderían con las propias de un diario personal clásico pensado como tal, de modo que no pueden considerarse como una forma literaria distinta a la de *El cuaderno gris*. Como mucho, se puede reconocer que este texto no respeta una de las características más frecuentes del diario, esto es, que esté fechado;⁵ pero la consideración de su *literariedad* no puede ser medida en tales términos. Desde nuestro punto de vista, se presenta como literatura porque es capaz de soportar una lectura ficcional, pero esa es una cuestión que será tratada más adelante.

Por otro lado, cuando Picard se refiere al ámbito público de la comunicación, posiblemente no se percata del estatuto pragmático de géneros como el lírico. Mantener que un poema se concibe pensando en la publicación, o ni siquiera en un lector, es bastante arriesgado teniendo en cuenta la tradición del género y su naturaleza. Un poeta como Tomás Segovia mantiene que “lo maravilloso de escribir poesía es que en esa escritura no se plantea siquiera la cuestión del destinatario” (Segovia, 2013: 18), de tal manera que el escritor de poemas tiene mucho en común con el escritor de diarios, en la medida en que ambos carecen de la necesidad de ponerse en contacto con alguien exterior e incluso, como sucede en con el diario “auténtico” de Picard, es posible que el único receptor aparente que se contenga en el texto sea el propio autor. Ahora bien, esta apariencia tampoco excluye en poesía la posible lectura de un extraño. En este sentido, es aconsejable recurrir a la frase de Paul Valery: “no hay palabras valederas para estas cosas consigo, lo que se dice sobre esto, incluso a

⁴ Xavier Pla mantiene que *El quadern gris* es un diario ficticio: “las fechas son pues ficticias, los anacronismos frecuentes, las incongruencias evidentes” (Pla Barbero, 1996: 1232).

⁵ Algo que es muy polémico, porque muchos diarios que son concebidos como tales también carecen de esa cláusula temporal. Por ello, es necesario comprender que esa misma estructura está contenida en el propio concepto de entrada. La entrada puede ser diaria o no serlo, pero su forma es igual en ambas situaciones.

sí mismo, huele a terceros”.⁶ El diario, por tanto, no solo no destierra la función comunicativa, sino que además debe ser contemplado como un tipo particular de discurso que tiene un origen privado, que se dirige paradójicamente a la misma persona que lo escribe y que, sin embargo, es susceptible de ser leído por un tercero.

Picard, en definitiva, no aporta nada diferente cuando habla de a-literatura; esta se conforma como un concepto pragmático que, en la medida en que no hay diferencias ficcionales entre un diario concebido para su publicación y uno que no lo sea, nada aporta a la consideración literaria del diario que se intentará proponer en los siguientes puntos. Si es cierto que convenimos con Picard en que el diario personal en su sentido primigenio, tal y como lo entiende el autor, puede carecer de las mejoras formales que adquiere con el paso a la publicación,⁷ la ausencia de estas no tiene por qué conllevar una menor *literariedad* de la obra. Además, y como conclusión a la tesis expuesta por Picard, de lo anterior se puede deducir que no tiene sentido intentar hablar de estatus literario en aquel texto que no está publicado, puesto que este texto no tiene capacidad para ser concebido desde un punto de vista teórico-literario y, como tal, no existe para la literatura. Por ello no es que se trate de a-literatura; es que no es, ni siquiera, texto.

2. EL DIARIO Y LAS TEORÍAS SOBRE ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

La segunda premisa de la que parte Hans Rudolf Picard en la elaboración de su artículo se basa en la consideración del diario como “género documental y descriptivo” (Picard, 1981: 116), en contraposición a una concepción de la literatura según la cual esta “no reproduce el mundo, sino que, por vía ficcional, proyecta imágenes de un anti-mundo imaginario” (116).

Picard, sin mostrar estas referencias en su texto, se remite al debate que desde los años setenta existe en la teoría sobre la autobiografía, en donde conviven dos posturas hegemónicas. Una, encabezada por Philippe Lejeune (Lejeune, 1994), que mantiene desde un posicionamiento pragmático un posible pacto entre el autor y el

⁶ Anna Caballé (1995: 52) cita a Paul Valéry.

⁷ Con ello nos referimos a la supresión de elementos que son propios de cualquier material literario inédito, como pueden ser capítulos o pasajes sobrantes, correcciones estilísticas o modificaciones de otro orden. El diario, de esta forma, está sujeto a las mismas condiciones que el resto de textos literarios no publicados.

lector a la hora de asumir la verdad de los hechos que se narran en la obra autobiográfica; la otra, representada por Paul de Man (Man, 1991), que entiende el texto autobiográfico como una figura retórica que, por este motivo, hace del texto un texto ficcional una vez que el Yo pasa a la página; un texto ficcional en el que no puede buscarse ninguna correspondencia con la realidad. Ambas posturas han tenido seguidores de todos los ámbitos y puede decirse que, en general, todavía no se ha superado esta dicotomía, que prevalece desde los años setenta.

Representante principal del primer bando, Lejeune resume su idea fundamental: “una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (Lejeune, 1994: 42). Así, el autor, al “prometerle que va a contar la verdad de su vida, tácitamente solicita al receptor que le crea y que confíe en la veracidad del texto” (Alberca, 2007: 67). Lejeune se rige entonces por un doble principio: el de identidad y el de veracidad. El principio de identidad supone una identificación entre el autor, el narrador y el personaje (Lejeune, 1994: 61); el principio de veracidad, por otro lado, alude a la veracidad del texto, a la referencialidad externa que este conlleva en la medida en que narra algo acaecido y comprobable en ocasiones por el lector, el cual confía en la voluntad del autor (Alberca, 2007: 69). Cuando Philippe Lejeune desarrolla su pacto, en definitiva, alude en todo momento a una lectura referencial del texto.

Enfrentado a esta postura, Paul de Man se pregunta:

¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (Man, 1991: 113).

Paul de Man se sitúa en la estela de los deconstruccionistas al negar la posibilidad de que el Yo que está fuera de la página pueda tener algún tipo de correspondencia con el Yo textual. De esta forma, la posibilidad de un pacto entre un lector y un autor queda descartada, porque es imposible diferenciar entre ficción y autobiografía y el texto no puede encontrar una correspondencia con el plano real. Como mucho, en el texto autobiográfico puede hallarse una “ilusión referencial” (Man, 1991: 114). La escritura autobiográfica, según esta lectura, funcionaría como una prosopopeya mediante la que el Yo se

autoconstruye a lo largo del texto autobiográfico, de ahí que no considere a la autobiografía como un género, sino como “una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (Man, 1991: 114).

Por este debate sobre la escritura autobiográfica tiene un interés especial el diario. Entendido por muchos como un subgénero autobiográfico,⁸ el diario comparte los rasgos fundamentales de la definición propuesta por Lejeune para la autobiografía. Esta supone

(...) una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, en su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo) (Lejeune, 1994: 61).

Según esta regla de la identidad, el pacto autobiográfico tendría lugar también en el diario, como el propio Lejeune admite. Ahora bien, en este caso, el pacto solo podría darse si se asume que este diario es leído por un lector diferente al autor, como ocurre cuando es publicado. Si se siguiera a Picard en su teoría sobre el diario puro, el pacto autobiográfico carecería de sentido, pues sería, paradójicamente, un pacto total y cerrado en el que se produciría una identificación entre autor, narrador, protagonista y lector. El pacto, paradójicamente, sería entre autor y autor-lector. Si por el contrario, y como sucede en estas páginas, solo se tiene en cuenta el diario que es publicado,⁹ pues este es el único texto susceptible de ser tratado como literario, el pacto autobiográfico debe considerarse también en la escritura diarística.

⁸ En estas páginas no se va a afrontar la consideración del diario como género, porque precisamente se trata de resolver el paso previo: el estatus literario del diario. En la poca teoría diarística registrada hasta ahora esta cuestión apenas se ha tratado y normalmente se asume su condición de subgénero autobiográfico sin definir, ni siquiera, el género autobiográfico.

⁹ Para algunos, esto podría entrar en contradicción con la voluntad o directamente la inconsciencia de publicación que un autor puede manifestar antes de que sus diarios sean publicados póstumamente. Sin embargo, cuando se publican esos documentos bajo el título de Diario, alguien —en una situación normal el editor— adquiere la responsabilidad contractual que normalmente ostenta el autor, y en su nombre se hace responsable de que lo dicho por parte de este último es verdad. O lo que es lo mismo: el autor establece igualmente el pacto autobiográfico con el lector aunque sea con la intermediación de un editor —porque no se debe olvidar que, en última instancia, el pacto autobiográfico tiene un componente netamente editorial en su naturaleza.

Por otro lado, también puede hacerse una lectura desde las teorías de Paul de Man y sus epígonos; en este sentido, hay pocos espacios mejor ideados para la construcción de un sujeto y por tanto su desfiguración —entendida como lo hace De Man— como la modalidad diarística. Aquí la individualidad toma conciencia de sí misma desde el primer momento e incluso podría afirmarse que es la escritura diarística el ejemplo puro de tropo, al constituirse como juego retórico lo que en principio no debe ser publicado y finalmente se publica, lo que parece que se escribe para uno mismo y finalmente se escribe para un tercero.

Antes de profundizar en esta condición del diario respecto a la teoría autobiográfica, sin embargo, y volviendo a Picard, es importante reseñar que su texto no es en absoluto claro a la hora de fijar su posición respecto a la escritura diarística. Así, al comienzo del artículo señala la capacidad estrictamente referencial que, según su perspectiva, tiene el diario, en la medida en que es un “género documental y descriptivo” (Picard, 1981: 116). Al mismo tiempo, tiene en cuenta que “la Literatura no reproduce el mundo, sino que, por vía ficcional, proyecta imágenes de un anti-mundo imaginario” (116), por lo que concluye que el diario no puede ser Literatura. Cómo es posible, se pregunta entonces, que el diario “acabe entrando en ella y llegue a convertirse incluso en género literario” (116). A lo que responde del siguiente modo:

Como producto lingüístico de una autoconsciencia, el diario no es en absoluto un documento sobre la manera como un individuo se limita a constatar de un modo neutral cómo se encuentra en el mundo; todo lo contrario: en su calidad de confesión centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, el proyecto de una idea, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo. En el auténtico diario se hace patente de un modo inmediato el orto del yo. Tal orto se encuentra igualmente en la raíz de la escritura ficcional; sin embargo, ahí se oculta detrás de imágenes y acciones de lo imaginario, y, en cierto modo, queda absorbido en la obra. En las dos formas de escritura hay un yo que produce un texto a partir de sí mismo, un yo que crea con el texto una realidad simbólica —una realidad estética, por tanto—. En última instancia, también la descripción del yo que se encuentra en el diario, incluso la que más se parezca al documento, esconde un yo en cierto sentido ficcional (Picard, 1981: 116).

Picard, como se ve, termina reconociendo una posible lectura ficcional del Yo diarístico, de tal manera que el diario pueda concebirse como una forma literaria. Líneas más adelante, sin embargo, extrapola esta postura a su teoría pragmática y termina considerando que el diario es literatura porque pasa de un estatus privado a uno público, porque el diarista corrige, estructura, en definitiva prepara, lo que solo entonces va a leer otra persona, y en ese artificio reside, para Picard, su *literariedad*. De esta manera, no desarrolla su idea acerca de ese componente ficticio del diario, e incluso vuelve a separar el diario de los géneros de ficción, considerando al diario como una forma literaria sin ser ficción.

Picard, en resumen, se hace eco en su texto de las dos posiciones hegemónicas sobre teoría de la autobiografía, que de igual manera se pueden aplicar al diario personal. Si bien su posición se muestra cercana al pragmatismo de Lejeune,¹⁰ también reconoce el estatus ficcional desde el que puede ser interpretado el Yo diarístico, de tal manera que es consciente de la problemática del diario. Todo se vuelve más confuso, sin embargo, cuando a comienzos del texto asegura que la literatura “tiene lugar en el ámbito de lo imaginario y ficcional” (Picard, 1981: 16) y a finales del mismo pretende incluir el diario en los límites de esta a pesar de que considera que no es ficción, y sin profundizar por tanto en este proceso de ficcionalización. Por tanto, el texto de Picard, aunque resume las cuestiones fundamentales que deben ser tenidas en cuenta a la hora de evaluar el estatus literario del diario, es fallido, porque no aclara el papel del diario en la literatura y porque se centra en un fenómeno como el de la no publicación,¹¹ que, aunque importante, no tiene tanta trascendencia en la configuración final de una escritura, la diarística, que va mucho más allá del mero hecho pragmático.

¹⁰ Picard reconoce la vigencia que exhibe el argumento de Philippe Lejeune, al declarar que si es cierto que la naturaleza del diario cambia cuando pasa a ser publicado, tanto en el auténtico diario, como en el diario literario, la que escribe es una persona real (Picard, 1981: 19). Por ello se cumple el pacto de identidad de Lejeune, según el cual se produce una identidad de nombre entre el autor, el narrador de la narración y el personaje de quien se habla.

¹¹ Miguel Hierro señala de la teoría de Picard que está presa de “la fascinación por el accidente de la no publicación” (Hierro, 1999: 104).

3. EL ESTATUTO REFERENCIAL Y PERFORMATIVO DE LA ESCRITURA DIARÍSTICA

Expuesta la tesis de Picard, es necesario trascender esta para tratar de explicar la naturaleza de la escritura diarística y de una forma como es el diario. En el anterior punto, se ha descrito el papel de las dos posturas hegemónicas sobre teoría de la autobiografía: la que, desde un posicionamiento pragmático, justificaba la referencialidad del texto por medio de un pacto autobiográfico; y la que por otro lado concebía la escritura autobiográfica como un tropo en la que el Yo se autoconstruye, y que por lo tanto no tiene ninguna correspondencia con la realidad.

De esta oposición se hace eco Pozuelo Yvancos cuando muestra una perspectiva, conciliadora e integradora, que resume en las siguientes líneas:

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

Del fragmento puede deducirse que Pozuelo entiende el texto autobiográfico como un texto en el que los dos estatutos en disputa, el referencial y el performativo, conviven y son inseparables el uno del otro. Esta es una perspectiva muy interesante que explicaría la naturaleza especial de la autobiografía y los intentos infructuosos por domeñarla y definirla. El texto autobiográfico sería capaz, al mismo tiempo, de mantener una correspondencia con el mundo real y de construir un Yo que es puramente textual, ficticio, sometido a las leyes concretas de la escritura. Este es un planteamiento que va a resultar clave para entender la teoría sobre el diario expuesta en este trabajo. Pozuelo, como hace también Loureiro (Loureiro, 2001), justifica esta performatividad centrándose en la petición de excusa que

supone la escritura autobiográfica; cuestión en la que no se va a entrar hasta más adelante. De su planteamiento nos interesa, por ahora, esa convivencia entre el estatuto referencial y performativo, que nutre el discurso diarístico.

En esta línea, son interesantes las palabras de Darío Villanueva, cuando destaca la virtualidad creativa de la escritura autobiográfica por encima de la virtualidad referencial. Una virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*, como el propio Villanueva señala: “Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del yo” (Villanueva, 1990: 108). Villanueva, que se sitúa más cercano a De Man que a Lejeune con este planteamiento, también acata sin embargo la convivencia del estatuto mimético —referencial— y poiético —performativo—. Desde su punto de vista este último domina sobre el primero, pero no lo niega. Por tanto, y aunque más cercano al deconstruccionista, Villanueva también asume la posible lectura referencial de la escritura autobiográfica y, por ende, también de la diarística.

Hay, sin embargo, algo que se puede matizar en la reflexión de Villanueva. Gracias al texto principal de Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Ricoeur, 2001), se sabe que la *mimesis* aristotélica no debe ser entendida solo en términos de imitación ni tampoco como una sencilla construcción referencial del texto basada en la realidad. Según Ricoeur, “no cabe *mimesis* más que donde hay un “hacer” (Ricoeur, 2001: 58), de tal manera que el francés asume en la *mimesis* una condición poiética que vendría a derrumbar esa distinción entre el estatuto mimético y el poiético que Villanueva y otros autores entienden diferenciados. El error, en este sentido, pasa por asociar *mimesis* al sencillo concepto de imitación que tanto se ha perpetuado desde la *Poética* de Aristóteles. Ricoeur lo expresa claramente:

(...) la *mimesis* aristotélica ha podido confundirse con la imitación, en el sentido de copia, por un grave contrasentido. Si la *mimesis* implica una referencia inicial a lo real, esta referencia no designa otra cosa que el dominio de la naturaleza sobre cualquier producción. Pero este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora. La *mimesis* es *poiesis*, y recíprocamente (Ricoeur, 2001: 58).

De esta forma, todo texto construido mediante una *mimesis* implica no solo esta referencia a lo que Ricoeur y nosotros aquí entendemos por lo real, sino que además implica la *poiesis* de la que

se hacía eco Villanueva. Esto implica que la escritura diarística no tenga que resolverse solo en el estatuto referencial que es propio de las manifestaciones autobiográficas, sino que el Yo también se autoconstruye a través de la *poiesis*, de tal manera que la naturaleza referencial de la escritura autobiográfica y diarística no puede darse en su pureza absoluta; por el contrario, tiene que convivir con la performatividad de la que se ha venido hablando hasta ahora. La virtud de la mimesis, así, es doble: “por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto” (Ricoeur, 2001: 61). Y por “alto” Ricoeur remite a la mimesis aristotélica contenida en la tragedia, que según el estagirita tiende a presentar como superiores a los hombres reales (60).

El texto diarístico, desde la visión de Ricoeur, puede de esta forma trascender la visión de Lejeune sobre la escritura autobiográfica y su pacto. La verdad contenida en el texto debe ser relativizada, en la medida en que este texto no es solo referencial, sino también poiético, y es susceptible de ser ficcionalizado. Algunos autores, incluso, aprovechan esta posición que tiene similitudes con la deconstruccionista para entender el texto autobiográfico como un texto ficcional puro. Estos autores, desde nuestro punto de vista, van demasiado lejos en su relativización del texto. Nuestro posicionamiento es consciente de que la escritura diarística mantiene una correspondencia con el mundo real que no puede darse en otro tipo de escrituras como la novelística o aquellos textos que se someten al pacto ficcional.¹² Se puede poner un ejemplo que puede resultar llamativo e ilustrativo a partes iguales. En su último diario publicado, Andrés Trapiello cuenta que su editor tuvo a bien preguntarle al entonces secretario de Estado de Cultura, Luis Alberto de Cuenca, que por qué Trapiello no era nunca invitado a ciertos almuerzos con el presidente del Gobierno, a la sazón el señor Aznar, ante lo que el primero respondió: “No, mientras siga publicando su diario” (Trapiello, 2015: 23). Esta anécdota ilustra hasta qué punto el lector interpreta el diario como una forma que narra hechos que tienen una clara correspondencia con la realidad.

¹² Esta declaración, evidentemente, merecería un análisis mucho más profundo, pues no son pocas las novelas y obras marcadamente ficcionales que remiten a hechos que guardan una clara correspondencia con la realidad y, sobre todo, que el lector lee como tales.

Respecto a las dos posturas hegemónicas, en definitiva, este artículo opta por su descripción para entender que la escritura diarística oscila entre las dos para conformarse como una forma ambivalente. El diario respeta el pacto autobiográfico de Lejeune en la medida en que existe esa identidad entre autor, narrador y personaje y es leído como verdadero por parte del receptor; pero también deja espacio para la autoconstrucción del Yo en tanto que emplea los modos de una ficción. Precisamente a partir de este último elemento es como debe interpretarse la *literariedad* del diario. La escritura diarística es una escritura literaria porque utiliza las formas de la ficción y, por tanto, puede ser leída como escritura ficcional.

4. LITERATURA Y DIARIO PERSONAL

La teoría diarística que se expone en estas páginas parte de una definición de literatura que, al igual que sostienen autores como Jesús G. Maestro,¹³ liga esta al carácter ficcional del texto¹⁴. Paul Ricoeur concibe el mundo del texto literario como “un mundo proyectado y que se distancia poéticamente de la realidad cotidiana” (Ricoeur, 2002: 118). En este sentido, no se está muy lejos de la intención inicial del propio Picard cuando señalaba que la literatura tiene lugar en el ámbito de lo ficcional, y se asume desde el principio que, si se pretende definir el diario como una forma literaria, este deberá ser leído desde las mismas coordenadas.

Una vez aplicado el pacto autobiográfico de Lejeune y por tanto asumida la lectura referencial del diario, es interesante indagar en estos usos ficcionales para explicar por qué un diario emplea las mismas técnicas que la ficción y, en consecuencia, por qué puede y debe ser considerado literatura. Un punto de partida que puede resultar interesante es la siguiente cita de Philippe Forest:

¹³ La definición de Jesús G. Maestro, basada en su Teoría de la Literatura derivada del Materialismo Filosófico, resulta muy completa: “La Literatura es una construcción humana y racional, que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y el enfrentamiento dialéctico, que utiliza signos del sistema lingüístico, a los que confiere un valor estético y otorga un estatuto de ficción, y que se desarrolla a través de un proceso comunicativo de dimensiones históricas, geográficas y políticas, cuyas figuras fundamentales son el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor” (Maestro, 2012: 57).

¹⁴ A pesar de esta elección concreta, la lista de autores que asumen este principio es larga: Pozuelo Yvancos (1988) o Richard Ohmann (1987) son algunos de ellos.

Cierta doxa crítica actual opone literatura testimonial y literatura de ficción: a un lado, la confesión; al otro, la fabulación. En este combate pausado, cada uno escoge cómodamente su campo. Pero “lo vivido” no se distingue en absoluto de “lo ficticio” cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo. No es más que la forma cómplice de lo “virtual” cuya vertiginosa hegemonía mental celebra la profecía posmoderna. Porque “vivido” y “virtual” descansan sobre la misma conjura ficcional de ese “real” donde lo imposible invita al sujeto literario a vislumbrar una forma posible de existencia (Forest, 2012: 221).

Philippe Forest vuelve a plantear la oposición entre el estatuto referencial y el performativo para establecer la base de la que parte esta teoría de la escritura diarística. “Lo vivido”, que viene a ser la exposición referencial de los hechos en la narración, y “lo ficticio”, que equivaldría al acto performativo, no se distinguen entre sí cuando se enuncian según las reglas de un mismo modelo narrativo; cuando se emplean los modos ficcionales para ambos. De esta manera, el texto autobiográfico, aunque verificable en ocasiones, no busca tal cosa; si bien convenimos con la escuela pragmática de Lejeune en que el autor tiene una intención de verdad, esta no puede ser verificable en tanto que parte de una subjetividad y no tiene una pretensión de cientificidad como pueda tenerlo un libro histórico. Así, el texto autobiográfico se diferencia justamente del científico en eso: no contiene una verdad universal, sino subjetiva, una verdad que por tanto no busca ser comprobable, sino que sencillamente se presenta como tal y solo tiene la garantía del autor y la confianza del receptor.¹⁵ Por este mismo motivo, y a pesar de lo que autores como Blanchot sostienen,¹⁶ la escritura autobiográfica está mucho más cerca de la

¹⁵ A este respecto, Caballé prefiere hablar de sinceridad frente a verdad, pues es cierto que lo primero se trata de lo único que puede garantizar el escritor de diarios (Caballé, 2015b: 52). De manera que aunque, como se afirmaba a propósito del pacto autobiográfico, algunos hechos de la escritura diarística son comprobables por el lector, el cometido de su narración no es resultar verificable, sino exponer un hecho subjetivo.

¹⁶ Señala Blanchot que “el relato se distingue del diario porque se enfrenta a lo que no puede ser comprobado, lo que no puede dejar constancia ni reseñarse” (Blanchot, 1959: 208). Nuestra posición, sin embargo, se diferencia de la de Blanchot en un aspecto esencial: si bien asumimos que el diario posee una función referencial clara y es capaz de registrar una serie de acontecimientos reales, su naturaleza no exige esa comprobación y está más cerca del terreno literario. Cuando un diario solo es capaz de contener una lectura referencial, ese diario no tiene

Literatura que de la Historia. A este respecto, señala César Nicolás que “la semántica de lo autobiográfico responde a la ficción literaria, donde lo leído no es ni verdadero ni falso, sino que ingresa en otra categoría” (Nicolás, 2004: 510). La escritura diarística, en tanto que no demanda ese examen de verificabilidad —término que, aunque poco estético, busca diferenciarse del de veracidad—, habita ese espacio indeciso en donde lo leído no debe ser ni verdadero ni falso.¹⁷

En esta línea, César Nicolás se remonta a la literatura clásica para explicar que ya en obras latinas como las *Vidas paralelas* de Plutarco las fronteras entre biografía y ficción se diluían en la narración, hasta el punto de que esta forma de entender el texto narrativo prelude los *Ensayos* de Montaigne (Nicolás, 2004: 513). Si se acude al recorrido histórico de las memorias, que es el segundo género al que Nicolás hace referencia, se comprueba que, sean cuales sean las intenciones del autor, “mandan más las del editor y un público que, propenso al ilusionismo, proyecta sobre tales escritos (se trate de ficciones o testimonios históricos) un realismo intencional” (513). Ahora bien, tan importante o más que la verdad que dicen contener los géneros didácticos “lo es su modo de decir, su retórica, que hace indisolubles el efecto y la forma, y supone unos diseños y fórmulas destinados a persuadir” (513); lo que ocurre es que, al no ser

capacidad de ser desarrollado desde la literatura, y por lo tanto no es un diario literario. Es lo que ocurre, como se verá líneas más abajo, con los diarios compuestos a base de notas breves que escapan a toda lectura ficcional. Un ejemplo puede ser el caso de Enrique Vila-Matas. El autor barcelonés habla de su diario personal como un texto construido “con cierta sequedad, solo con datos, anotaciones y comentarios breves” (Vila-Matas, 2014), que le sirve de inestimable ayuda cuando necesita recordar algo, y por otro lado publica un diario o dietario con el título de *Dietario voluble* (Vila-Matas, 2007), que sí está elaborado literariamente y en el que se deja espacio para la autoconstrucción del yo y la posibilidad de una lectura ficcional. El primer caso se correspondería con un diario personal que escapa a una lectura ficcional y por ende literaria, y el segundo caso con un diario literario. El primero sería el diario al que se refiere, sobre todo, Blanchot. Por otro lado, hay que reprocharle a Blanchot una cosa, y es que también en la ficción se da un rastro, una huella, que remite a la realidad, sin ser un elemento que por ello haga menos ficcional el texto. Lo cual invalidaría esta supuesta diferencia.

¹⁷ Esta postura tiene una clara correspondencia con el análisis de Austin procedente de la filosofía del lenguaje, que afirma que existen frases o categoría de frases que no pueden considerarse ni verdaderas ni falsas, en la medida en que no son descriptivas y no representan afirmaciones. Esto puede verse en muchos ejemplos, entre los que Austin destaca: “when it is a formula in a calculus: when it is a performatory utterance: when it is a value-judgement: when it is a definition: when it is part of a work of fiction” (Austin, 1970: 131).

considerados a priori como ficcionales por la crítica posterior, multitud de aspectos retórico-formales no eran ni siquiera percibidos (513).

En el diario, como se ha explicado hasta ahora, se da la convivencia de dos modelos de escritura: la escritura referencial y la performativa. Así, al mismo tiempo que el diarista se refiere fielmente a una realidad externa al texto, firmando el pacto autobiográfico lejeuniano, también emplea esta serie de aspectos retórico-formales que cita Nicolás. Estos tienen que ver en su mayor parte con el desarrollo y la construcción del Yo, y lo subrayable es que tanto en las formas ficticias como en las autobiográficas el Yo crea un texto a partir de sí mismo; la única diferencia entre ambas es que unas se corresponden con un Yo ficticio y las otras con un Yo real, pero en los dos casos, y aquí se vuelve a citar a Picard, el Yo “crea con el texto una realidad simbólica —una realidad estética, por tanto—” (Picard, 1981: 116), y la autodescripción que se muestra en el diario, “incluso la que más se parezca al documento, esconde un yo en cierto sentido ficcional” (117).

De lo anterior se puede concluir que, a pesar de que el Yo de la construcción puramente ficcional se reviste de lo imaginario, se oculta detrás de lo comúnmente entendido por ficticio, es en su naturaleza igual al Yo autobiográfico, al Yo que guarda una intención —que solo es posible entender en su dimensión pragmática— de correspondencia con la realidad. En este sentido, es posible retroceder al origen del término ficción para aclarar algunas cuestiones. Como señala Antonio Campillo, en la lengua latina, el verbo *fingere* significa “«formar, figurar, modelar, componer». Fingir es *dar forma* a algo o a alguien. Por ejemplo, construir una casa, componer un poema o confeccionar una hogaza de pan” (Campillo, 103). Esta transfiguración puede dar lugar a formas nuevas de apariencia, y en este caso la ficción ha de ser considerada como una innovación formal, como la invención o creación de un nuevo modelo (103); sin embargo, también puede tomar como modelo alguna otra forma ya conocida para reproducirla, y en tal caso “la ficción ha de ser considerada como una imitación o repetición del modelo precedente” (103). El concepto de ficción que se desarrolla en toda la teoría literaria hasta la actualidad asume estas dos consideraciones del término para construir la más general de sus acepciones, en donde se emplea como sinónimo de simular y, sobre todo, se considera contraria a la forma verdadera. Así, “la forma ficticia es la mera invención o imitación de una forma verdadera, es

una falsa forma verdadera” (105). Sin embargo, si volvemos a la dicotomía inicial, es posible concebir como ficticia esa imitación de la realidad que reside en la mimesis aristotélica. No solo eso, sino que ayudados por Ricoeur y su citada teoría, se puede entender que dentro de un texto construido mediante la mimesis también existe un lugar para la *poiesis*, dando lugar a un espacio que justificaría la autoconstrucción del Yo acometida en la escritura del diario personal. De este modo, y como se ha mantenido a lo largo de estas páginas, la escritura diarística admitiría al mismo tiempo una lectura referencial y una lectura ficcional.

Andrés Trapiello se refiere a esta doble lectura en su último diario:

Uno cree que esto es una novela, cosa que suele negar casi todo el mundo literario, principalmente aquellos colegas novelistas de los que se habla en ella. Para ellos, estos libros son exactos y verdaderos, excepto en aquellas partes en las que se trata de ellos, que, entonces sí, no son más que una pura patraña. O sea que, sin quererlo, ha conseguido uno la cuadratura del círculo: ficción y realidad en el mismo envoltorio, a gusto y conveniencia de cada lector (Trapiello, 2015: 80).

Tal circunstancia, a la que Trapiello se refiere irónicamente, define no obstante la naturaleza del diario. De esta forma, la posibilidad de leer algo como ficticio —entendido en su sentido de simulación— y también como verdadero le otorga, en la medida en que no se considera ni una cosa ni otra, el estatus de literario, algo que una modalidad como el diario necesariamente ostenta.

Esta lectura ficcional se puede complementar con otra interpretación que algunos críticos¹⁸ han llevado a cabo para hablar de literatura en la escritura diarística. Por ejemplo, Jordi Gracia señala que la lectura de un diario tiene que sobreponerse “a la atracción de lo informativo y desde ella auparse a otro modo de lectura que no sea documental, o que trate de emular las formas de lectura de la ficción” (Gracia, 2004: 224). Gracia, por tanto, distingue entre el estatuto referencial y el ficcional del diario, y se decanta por el segundo para justificar la naturaleza literaria de este. En este sentido, cabría definir

¹⁸ Se menciona aquí a Jordi Gracia, pero también alguien como José Luis García Martín se ha referido a la distinción entre diario como género literario y diario como documento (García Martín, 2015).

como no literarios a aquellos textos que solo poseen un carácter documental,¹⁹ como puede ser el caso de los diarios contruidos a base de breves y minuciosas anotaciones —la mayoría de veces con una sintaxis y un estilo descuidados, y también con una intención clara: servir de recordatorio, en su calidad de testimonio, al que las escribe— que carecen de espacio textual para que el Yo se desarrolle y se autoconstruya, tal y como ocurre con los diarios de Alfonso Reyes, por poner un ejemplo.²⁰ ¿Por qué estas anotaciones no pueden considerarse literatura? La respuesta, desde esta teoría de la escritura diarística, es muy sencilla: estas anotaciones, puesto que no pueden cobijar la construcción del personaje diarístico, son incapaces de soportar una lectura ficcional, de tal manera que de los dos estatutos

¹⁹ Señala Lázaro Carreter, desde la pragmática literaria, que “el lector no acude a la literatura primordialmente inducido por la precisión de conocer; va a ella o por azar o por devoción” (1987: 159). Por tanto, el diario que es capaz de afrontar una lectura literaria es mucho más que un sencillo documento, es una obra artística.

²⁰ Eduardo Huchín Sosa, en un artículo denominado “El diario de Reyes y sus editores” (Huchín Sosa, 2015a), examina el diario del escritor mexicano para concluir que, dada su naturaleza estrictamente referencial, no es “un diario para leer sino para hacer esporádicas consultas” (61). Así, se trata de un texto compuesto por anotaciones como la siguiente: “Martes: “Trabajando desde las 5 a. m. en mis capítulos de historia de la literatura española.” Miércoles: “Antes de las 4 a. m. me levanto a trabajar en mis Capítulos. [...] Trabajo nocturno: Literatura española.” Lunes siguiente: “Trabajé en libro de Capítulos de literatura española hasta cuatro y media madrugada” (Huchín Sosa, 2015b). Este es justo el estilo de un diario expresamente documental, opuesto desde nuestra teoría al diario literario, puesto que no se deja espacio al desarrollo del Yo. Alguien como Roland Barthes, en este sentido, es consciente de este hecho en una de las notas de su *Diario de duelo*. Barthes, cuyo texto está compuesto de notas breves pero que no obstante son capaces de desarrollar una autofiguración del Yo, señala lo siguiente: “No quiero hablar por temor a hacer literatura —o sin estar seguro de que eso no lo sería— aunque de hecho la literatura se origine en estas verdades” (Barthes, 2009: 27). Barthes da en el clavo cuando se refiere someramente al sencillo hecho de que “hablar” en un sentido extenso, desarrollar su personalidad en el diario, es lo que hará de esto un texto susceptible de ser leído como literatura.

Además de esto, puede darse el caso de un texto diarístico que sea capaz de aglutinar, en diferentes pasajes del mismo, estas dos condiciones. Por ejemplo, durante varios años del *Diario íntimo* de González Ruano (González Ruano, 1970), un diario que es literario indiscutiblemente, el autor se limita a transcribir los sucesos de su cuaderno de notas, de tal manera que no tienen validez literaria alguna. El diario de González Ruano, como forma abierta que es, albergaría entonces estos dos tipos de escrituras: la meramente referencial y la que, siendo referencial, puede ser leída desde la literatura.

que posee la escritura diarística solo podrían corresponderse con una lectura referencial del texto.

Jordi Gracia se muestra muy cercano a esta teoría cuando manifiesta, además, que “los diarios de algunos escritores se levantan como literatura gracias a esa materia particular que es el yo diluido” (Gracia, 2004: 230). Gracia concede al Yo toda la fuerza literaria que puede residir en un diario. De esta manera, solo a través del Yo y su construcción autorreferencial puede considerarse la creación de un diario al que desde este momento será denominado literario.²¹

5. EL DIARIO LITERARIO: UNA FORMA ABIERTA

A lo largo de estas páginas, se ha mostrado el recorrido que debe afrontarse para entender la naturaleza literaria del diario personal y sustentar un marco teórico que sirva como basamento de la definición que se pretende ofrecer. El hecho de justificar su estatus literario, que puede resultar paradójico, es sin embargo necesario debido a la carencia de estudios teórico-literarios centrados en el asunto diarístico. En este punto, se intenta abordar la definición del diario a través de las pocas tesis que se han desarrollado en los últimos años.

En primer lugar, resulta muy esclarecedor el planteamiento citado de Beatrice Didier, que se refiere al diario personal como una forma abierta (Didier, 1996). Según este punto de vista, la escritura del diarista se encuentra sometida a dos fuerzas contradictorias: por una parte, una especie de cerco, de encarcelamiento, y aquí Didier se refiere al aspecto formal —o lo que Blanchot denomina la cláusula del calendario—:²² por otra parte, y puesto que ese tipo de escritura no conoce reglas ni límites, “el diario puede abrirse a cualquier cosa. El diarista puede integrar en su texto las facturas de la lavandería, recortes de periódico, fragmentos (...) a fin de cuentas todo” (Didier, 1996: 39). Didier, por tanto, está intuyendo algo muy importante que marca el carácter del diario: se trata de un género de géneros o, si se

²¹ El diario literario no es una clase una modalidad de diario; no se opone al diario espiritual, al diario libertino o al diario político —Anna Caballé, por ejemplo, distingue entre estas modalidades y el diario literario (Caballé, 2015b) —. El diario literario es una categoría que solo se opone a la del diario como documento. El diario como documento sería aquel que se ha definido más arriba a propósito del *Diario íntimo* de Alfonso Reyes y que no es capaz de soportar una lectura literaria.

²² Nota 3.

prefiere, de una forma de formas.²³ En este sentido se pronuncia igualmente Jordi Gracia cuando señala que las manifestaciones del diario son más dispares de lo aparente, al tener “mucho de laboratorio de ideas literarias y de ejercicio en acto de esas ideas. Bailan en una zona fronteriza que asume su naturaleza de cuaderno privado” (Gracia, 2004: 223). Un ejemplo que puede ser representativo de esta forma de entender el diario personal es la serie *Salón de pasos perdidos* del escritor Andrés Trapiello.²⁴ Aquí, en cada uno de sus tomos, el escritor leonés muestra una escritura diarística que con frecuencia se deja caer en el aforismo, en la crítica literaria, en el poema en prosa e incluso en pequeños relatos. Trapiello practica también en sus páginas el ensayo y, con los matices pertinentes, cierta forma de literatura de viajes. Un ejemplo de diario que es capaz de aglutinar multitud de escrituras.

A pesar de ser una forma abierta, sin embargo, esto no es óbice para que se pueda encontrar una serie de elementos comunes en la escritura diarística, algo que puede definirla más allá de su aparente resistencia a ser clasificada. Enric Bou, en un espléndido artículo, se pregunta qué es un diario para llegar a la siguiente definición:²⁵

El diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal. Como escribió Alain Girard, constituye un “Nouveau genre littéraire et fait de civilisation” que se ha impuesto en los dos últimos siglos. (...) Necesita el diario de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria (Bou, 1996: 124).

De esa definición, que resulta bastante acertada, puede extraerse en primer lugar una de sus características fundamentales: su carácter fragmentario. Esta fragmentación distinguiría al diario de la autobiografía, que en su naturaleza memorialística tiende a unificar el discurso, resultando un tono uniforme que, ante todo, persigue recrear

²³ Nota 8.

²⁴ La obra diarística de Andrés Trapiello consta hasta el momento de diecinueve tomos, publicados entre 1990 y 2015 (Trapiello, 1990-2015).

²⁵ Esta es una definición que, evidentemente, solo se ajusta a la concepción tradicional del diario personal. Un diario literario, sobre todo, es definido por la última característica, “entidad literaria”, si bien en la mayoría de los casos cuenta con el resto de atributos que lo categorizan como diario. Aparte de esto, estamos de acuerdo con Anna Caballé, entrevistada por Daniel Gascón, en que cada diario tiene su propia poética (Gascón, 2015: 51).

el conjunto de una vida. El diario, a diferencia de esta, tiende a funcionar como una especie de *collage* que mantiene una desorganización aparente para conformarse, en opinión de Bou, como un “libro de bosquejos” (Bou, 1996: 126). Para definir este carácter, Trapiello cita a un diarista como el alemán Ernst Jünger, que señala: “Si puede definirse el relato o la novela como una cristalización, el diario es más bien un mosaico: son los fragmentos de una explosión que sin embargo se dejan recomponer para dar lugar a un todo” (Trapiello, 1998: 25). Esta fragmentación es fruto de la verdadera cláusula del diario que, como indica Blanchot más arriba, es la del calendario. El hecho de construirse a base de entradas diarias es, efectivamente, la única estructura formal que ostenta el diario, y de ahí se deriva su fragmentariedad.

La segunda característica que parece deducirse de la definición de Enric Bou es el carácter cotidiano de la escritura diarística. Si se busca en el DRAE el significado del término «cotidiano», el diccionario remite directamente al adjetivo «diario», de tal manera que puede colegirse lo obvio de la vinculación. El diario es cotidiano en la medida en que, limitado por la cláusula del calendario, remite al día, a la entrada, a lo que sucede en un espacio de tiempo comprendido en esos márgenes. Además, su cotidianidad puede relacionarse con esa “atención hacia lo inmediato” que señala Bou, en tanto que los sucesos que el diario registra suelen tener lugar recientemente, en el plazo máximo de veinticuatro horas.

La tercera característica que describe Bou es el hecho de que el diario está escrito “desde el presente”. Esta característica alejaría a la escritura diarística de la puramente autobiográfica, y es que, necesariamente, la primera está escrita en un *in medias res* vital en contraposición a una escritura que retrocede siempre al inicio. Esto, además, la hace asemejarse al género epistolar. Por este motivo, y según Gerard Genette, cabe entender el diario como una narración intercalada, en tanto que la proximidad entre historia y narración produce un efecto de roce entre “el desfase temporal del relato de acontecimiento («Hoy me ha ocurrido lo siguiente») y la simultaneidad absoluta en la exposición de los pensamientos y los sentimientos («Esta noche pienso lo siguiente»)” (Genette, 1989: 275).

La cuarta característica, y posiblemente la más importante, se deduce de la “experiencia personal” que cita Bou y que deriva del actor principal del diario: el Yo. El Yo es la estructura fundamental de la escritura diarística en la medida en que es el personaje protagonista

de la narración y en muchas ocasiones el personaje único, dado que el resto de personajes sencillamente tiene una aparición testimonial. En el diario, pues, todo está visto a través del Yo; no hay nada que escape a su mirada y la narración cobra sentido en relación a su figura. Enric Bou, que aplica la terminología de Genette, señala que esta forma de construirse hace del diario una narración al mismo tiempo homodiegética y autodiegética, ya que explica su propia historia en primera persona (Bou, 1996: 125). Esto, claro, implica que el autor sea al mismo tiempo sujeto y objeto de la acción, puesto que el Yo se dirige en primera instancia a un Yo desdoblado en receptor. En términos de Bou, se crea así “un falso juego de reflejos, como de desdoblamiento. El escritor que escribe un diario intenta establecer quién es él, pero el yo «real» se convierte en una ilusión inalcanzable” (125).

Por otra parte, el Yo tiene diferentes formas de manifestarse en el diario personal. Habría que hablar, ciertamente, de las diferencias que, sobre todo en la literatura hispánica, hay entre los conceptos de diario y dietario. Si bien en muchas ocasiones los dos conceptos se confunden y se utilizan para una cosa y para la contraria, algunos críticos (Sánchez Alonso, 2011; Freixas, 1996a) insisten en una diferencia epistemológica entre ambos: en palabras de González Pozuelo, la diferencia entre diario y dietario se encuentra “en el carácter íntimo del primero y el carácter éxtimo, podríamos decir, siguiendo a Unamuno, del segundo” (González Pozuelo, 2008: 165). Según esta posición, el diario estaría protagonizado por el punto de vista del autor, mientras que en el dietario el autor se difumina, y su perspectiva es solo una excusa para hablar de los temas más diversos. De esta forma, y atendiendo a una visión restrictiva del diario —cuyas diversas manifestaciones trascenderán algunas de estas características—, el diario personal sería más bien aquel texto en el que el Yo se espacia en un terreno íntimo o privado, construyéndose hacia el interior, en contraposición a un terreno más cercano a lo público, en donde se desarrollaría el dietario. De ahí que en el diario predomine esa “experiencia personal” de la que se hacía eco Bou más arriba; en el diario, el Yo desarrolla su ámbito íntimo o privado, entendiéndolo aquí como la intrahistoria del diarista, que se centraría así en su mundo personal en contraposición al mundo exterior, público, histórico.

Delimitadas estas propiedades que se pueden añadir a la definición, quedaría atender a la última de las condiciones de Bou: que

el diario personal tenga entidad literaria. Se ha pretendido en este acercamiento a la teoría de la escritura diarística justificar en todo momento el estatus literario del diario. Llegados a este punto, solo queda recoger lo expuesto: en nuestra opinión, el diario debe considerarse una forma literaria porque para su composición textual puede emplear los modos propios de la ficción, elemento clave de esta definición de literatura. Cuando el diario es capaz de soportar esta lectura ficcional, puede ser considerado diario literario en contraposición a un diario referencial o meramente testimonial.²⁶ Esta lectura ficcional no niega, sin embargo, los postulados pragmáticos de Philippe Lejeune y su teoría sobre el pacto autobiográfico: el diario literario es capaz de mantener así una correspondencia con la realidad que justifica la voluntad del autor por ofrecer una verdad y el deseo del lector por leerla. ¿Cómo es posible justificar entonces que el diario literario pueda, al mismo tiempo, emplear los mecanismos de la ficción y ser leído como verdad? Precisamente gracias al pacto autobiográfico; este concede a un texto que no puede justificar su verdad —porque no pertenece al ámbito científico o histórico sino que se nutre precisamente de los mismos componentes que el texto ficcional— la posibilidad de que sea leído como tal por el receptor a través de un sencillo anuncio: el título que el autor decide poner, en este caso el de *Diario*, que implica la narración de unos sucesos ocurridos realmente en el día a día de un protagonista que comparte nombre con el narrador y también con el autor inscrito en la portada.

En este sentido, se justifica aquí el pacto autobiográfico a pesar de que el diario parece tener una desventaja que la autobiografía no posee: está dirigido al propio autor, de tal manera que no tendría sentido la existencia de un pacto. Al publicarse, sin embargo, el pacto se revitaliza. Esto no quiere decir que el diarista escriba exclusivamente para sí mismo. Como se veía más arriba, Andrés Trapiello mantenía que el diarista, aunque inicialmente se proponga escribir para sí mismo, nunca puede renunciar a la existencia de un lector externo. El diario, por tanto, y aquí nos situaríamos con Loureiro,²⁷ también se escribe para el otro, y su verdad solo tiene

²⁶ Se ha convenido en que por este tipo de textos entendemos aquellos diarios que solo admiten una lectura referencial, en la medida en que están compuestos por notas breves que no dejan espacio para el desarrollo del Yo e, incluso, de la narración.

²⁷ Loureiro intenta superar la teoría del pacto autobiográfico con la siguiente idea: “Para poder ir más allá de una complaciente, pero limitada, concepción de la

sentido en relación al otro. Por ello es una verdad que, más allá de ser verificable, es verdad para el que lee esos textos, y por tanto no se inscribe en los terrenos de la verdad o de la falsedad científicas. Se inscribe en los terrenos de la literatura.

Geraldine C. Nichols explica (Nichols, 2006: 547) que los cuentos tradicionales en lengua catalana, a diferencia de los castellanos —cuyo comienzo habitual se corresponde con «Érase una vez»—, comienzan siempre con una curiosa contradicción: “Esto era y no era”. El cuento, de tal manera, se sitúa en un terreno paradójico cuya naturaleza es muy parecida a la del mito, que también es y no es. Un espacio que corresponde tradicionalmente a la literatura y en el que habita, a su vez, el texto diarístico leído desde tales coordenadas.

Esta última circunstancia da sentido, toda vez que explica el espacio en donde se mueve este diario y confirma su entidad literaria, a la descripción de Bou, que va más allá de la simple definición de diario personal. Partiendo de sus palabras, y la interpretación que se ha hecho de ellas, se puede concluir que diario literario es aquel texto que, escrito desde el presente y narrado en forma de crónica cotidiana, está protagonizado por un Yo que registra su día a día mediante entradas a veces fechadas y que, además, puede soportar una lectura literaria, en tanto que se construye con los mismos materiales de la ficción. Este texto está dirigido, pero no exclusivamente, al propio sujeto que lo escribe, el autor, que se desdobra en autor y receptor al mismo tiempo hasta que el texto se publica y el receptor pasa a ser universal. Tal es la definición de diario literario que pretende fijarse en estas páginas.²⁸

autobiografía como referencialidad, los estudios autobiográficos deberían complementar su obsesión con lo epistemológico-cognoscitivo con una atención a lo ético. Para poder salvar las dificultades presentadas por una concepción de la autobiografía considerada como una reproducción (o recreación) del yo y su pasado, propongo que se atienda a una ética de la autoescritura, considerada ésta última como un acto que responde y se dirige al otro” (Loureiro, 1991: 136). Sin profundizar demasiado en esta dimensión ética de la escritura autobiográfica, sí nos situamos junto a Loureiro a la hora de afirmar que la verdad del diario personal solo tiene sentido en relación a un lector, que en un principio es el mismo autor y que finalmente es un tercero extraño.

²⁸ Otra enumeración de las características del diario personal que resulta de gran interés es la llevada a cabo por Remi Hess en su artículo “La pratique du journal, comme construction du moment interculturel” (Hess, 2006).

6. LA EVOLUCIÓN DEL DIARIO PERSONAL

Para entender, en último lugar, la naturaleza del diario literario tal y como se concibe en la actualidad es necesario acudir a la evolución que sufre el diario personal desde su origen en los siglos XVIII y XIX. En este trayecto se tiene que valorar, sobre todo, el paso de la intimidad a la publicación, que en otros términos es el paso de lo privado a lo público, que manifiesta “un cambio profundo en la concepción que la persona tiene de sí misma” (Girard, 1996: 32).

Llegados a este punto, hay que distinguir entre dos conceptos, que en muchas ocasiones se han malinterpretado, como son la intimidad y la privacidad. Carlos Castilla del Pino señala que “el escenario íntimo posee la propiedad de ser observable solo para el sujeto” (Castilla del Pino, 1996: 19); de esta forma, “lo íntimo puede decirse, no mostrarse”, contraponiéndose a lo privado, que se sitúa en un escenario “necesariamente observable” (19). Lo privado, en este sentido, es aquello que se hace a solas y que, a pesar de eso, es observable, porque se reproduce en actuaciones exteriorizadas; mientras que lo íntimo sería aquello que no puede mostrarse y por lo tanto no es observable (19). Ahora bien, a pesar de que lo íntimo no pueda mostrarse, sí puede decirse (19), y en este contexto tiene sentido de ser el denominado «diario íntimo», cuando supera la esfera privada para pasar a la pública a raíz de la publicación. En ese escenario, el término íntimo aplicado a diario es sencillamente un adjetivo retórico,²⁹ pues el diario pierde su naturaleza original una vez se publica, como bien exponía Picard a comienzos de este trabajo. Este trayecto del no-ser al ser explica el nuevo carácter que el diario adquiere tras la aparición de un gigante como Amiel, pues los diaristas empiezan a tomar conciencia de que su texto puede ser publicado.

Tal y como plantea Anna Caballé, el diario tiene un origen bajomedieval que arranca de los libros de cuentas. Es lo que ella explica como una convergencia de sentidos entre el diario de cuentas, el diario de navegación, el diario de viaje y otras modalidades la que provoca la aparición “de la locución «diario íntimo» para distinguir una nueva forma de registro, más privada y sentimental, y apoyada en los estados de ánimo, de sus orígenes contables” (Caballé, 2015a: 64). Esta locución, sin embargo, no aparece públicamente hasta la edición

²⁹ Una buena perspectiva de estudio analizaría cuánto hay de retórico, y por tanto de literario, en el simple hecho de llamar íntimo a aquello que no puede serlo.

del diario de Amiel;³⁰ motivo por el que se ha preferido denominarlo diario personal, pues su naturaleza no reside tanto en la intimidad del diario, como en la exposición, más o menos privada, del Yo.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se desarrolla el fenómeno diarístico: los primeros redactores de diarios personales, como señala Girard, “no tuvieron otra ambición que la de comprender las operaciones del espíritu, captar las relaciones de lo físico y lo moral, y conocer mejor al hombre” (Girard, 1996: 33). Son autores como Samuel Pepys, Benjamin Constant o Stendhal, entre otros. Con el paso del tiempo, la observación personal se transforma en examen de conciencia, y, tras la llegada del individualismo romántico, “la escritura secreta del diario sale poco a poco de la sombra a partir de 1850 y estalla la luz a finales de siglo a través de la publicación de numerosos textos póstumos” (33). La publicación más importante es el *Diario íntimo* de Amiel,³¹ en tanto que influye y define la naturaleza de los diarios posteriores. El hecho de que sea la primera obra que emplea el término «íntimo» para definir al diario va a resultar paradójico si se tiene en cuenta que tras su publicación el paradigma del diario cambia, demostrando así la estrategia retórica que esa alusión a la intimidad va a conllevar en los primeros diarios del siglo XX. En el caso español, por ejemplo, Unamuno escribe su *Diario íntimo* en 1897 y lo escribe con la intención de publicarlo.

A partir del siglo XX, por tanto, la progresiva publicación de diarios de autores conocidos por su faceta literaria va abriendo las puertas de una práctica que poco a poco, y debido fundamentalmente a la toma de conciencia de sus posibilidades de publicación, cambia su naturaleza pragmática, hasta llegar a la segunda mitad del siglo XX, en donde la mayoría de autores que escriben su diario es consciente de

³⁰ Al respecto de esta publicación, Picard indica lo siguiente: “La expresión “journal intime”, cuyo éxito se explica naturalmente por el hecho de ser, desde el punto de vista semántico, una determinación delimitativa de la palabra “journal” -en el sentido de periódico- aparece por primera vez en el título bajo el cual en 1882 el editor E. Scherer publicó una parte del diario de Henri Frédéric Amiel” (Picard, 1981: 118).

³¹ Para Laura Freixas, gran conocedora de la obra diarística del francés, Amiel no es el inventor del género diarístico, pero su diario sigue siendo el diario por antonomasia, y la autora da dos razones para ello: en primer lugar, por lo exhaustivo de su empeño —Amiel llegó a escribir un total de 16.900 páginas, aspirando a confeccionar un “diario total”—; en segundo lugar, el hecho de que no sea conocido por nada más que por su diario, llevando “el diarismo hasta sus últimas consecuencias” (Freixas, 1996b: 17).

que este puede acabar publicado y en donde abundan los que escriben para este propósito. Laura Freixas analiza la trayectoria del diario en España y señala que la literatura española “ha llegado al diario íntimo en un momento en que el concepto de intimidad y el género que supuestamente la encarna, han sido desnaturalizados” (Freixas, 1996a: 8). Un ejemplo de esta situación viene marcado por la dificultad de encontrar, en el diarismo contemporáneo, un «diario íntimo» titulado como tal. Si bien existen casos como el de González Ruano, lo cierto es que los diarios ya no se publican bajo ese epígrafe y eso es indicativo de que lo otrora privado —y en principio dirigido a uno mismo— ahora es público, y por tanto dirigido, sin ambages, a otro.³²

En este contexto hay que ubicar igualmente la citada diferencia entre el diario personal y el dietario. Como aclara Caballé, la palabra dietario procede etimológicamente de *diaeta* (no así de *diarium*) que significa “«manera de vivir» o «régimen de vida» y en castellano y en catalán se ha venido aplicando a los libros de contabilidad, es decir a un registro más formal y trascendente de la actividad literaria” (Caballé, 2015a: 63). Esto ha llevado a considerar el dietario como una forma más exterior que el diario, una modalidad del diario caracterizada por una mayor elaboración retórica y menor presencia de lo personal (65). Por lo anterior, podría considerarse entonces que el diarismo actual tiende a construirse de un modo más parecido al dietario que al diario personal, si bien es cierto que los dos términos se entremezclan y confunden³³ y lo que es absolutamente preciso es que en la actualidad, el diario, ya sea más o menos personal —lo cual exigiría un análisis que escapa a la intención de este trabajo—, se

³² Cuando se afirma esto, sin embargo, no se quiere decir que el diario personal tenga más propensión a ser considerado literario ahora que antes de su cambio de estatus. Si es cierto que se puede admitir la mayor elaboración formal de un diario pensado en la publicación, eso no va en detrimento de la lectura literaria del diario en su etapa primigenia.

³³ Cuando se lee un dietario como el de Pere Gimferrer (2002), por poner un ejemplo de los más característicos en España, se detecta una diferencia clara con el diario: las entradas dedicadas a su propia persona resultan en menor cantidad que las que poseen un tono ensayístico, casi crítico-literario. Sin embargo, en las entradas en las que el personaje de Pere Gimferrer desarrolla su cotidianidad, es muy difícil diferenciar ese texto de cualquier diario: al contrario, se comporta exactamente igual, como si no importase el ostracismo al que el yo había sido destinado hasta ese momento. Por lo tanto, resulta muy complicado diferenciar realmente una forma de otra.

construye pensando en la posibilidad de que se publique, al existir una demanda editorial y un público que así lo exige.

En esta línea, el paso de lo privado a lo público, de la intimidad a la publicación, favorece indiscutiblemente la lectura literaria del diario. Lo que antes se ponía en cuestión, tales asuntos como el aspecto formal de la escritura diarística o la comunicación a-literaria que según Picard podía ostentar, ahora devienen en cuestiones indiscutiblemente literarias, en tanto que el diarista confecciona lo escrito para un lector y en la mayoría de casos corrige, reelabora, reescribe —algo que también sucedía antes, pero de lo que no se tenía ninguna certeza—. El diario se lee entonces desde coordenadas ficcionales, puesto que el Yo emplea las mismas estrategias para autoconstruirse en un texto ficcional que en otro factual, y también desde el pacto autobiográfico de Lejeune, en tanto que el lector lee una verdad; una verdad que además puede entenderse transmitida por el autor voluntariamente. El diario, que desde este punto de vista ya es literario, se sitúa así en un terreno que es el propio de la literatura en la medida en que conviven el plano real y el ficcional. En él se ubica el diario original al acceder a la publicación, y cuando este último fenómeno pasa a ser lo usual, el diario literario se desarrolla en sus inmediaciones desde su nacimiento, algo que George Steiner anticipó hace ya varias décadas: “en la cultura occidental, con su carácter urbano y tecnológico, el género representativo de la transición parece ser una poética del documento o «posficción»” (Steiner, 2003: 104). Tal poética del documento es la que define la naturaleza del diario literario, que se desarrolla en un espacio posficcional.³⁴

Este artículo partía de Picard para definir la naturaleza del diario literario y responder a la paradoja que el alemán planteaba a este respecto. Se puede colegir de todo lo anterior que, en definitiva, un diario no es menos literario porque sea íntimo, porque en su origen no estuviera ideado para la publicación o porque su estructura escape del

³⁴ No se ha profundizado en este artículo, por falta de espacio, en un fenómeno en boga como es el de la autoficción. En este sentido, ha de aclararse que el diario literario es justo lo contrario de la autoficción, pues respeta el pacto autobiográfico. Precisamente, habría que enmarcarlo dentro de las obras que Alberca, siguiendo a Lejeune, define como antifccionales, en la medida en que muestran una clara intención de decir la verdad (Alberca, 2014: 163). A pesar de esto, y como se ha visto, el diario literario también es capaz de soportar una lectura ficcional; es ahí donde esta teoría diarística iría más allá de la definición de Alberca.

opus cerrado de la obra literaria. Muy al contrario, el diario forma parte de la literatura porque se desarrolla textualmente mediante los mismos mecanismos que ella y porque, sobre todo, no es leído exclusivamente como documento. El diario, además de por lo que dice, también es leído por cómo se dice, y es ahí donde radica el secreto de su *literariedad*. Sin querer entrar en honduras formalistas, se comparte que lo literario es también una forma concreta de *decir*, y que aquello que diferencia a un diario como el de Virginia Woolf de otro como el de Thomas Mann es precisamente que el primero tiene una voluntad de construcción del Yo, y por tanto confecciona un personaje que puede ser leído como ficcional; mientras que el segundo es un conjunto de anotaciones sobre el que solo cabe una lectura referencial. En la actualidad, además, esta forma de escribir ha cambiado. Como apunta Jordi Gracia, el diario personal ya no es tanto “un registro de los días y su continuidad reiterativa” como “un artificio retórico y constructivo, también estilístico, y al fin un tipo de expresión genuinamente literaria” (Gracia, Ródenas, 2007: 933). Por tanto, si bien el diario siempre tuvo la posibilidad de ser leído como literario, en la actualidad ya no se trata de una posibilidad, sino que la mayoría de manifestaciones diarísticas ha de leerse en esa línea. De las dos formas de escribir un diario, ha prevalecido sin lugar a dudas la de Virginia Woolf sobre la de Thomas Mann, y ese no es un hecho baladí; al contrario, es la constatación de que el diario personal se ha afianzado en los aposentos de la literatura, pues no era otro su destino natural.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2014), “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”, en Ana Casas (2014) (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, pp. 149-168.
- Amiel, Henri Frederic (1980), *Diario íntimo*, Madrid, Giner. Trad. de M. Enriqueta.

- Austin, John L. (1970), *Philosophical papers*, Oxford, Oxford University Press.
- Barthes, Roland (2009), *Diario de duelo*, Barcelona, Paidós. Trad. de A. Castañón.
- Blanchot, Maurice (1979), *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila. Trad. de P. de Place.
- Bou, Enric (1996), “El diario: periferia y literatura”, *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 121-136.
- Caballé, Anna (1995), *Narcisos de tinta: ensayos sobre literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul.
- (2015a), *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2015b), “Anna Caballé publica *Pasé la mañana escribiendo*, Premio Manuel Alvar 2015”, en <http://www.culturamas.es/blog/2015/05/30/anna-caballe-publica-pase-la-manana-escribiendo-premio-manuel-alvar-2015/> (28/01/2015).
- Campillo, Antonio (1994), “Ficción, simulación, metamorfosis”, en Pozuelo Yvancos, José María, Vicente Gómez, Francisco (1996), *Mundos de ficción* (Actas), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 103-110.
- Castilla del Pino, Carlos (1996), “Teoría de la intimidad”, *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 15-31.
- Didier, Beatrice (1996), “El diario ¿forma abierta?”, *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 39-47.
- Forest, Philippe (2012), “Ego-literatura, autoficción, heterografía”, en Ana Casas (2012) (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco-Libros, pp. 211-236.
- Freixas, Laura (1996a), “Auge del diario ¿íntimo? En España”, en *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 5-14.
- (1996b), “El nuevo mundo de la mediocridad y de la angustia”, en Amiel, H. F. (1987), *En torno al diario íntimo*, Valencia, Pre-Textos, pp. 11-23.
- García Martín, José Luis (2015), “Anna Caballé y el diarismo español”, en <http://crisisdepapel.blogspot.com.es/2015/07/anna-caballe-y-el-diarismo-espanol.html> (28/01/2016).
- Gascón, Daniel (2015), “En la literatura autobiográfica lo que está en juego no es la verdad sino la sinceridad. Entrevista con Anna Caballé”, *Letras Libres*, 167, pp. 50-53.
- Genette, Gerard (1988), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

- Gimferrer, Pere (2002), *Dietario*, Madrid, Seix Barral.
- Girard, Alain (1996), “El diario como género literario”, *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 31-38.
- González Pozuelo, Juan José (2008), *Los dietarios de Pere Gimferrer y Enrique Vila-Matas* (Tesis doctoral), Madrid, UNED.
- González Ruano, César (1970), *Diario íntimo*, Madrid, Turner.
- Gracia, Jordi y Ródenas de Moya, Domingo (2010), *Historia de la literatura española: derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica.
- Gracia, Jordi (2004), “La voz literaria y la materia del diarista”, en Hermsilla Álvarez, M. A., Fernández Prieto, C. (2004), *Autobiografía en España, un balance* (Actas), Madrid, Visor, pp. 223-234.
- Hess, Remi (2006), “La pratique du journal, comme construction du moment interculturel”, *Revue Paidagogika renmata sto aigaio*, 2, pp. 68-82.
- Hierro, Manuel (1999), “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación*, 7, pp. 103-127.
- Huchín Sosa, Eduardo (2015a), “El diario de Reyes y sus editores”, *Letras Libres*, 167, pp. 58-61.
- (2015b), “Para leer el Diario de Reyes”, en <https://tediosfera.wordpress.com/2015/07/16/para-leer-el-diario-de-reyes> (28/01/2016).
- Lázaro Carreter, Fernando (1987), “La literatura como fenómeno comunicativo”, en José Antonio Mayoral (1987) (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, pp. 151-170.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico*, Madrid, Megazul. Trad. de A. Torrent.
- Loureiro, Ángel G. (2001), “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, en *Anales de literatura española*, 14, pp. 135-150.
- Maestro, Jesús G. (2012), *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Man, Paul de (1991), “La autobiografía como des-figuración”, *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, 29, pp. 113-118.

- Mann, Thomas (1987), *Diarios 1937-1939*, Barcelona, Plaza & Janés. Trad. de P. Gálvez.
- Nichols, Geraldine C. (2006), “Això era i no era: mito y memoria en Montserrat Roig”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 720, pp. 547-552.
- Nicolás, César, (2004), “Autobiografía y ficción”, en Hermosilla Álvarez, M. A., Fernández Prieto, C. (2004), *Autobiografía en España, un balance*, Madrid, Visor, pp. 507-532.
- Ohmann, Richard (1987), “Los actos de habla y la definición de literatura”, en José Antonio Mayoral (1987), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, pp. 11-34.
- Pepys, Samuel (2014), *Diarios (1660-1669)*, Sevilla, Renacimiento. Trad. de N. Lacoste.
- Picard, H. R. (1981), “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, pp. 115-122.
- Pla, Josep (2008), *Notas y dietarios*, Barcelona, Planeta.
- Pla Barbero, Xavier (1996), “El autobiografismo ficcional en la obra de Josep Pla”, en Pozuelo Yvancos, José María, Vicente Gómez, Francisco (1996), *Mundos de ficción* (Actas), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 1229-1236.
- Pozuelo Yvancos, José Manuel (1988), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.
- (2004), “Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje”, en Hermosilla Álvarez, M. A., Fernández Prieto, C. (2004), *Autobiografía en España, un balance* (Actas), Madrid, Visor, pp. 173-182.
- Ricoeur, Paul (2001), *La metáfora viva*, Madrid, Trotta. Trad. de A. Neira.
- (2002), *Del texto a la acción*, México D.F., Fondo de Cultura Económica. Trad. de P. Corona.
- Sánchez Alonso, Fernando (2011), “El diario íntimo. Técnicas de retoque con el photoshop literario”, en *Clarín: Revista de nueva literatura*, 95, pp. 3-16.
- Segovia, Tomás (2013), *Cuadernos de notas*, Valencia, Pre-Textos.
- Steiner, George (2003), *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa. Trad. de M. Ultorio.
- Trapiello, Andrés (1990-2015), *Salón de pasos perdidos*, Valencia, Pre-textos.
- (1998), *El escritor de diarios*, Madrid, Península.

- (2015), *Seré duda*, Valencia, Pre-textos.
- Unamuno, Miguel de (2006), *Diario íntimo*, Madrid, Alianza.
- Vila-Matas, Enrique (2007), *Dietario voluble*, Barcelona, Anagrama.
- (2014), “Los escritores de antes: Bolaño en Blanes 1996-1999”,
en
<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html>
(20/01/2016).
- Villanueva, Darío (1990), *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Madrid, PPU.
- Woolf, Virginia (1992), *Diario íntimo I*, Barcelona, Mondadori. Trad. de J. Navarro.
- (1994), *Diario íntimo II*, Barcelona, Mondadori. Trad. de L. Freixas.